

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

2

Direttore

Matilde Mastrangelo

Comitato scientifico

Giorgio Amitrano

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Maria Teresa Orsi

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

Comitato di redazione

Chiara Ghidini

Luca Milasi

Stefano Romagnoli

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura anonima di referaggio.

La Sezione Ricerche raccoglie opere collettanee e monografie di studiosi italiani e stranieri specialisti di ambiti disciplinari che coprono la realtà culturale del Giappone antico, moderno e contemporaneo. Il rigore scientifico e la fruibilità delle ricerche raccolte nella Sezione rendono i volumi presentati adatti sia per gli specialisti del settore che per un pubblico di lettori più ampio.

I dieci colori dell'eleganza

Saggi in onore di Maria Teresa Orsi

a cura di
Matilde Mastrangelo e Andrea Maurizi



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5856-X

*No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint,
microfilm, microfiche, or any other means, without written permission from
the publisher*

1st edition: september 2013

- 13 I dieci colori dell'eleganza
MATILDE MASTRANGELO E ANDREA MAURIZI
- 15 *IQ84* di Murakami Haruki
GIORGIO AMITRANO
- 27 Il mondo dell'uomo nello *hokku*
CRISTINA BANELLA
- 43 Catastrofe e rinascita nella letteratura di Ibuse
Masuji
LUISA BIENATI
- 69 I *kokuji* della fauna volatile
GIOVANNI BORRIELLO
- 85 Dialogo immaginario tra un gondoliere, un *edokko*
e un *códega*
ADRIANA BOSCARO
- 103 Il cammino del *maṇḍala*. Origine e attualità del
percorso Yoshino-Kumano
CLAUDIO CANIGLIA
- 119 Waseda e dintorni
ROSA CAROLI
- 137 Abe Kōbō e la fotografia come strumento d'indagi-
ne speculativa
GIANLUCA COCI

- 157 *La via della porta di pietra è lontana*. Interpretazione di una poesia cinese di Sōseki
GUIDOTTO COLLEONI
- 169 Il sincretismo di caso in giapponese. Regolarità e casi problematici
SIMONE DALLA CHIESA
- 189 Uji shi *Genji monogatari* myūjiamu e Miyazawa Kenji Ōhatōbukan nel panorama dell'architettura giapponese contemporanea
SILVANA DE MAIO
- 211 Il trattamento della comunità nippo-americana negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale
DANIELA DE PALMA
- 227 *Il fumetto in Giappone: un'analisi critica*
GIANLUCA DI FRATTA
- 238 Ritrovato in Giappone il ritratto di Alessandro Valignano S.J. eseguito da Capogrossi
MARISA DI RUSSO
- 247 Falchi e falconeria nella cultura artistica giapponese dei secoli XVI-XIX
DONATELLA FAILLA
- 289 Un lettore di *Lingua e letteratura giapponese* presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli: Suekuni Akira
FRANCESCO FERRAIOLI

- 297 Visitando il fiume Ōi: note su contesti e modelli
compositivi del *waka* nel X secolo e dintorni
FRANCESCA FRACCARO
- 313 Il linguaggio dell'abbigliamento maschile nel
Genji monogatari
AILEEN GATTEN
- 327 Mori Ōgai, il *Genji monogatari* e il mondo classico
giapponese
MATILDE MASTRANGELO
- 339 *Sogni di dieci notti* di Natsume Sōseki
ANDREA MAURIZI
- 369 *Onna daigaku* e l'istruzione femminile in Giappone
MARIA CHIARA MIGLIORE
- 389 Teoria e prassi del romanzo storico giapponese
fra Ottocento e Novecento
LUCA MILASI
- 407 Aspettando il futuro imperatore. La nascita del
Principe Atsuhira nel *Murasaki Shikibu nikki*
CAROLINA NEGRI
- 425 Il cinema incontra la letteratura: il caso *Hi-*
matsuri
ROBERTA NOVIELLI
- 437 Considerazioni sullo sviluppo e sulla scomparsa
del *kakari musubi*: un'analisi del *Genji monogatari*
JUNICHI OUE

- 453 Dallo *Heike monogatari* al *nō* al *jōruri*: *Sasaki senjin* di Chikamatsu Monzaemon
BONAVENTURA RUPERTI
- 477 La figura della dama Ukifune nel teatro *nō*
IKUKO SAGIYAMA
- 511 Paradisi perduti: disillusione e perdita dell'innocenza nell'ultima produzione di Hayashi Fumiko
PAOLA SCROLAVEZZA
- 527 Yoshimitsu il Magnifico
VIRGINIA SICA
- 545 Gli esordi di Nakazato Kaizan: il distacco dal socialismo e dal *kanzen chōaku*
MARCO SIMEONE
- 561 Benkei e i Taira: l'approccio controcorrente del *Musashibō e engi*
ROBERTA STRIPPOLI
- 577 A proposito della "mittenza" culturale dal Giappone
ADOLFO TAMBURELLO
- 593 Lingua e illuminazione: l'insegnamento di Dōgen
ALDO TOLLINI
- 611 Akutagawa e Susanoo
PAOLO VILLANI

- 633 Tutta la verità
TADAHIKO WADA
- 645 Gli Autori
- 655 Bibliografia di Maria Teresa Orsi

I dieci colori dell'eleganza

MATILDE MASTRANGELO E ANDREA MAURIZI

L'espressione giapponese che sta per "dieci colori" indica un'idea di pluralità, di varietà, in particolare di gusti, di scelte, di modi di sentire e di interpretare. Tale è l'impressione che abbiamo leggendo le pubblicazioni di Maria Teresa Orsi nelle cui pagine trovano accoglienza scientifica numerosi argomenti letterari riferiti a più epoche.

Diversi sono anche gli studi da lei scritti sul colore, nei quali riflette sulla prevalenza e sull'attribuzione delle sfumature cromatiche di un autore, come nel caso di Natsume Sōseki, o su di un sistema di valori legati a un periodo storico, come nel caso del *Genji monogatari*. Se nel primo caso viene messo in evidenza che il colore rappresenta uno stato d'animo, annuncia una scena o prelude a una scelta dei protagonisti, nel secondo il colore è legato a un ruolo, a un rango, allo stile e all'eleganza del vivere sociale. E arriviamo con quest'ultimo termine alla parte finale del titolo scelto per il presente volume, che forse è anche la parola che meno coglie di sorpresa il lettore, perché nessuno ha dubbi che l'eleganza si associ a Maria Teresa come il viola agli imperatori della Corte Heian. Ma non è all'eleganza estetica che si intende in realtà fare riferimento, quanto alla raffinatezza intellettuale che ha portato Maria Teresa a inaugurare nuove linee di ricerca, come nel caso del fumetto, o a ritornare a riflettere su autori di grande fama come Mishima Yukio, favorendo lo sviluppo di una rinnovata lettura critica.

La presente raccolta è formata da contributi di studiosi legati a Maria Teresa in quanto colleghi, allievi e amici, in quanto persone che hanno condiviso l'ambiente accademico e di ricerca e che continuano a collaborare con lei. L'entusiasmo di tutti coloro

che sono intervenuti ha permesso l'elaborazione di un'opera di scientifica pluralità che intende essere un omaggio per quanto da lei abbiamo ricevuto.

1Q84 di Murakami Haruki: navigando in un mare di punti interrogativi

GIORGIO AMITRANO

L'idea di questo breve saggio nasce dall'invito che mi è stato rivolto dall'associazione "Tokyoèvicina" a partecipare a un incontro-dialogo con Maria Teresa Orsi sul romanzo di Murakami Haruki *1Q84*. Le domande poste da Maria Teresa nel corso dell'incontro, che si è tenuto il 2 marzo 2012 presso l'Università Popolare di Roma, hanno sollecitato in me delle riflessioni su quest'opera di Murakami, che desideravo riprendere per svilupparle in un testo scritto.

Per farlo comincerò dalla storia editoriale di questo libro. *1Q84*, pubblicato in Giappone in due volumi nel maggio 2009, ha venduto un milione di copie in meno di quattro settimane e poi ha continuato a guidare le classifiche di vendita ancora per diversi mesi. Per chi visitava le librerie giapponesi in quel periodo, il libro, diviso in due volumi (per un totale di 1055 pagine), con le sue due grandi Q verde e arancione in copertina, produceva un effetto inquietante, come di due occhi spalancati dallo sguardo inquisitorio. *Big brother is watching you*. Un effetto non si sa se voluto proprio in questi termini dalla casa editrice Shinchōsha, ma sicuramente adatto a un libro che sin dal titolo allude al quasi omonimo romanzo di George Orwell. La differenza rappresentata dalla sostituzione del numero 9 con la lettera Q, in apparenza solo grafica, visto che in giapponese 9 e Q si leggono allo stesso modo, nella storia rappresenta uno spartiacque che divide due mondi. I personaggi che vivono nell'anno 1Q84 hanno oltrepassato i confini della realtà e vedono cose che gli altri, sospinti dal flusso normale del tempo, non riescono a scorgere. Tuttavia, la

tensione che cresce nel corso della narrazione induce a pensare che la nuova realtà, con i suoi connotati da incubo, travolgerà la diga che separa i due mondi paralleli, trionfando su tutto. Quando si giunge alla fine del secondo volume, il disastro non è avvenuto, ma nemmeno la liberazione dall'angoscia.¹ La narrazione lascia il lettore sospeso come le due lune, una gialla, l'altra verde, che dal cielo vedono ogni cosa della terra, ma dalla terra non sono visibili che a pochissimi. Nel maggio del 2009 il lettore non aveva modo di spingersi oltre questa chiusura ambigua, e in molti si rinnovò la delusione sperimentata in passato con i finali di Murakami, scrittore fedele come pochi alla poetica dell'*open ending*. Nessuno ancora sapeva che il libro avrebbe avuto un seguito, e in teoria la narrazione avrebbe potuto fermarsi lì, con il suo carico di enigmi irrisolti. Ma qualche tempo dopo venne data la notizia ufficiale che Murakami stava lavorando al terzo volume.

L'annuncio colse molti di sorpresa. Solo i più accorti avevano notato che, in luogo della consueta divisione in *jōge* 上下, comune in Giappone per i romanzi lunghi pubblicati in due volumi e già utilizzata per alcuni libri di Murakami, i due volumi di *IQ84* erano accompagnati dalle scritte in *rōmaji* e numeri arabi BOOK 1 e BOOK 2. Un'indicazione seriale era stata adottata solo una volta in passato da Murakami per la pubblicazione di *Nejimakidori kuronikuru* (L'uccello che gira le viti del mondo, 1994), uscito in due volumi con i numeri ordinali, *daiichibu* 第一部 (parte prima) e *dainibu* 第二部 (parte seconda), seguiti a distanza di circa un anno e mezzo dal *daisanbu* 第三部 (parte terza). La divisione in *jōge*, che racchiude un'opera tra un alto e un basso, o un sopra e un sotto, la "confina" in uno spazio limitato che non consente aggiunte. La numerazione seriale invece apre la possibilità a continuazioni teoricamente infinite (anche se finora Murakami non è andato mai al di là del terzo volume). Si poteva

¹ In questo articolo, per la divisione in volumi, ci si riferisce sempre all'edizione giapponese (Murakami, 2009, 2010). Si ricorda che quella italiana è stata pubblicata, nella mia traduzione, in due volumi (Amitrano, 2011, 2012).

quindi intuire che lo scrittore si era lasciata aperta la possibilità di tornare sulle proprie tracce e dare un seguito alla vicenda.

Torniamo ai primi due volumi e alla loro presenza nelle librerie nel corso di tutto il 2009. L'effetto *big brother* del libro era accentuato dal fatto che nella maggior parte dei negozi *IQ84* si trovava in più reparti: nel settore dei libri più venduti, tra gli scaffali dei *dansei sakka* (scrittori maschi) e nella sezione dei *wadai no hon*, i “libri di cui si parla”. La cosa più curiosa però era che accanto alle pile di copie vi era spesso un espositore con i libri e i dischi citati nel romanzo: il *1984* di Orwell, ovviamente, con il suo 9 ancora lì fermo al suo posto, *Sahalin, l'isola dei deportati* di Čechov, su cui Murakami si sofferma con ampie citazioni, *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, e la *Sinfonietta* di Janáček. Per *L'isola di Sakhalin*, uno dei libri meno conosciuti di Čechov, si è trattato di un piccolo boom. Ristampato tempestivamente dalla casa editrice Iwanami nei tascabili, questo severo “reportage” da una terra desolata dell'estremo oriente russo ha conosciuto, grazie a Murakami, una popolarità di cui non aveva mai goduto prima, in nessun paese del mondo. Simile destino ha avuto la *Sinfonietta* di Janáček, che da un giorno all'altro è diventato uno dei CD di musica classica più richiesti, costringendo le case discografiche ad affannose ristampe. Ma naturalmente, rispetto al clamoroso successo di *IQ84*, si tratta di fenomeni di proporzioni limitate. Il dato che ha colpito nella vicenda editoriale di questo libro è stato soprattutto la rapidità delle vendite dei primi giorni, prima che potesse funzionare il passaparola o che recensioni positive potessero influenzare il pubblico dei lettori. Giornalisti e critici che si sono interrogati sulle ragioni del fenomeno hanno concluso che l'assenza totale di informazioni sul libro, combinata con la reputazione ormai acquisita di Murakami e l'esistenza di un numero elevato di fans, aveva creato un clima di attesa così forte da deflagrare in un successo eccezionale. Un caso davvero unico di operazione di marketing basata sull'assenza di marketing. Insomma, il libro ha segnato nuovi primati nella carriera di Murakami Haruki, che aveva già conosciuto grandi successi commerciali a partire dal boom di *Noruvei no mori* (Norwegian

Wood, 1987). Questo romanzo realistico e impregnato di malinconia, che si distaccava in modo radicale dalla vena fantastica delle opere precedenti, aveva mutato già molti anni prima il suo status di autore apprezzato dalla critica e dal pubblico, in quello di autore di grandi best seller. Intorno a *1Q84* si è però creato un caso ancora più clamoroso, paragonabile a quello dei libri di Harry Potter o della vendita dei nuovi modelli di iPhone: una sorta di febbre consumistica, con moltitudini di lettori in fila per accaparrarsi il libro, trasformato in un irresistibile oggetto di desiderio.²

Quando il successo di un libro, soprattutto di uno che non presenti le caratteristiche di un prodotto commerciale, supera i confini della routine per diventare un fenomeno di massa, è naturale domandarsi quali siano le ragioni dell'exploit. E non si può non tenere conto del fatto che il successo si è ripetuto dovunque nel mondo diventando un fenomeno globale. Una delle spiegazioni potrebbe essere che il libro possiede in eguale misura due elementi, apparentemente contrapposti, di evasione e introspezione, e che la combinazione di questi due elementi è in grado di provocare una forte empatia. Certamente Murakami ha costruito una storia che attira nella sua tela il lettore fino ad avvolgerlo. Io credo che la maggior parte dei lettori ami essere risucchiata in un mondo diverso, in una dimensione fuori dalla realtà ordinaria. Tuttavia, nel caso di *1Q84*, questo uscire da sé, anziché risolversi in pura evasione, porta chi legge a immergersi in profondità nel proprio inconscio. Insomma è un'evasione dal sé che riconduce il lettore – ovviamente a condizione che questi accetti le regole del gioco e che offra la sua complicità – alla sua parte più profonda.

Un'altra apparente contraddizione è che in *1Q84* la tensione verso l'irreale è bilanciata da una spiccata capacità, da parte di Murakami, di mantenere il contatto – ed è un dato singolare per

² Da ricordare anche l'elevato numero di studi su questo libro. Oltre ai tanti articoli usciti su riviste, sono uscite diverse monografie dedicate ad esso. Cito a titolo d'esempio: Murakami Haruki kenkyūkai (2009), Andō *et al.* (2009), Rubin *et al.* (2009), Komori *et al.* (2010).

un autore fantastico - con la verità dimessa della vita di tutti i giorni. Nell'orchestrare una distopia immaginativa e visionaria, egli intrattiene un rapporto intimo con la quotidianità dell'esperienza umana, quella in cui i pensieri, le emozioni, i desideri sono collegati alla realtà del corpo, del sonno, del cibo, del lavoro, della vita di relazione. È confortante notare come il successo internazionale non abbia appannato in lui questo attaccamento per l'umanità anche nelle sue forme meno appariscenti. Dato da anni per vincitore al Nobel, corteggiato dai media, pluripremiato, Murakami sembra opporsi alla fiera delle vanità che tenta di risucchiare ogni autore di successo, rispondendo con una convinta adesione alla parte più autentica di ogni essere umano. Forse per questo il suo alter ego nel romanzo, Tengo, ama appassionatamente il resoconto del viaggio di Čechov a Sakhalin, che lo scrittore aveva intrapreso quando era al massimo del successo, allo scopo di staccarsi dalla società modaiola e superficiale dei letterati suoi contemporanei per ritornare alle radici dell'umanità.

Fra i tanti temi che si intrecciano nel libro, uno dei principali è quello dello scrivere, analizzato dal punto di vista di due personaggi: Tengo, professore di matematica che sogna di imporsi come scrittore ma che, nonostante sia capace di governare con sapienza lo stile, non possiede la forza narrativa per raggiungere il cuore del pubblico, e Komatsu, editor cinico e senza scrupoli, pronto a operare qualsiasi alchimia per tirar fuori da un canovaccio affascinante ma scritto male, opera di una ragazza di appena diciassette anni, un libro perfetto anche formalmente da presentare in concorso al premio Akutagawa, massimo riconoscimento letterario giapponese. Il progetto di far vincere al libro questo famoso premio è una parte fondamentale del congegno romanzesco di *IQ84*. Come si può vedere, al tema dello scrivere si affianca subito l'altro, ad esso contiguo, del "produrre" un libro. Murakami, da veterano del mondo letterario, analizza con competenza i vari elementi, materiali e immateriali, che compongono un libro, descrivendo tutte le fasi attraverso le quali l'idea iniziale prende vita sino a raggiungere la forma definitiva.

Le suggestioni metaletterarie, già presenti in molti suoi libri, acquistano qui uno spazio ancora maggiore. Se si dovesse isolare, tra i tanti fili che compongono la trama, quello da cui si dipanano tutti gli altri, è proprio il tema metaletterario del “romanzo nel romanzo”. È dalla *Crisalide d'aria*, la storia inventata da Fukaeri e che sarà oggetto della riscrittura di Tengo, che tutto ha origine. È da questo romanzo, costantemente evocato e anche raccontato più volte nel corso dei tre volumi da angolazioni diverse, che prende le mosse *IQ84*. Sebbene il tema romantico dell'amore tra Tengo e Aomame, che si inseguono nell'arco di tutta la vicenda, sia il centro, il cuore e la ragione d'essere del libro, è un romanzo – *La crisalide d'aria* – il suo motore narrativo. Senza di esso Tengo e Aomame non si sarebbero mai incontrati, e nemmeno cercati, rimanendo fedeli alle loro solitudini come avevano fatto per vent'anni, dopo il momento fatale in cui da bambini si erano tenuti per mano in un'aula di scuola deserta.

Il tema metaletterario ha un ulteriore sviluppo quando Tengo, dopo la riscrittura della *Crisalide d'aria*, si dedica a un proprio romanzo con una convinzione assai più forte rispetto al passato. Nei brani che descrivono Tengo alle prese col nuovo romanzo, Murakami descrive con partecipazione le sensazioni del giovane scrittore che per la prima volta riesce a coniugare tecnica e ispirazione. Il contrasto tra Tengo, che tenta di condurre la propria vita dentro i binari dell'onestà e della lealtà, e Komatsu che, irrispettoso della deontologia professionale, lo convince a compiere un gesto ai limiti dell'illegalità come riscrivere il libro di Fukaeri, è forte, ma la divisione tra i due non è manichea. Komatsu sconvolge il mondo tranquillo di Tengo nello stesso modo con cui semina scompiglio nell'ambiente conservatore e prudente dell'editoria giapponese: introducendo, lì dove regna un ordine statico, il soffio di un vento sovversivo. Nella sua discutibile moralità, Komatsu è una di quelle personalità che, con la loro vena di genio e sregolatezza, hanno la capacità di cambiare il mondo, nel bene e nel male, e della cui vitalità personaggi come Tengo, tendenzialmente passivi, devono nutrirsi per poter realizzare il loro percorso.

Tengo ricorda, per il suo carattere introverso e la sua fede nei valori morali, altri protagonisti maschili dei romanzi di Murakami, a cominciare dal Watanabe Tōru di *Noruwei no mori*. La differenza più rilevante rispetto ai prototipi non è tanto il suo fisico imponente o il talento matematico (qualità entrambe insolite per gli eroi di Murakami), quanto il fatto che non si esprima in prima persona. L'uso della terza persona, abbastanza raro nelle sue opere, crea un effetto di distanza dell'autore rispetto ai personaggi più marcato del consueto, ma Tengo è comunque una nuova reincarnazione di un personaggio già noto. Aomame, invece, non assomiglia a nessuno dei personaggi femminili delle opere precedenti. Può richiamare, se mai, alcune eroine della letteratura e del cinema come "la Sposa", la giustiziera implacabile dei due *Kill Bill* di Quentin Tarantino interpretata da Uma Thurman, o la Lisbeth Salander, protagonista sessualmente disinibita della trilogia *Millennium* di Stieg Larsson.³ Ma nonostante queste affinità, Aomame è un personaggio originale grazie alla combinazione di varie anime – spietata assassina, femme fatale, seguace di una setta che ha ripudiato la fede, donna romantica – che, sebbene contraddittorie, convivono in armonia. Murakami entra nella psiche di Aomame, nella sua intimità femminile – notevole lo sforzo dello scrittore nel descrivere i passaggi attraverso i quali diventa consapevole della sua gravidanza – tentando, come fa ogni scrittore di sesso maschile che affronta la creazione di un personaggio femminile, di usare la scrittura come chiave per immedesimarsi nel sesso opposto.

Se di Aomame Murakami rivela ogni dettaglio fisico, ogni pensiero, ogni gesto, di Fukaeri, altro memorabile personaggio del romanzo, ci rivela poco. Questa giovane diciassettenne

³ Nell'incontro del 2 marzo Maria Teresa Orsi mi fece notare l'affinità di Aomame, nel suo ruolo di vendicatrice solitaria, con *Modesty Blaise* o con la *Shirayuki hime* del celebre manga. Non è da escludere che anche questi personaggi abbiano esercitato qualche suggestione su Murakami, che certamente conosce entrambi. Un modello esplicitamente citato in *IQ84* è anche la Faye Dunaway del *Caso Thomas Crown* (*The Thomas Crown Affair*, 1968), il film di Norman Jewison, nel ruolo di una intraprendente detective.

bellissima, con il suo comportamento fuori da ogni schema e le domande prive di punto interrogativo, ruba più volte la scena ai protagonisti, Aomame e Tengo, titolari “ufficiali” dei capitoli alternati che compongono il libro. Il mosaico del passato di Fukaeri si compone un poco alla volta, chiarendo progressivamente la sua storia, ma la ragazza rimane un personaggio enigmatico fino alla fine del secondo volume. Nel terzo, inaspettatamente, la sua presenza si dirada fino a scomparire del tutto. Il suo caso è opposto a quello di Ushikawa, personaggio secondario nei primi due volumi, che nel terzo diventa protagonista come Tengo e Aomame, con i quali si alterna nella titolarità dei capitoli. La struttura binaria diventa quindi triplice, secondo la sequenza Ushikawa-Aomame-Tengo che si susseguirà regolare per tutto il libro, salvo nell’ultimo capitolo, intitolato alla coppia Aomame-Tengo.

Ushikawa acquista uno spazio che forse lo stesso Murakami non aveva previsto di dare a questo personaggio quando lo aveva introdotto nei primi due volumi. Presentato come un uomo dall’aspetto orribile e dai modi melliflui, non sembra ispirare alla sua prima comparsa nessuna simpatia al suo autore, che si accanisce nel rappresentarlo come un individuo ripugnante. Ma nel terzo volume è lui che apre la narrazione, impegnato in un dialogo con il Rasato e Coda di Cavallo, due personaggi già apparsi in precedenza. Si percepisce con chiarezza che Ushikawa ha acquistato spessore e statura drammatica, come se Murakami lo avesse voluto gratificare di una promozione di cui il personaggio, abituato ad essere guardato con odio e ripugnanza e invisibile ai suoi stessi familiari, sarebbe il primo a stupirsi. Murakami, il cui arbitrio autoriale può apparire a volte capriccioso, cambia di colpo le carte in tavola e, inaspettatamente, dona a Ushikawa un’anima. Gli regala un passato, ricordi dolorosi, nostalgici, una spiccata sensibilità, un intuito degno di un Philip Marlowe, e persino una passione amorosa, naturalmente senza speranza come si addice a un eroe *hardboiled*. Ma forse l’aspetto che più lo nobilita è la sua competenza professionale. Saranno proprio le doti di tenacia

e professionalità profusa nella sua ostinata ricerca di Aomame a causarne la morte.

Pur consapevole che i lettori di questo articolo che non avessero ancora letto il terzo volume di *IQ84*, potrebbero essere infastiditi da uno *spoiler*, non posso glissare su questa scena, una delle più intense del libro. Tamaru, guardia del corpo di Ogata Shizue, la ricca, anziana signora mandante degli omicidi di Aomame, dopo aver scoperto che Ushikawa è sulle tracce della giovane assassina, penetra nel suo appartamento, lo immobilizza e lo sottopone a un duro interrogatorio. Ushikawa, consapevole di non avere via di scampo, risponde a ogni domanda. Poi a un tratto il discorso prende una piega inattesa. Tamaru fa delle digressioni filosofiche, cita Jung, sembra avere abbandonato ogni intenzione aggressiva. Ma proprio quando Ushikawa pensa di essere in salvo, Tamaru lo soffoca con un sacchetto di plastica, procurandogli una morte atroce. Consumato l'omicidio, Tamaru gli dice che gli è dispiaciuto doverlo fare e, pietosamente, tenta di ricomporre i lineamenti del suo viso devastato dalla sofferenza. Nella scena, in cui le solitudini di questi due outsider, la guardia del corpo omosessuale di origine coreana e il detective ai margini del sistema, si specchiano e si incontrano, sembra quasi profilarsi tra i due una possibile solidarietà, forse addirittura un'amicizia, ma è solo un attimo, prima che ognuno riprenda il proprio cammino: quello di Ushikawa procede verso la morte, quello di Tamaru verso l'assassinio. Questo balenare illusorio di un incontro che prelude a una solitudine ancora più dolorosa mi ha ricordato il brano di un altro romanzo di Murakami, meno fortunato di *IQ84*, *Supūtoniku no koibito* (La ragazza dello Sputnik, 1999).

E in quel momento capii. Eravamo state meravigliose compagne di viaggio, ma in fondo non eravamo che solitari aggregati metallici che disegnavano ognuno la propria orbita. In lontananza potremmo anche essere belle a vedersi, come stelle cadenti. Ma in realtà non siamo che prigionieri, ognuna confinata nel proprio spazio, senza la possibilità di andare da nessun'altra parte. Quando le orbite dei nostri satelliti per caso si incrociano, le

nostre facce si incontrano. E forse, chissà, anche le nostre anime vengono a contatto. Ma questo non dura che un attimo. Un istante dopo, ci ritroviamo ognuna nella propria assoluta solitudine. Fino al giorno in cui bruceremo e saremo completamente azzerate (Amitrano, 2001, pp. 134-135).

L'ultimo capitolo del libro, con Aomame e Tengo che dopo essersi ritrovati riescono avventurosamente ad abbandonare il mondo dalle due lune e a tornare nella realtà, rappresenta il finale più ottimistico mai scritto da Murakami per un romanzo, oltre che il suo unico *happy end*. Tuttavia a mio parere la cifra più autentica del libro è contenuta nella scena dell'interrogatorio di Ushikawa e della sua morte per mano di Tamaru. Il tema romantico, come la *Sinfonietta* di Janáček, attraversa il romanzo, scomparendo a tratti dietro scene visionarie, fantastiche, violente, per riaffiorare molte volte sino al *dénouement*. Eppure la vera poetica di Murakami è quella della solitudine, delle orbite che si incrociano per un tempo troppo breve. Un tempo dove non c'è spazio per l'amore ma forse appena per un istante di compassione e riconoscimento. Dopo avere gettato nella spazzatura il sacchetto di plastica, il laccio e l'elastico che gli sono serviti per uccidere Ushikawa, Tanaru mormora: «Ognuno merita di essere pianto. Fosse pure solo per un momento» (Amitrano, 2012, p. 340).

Riferimenti bibliografici

- Amitrano, Giorgio (2001) (trad.). *La ragazza dello Sputnik*. Torino: Einaudi.
- (2011) (trad.). *1Q84, Libro 1 e 2. Aprile-settembre*. Torino: Einaudi.
- (2012) (trad.). *1Q84, Libro 2. Ottobre-dicembre*. Torino: Einaudi.
- Andō, Reiji *et al.* (2009) (a cura di). *Murakami Haruki "1Q84" o dō yomu ka*. Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

- Komori, Yōichi *et al.* (2010) (a cura di). *IQ84 Studies. Book 2*, Murakami Haruki Study Books 14. Tōkyō: Wakakusa shobō.
- Murakami, Haruki (2009). *IQ84, BOOK 1, BOOK 2*. Tōkyō: Shinchōsha.
- (2010). *IQ84, BOOK 3*. Tōkyō: Shinchōsha.
- Murakami Haruki kenkyūkai (2009) (a cura di). *Murakami Haruki no “IQ84” o yomitoku*. Tōkyō: Dētahausu.
- Rubin, Jay *et al.* (2009) (a cura di). *IQ84 Studies. Book 1*. Murakami Haruki Study Books 13. Tōkyō: Wakakusa shobō.

Il mondo dell'uomo nello *hokku*: il caso di Yosa Buson

CRISTINA BANELLA

Il nome di Yosa Buson (1716-1783) richiama da sempre la sua doppia abilità di poeta e di pittore.¹ Come poeta di *haikai*² il suo nome è rimasto per lungo tempo legato a una eccezionale capacità di utilizzare citazioni e un complesso vocabolario costituito da mescolanza di vernacolo e termini di origine cinese (*kango*). Oltre a questa particolarità, si è più volte sottolineata la caratteristica “pittorica” degli *hokku* di Buson, espressa dal suo robusto senso del colore, dalla chiarezza delle sue descrizioni – pur in uno spazio così breve quale erano le 17 sillabe dello *hokku* – o dalla sua attenzione ai particolari.³ Viene di solito posto meno

¹ Per notizie biografiche sull'autore si rimanda a Ogata (1993), Ueda (1998) e Sawa; Shiffert (1978). Bisogna tenere conto però che della vita di Buson si hanno poche notizie sicure. Di conseguenza molti studiosi hanno tentato di ricavarle dalle sue stesse opere, senza però tener conto del fatto che potrebbero essere contaminate da finzione letteraria.

² Lo *haikai no renga*, o semplicemente *haikai*, era un componimento dovuto alla mano di più autori. Si trattava infatti di una poesia lunga che veniva composta a turno da più poeti. La prima strofa, chiamata *hokku*, ne costituiva la parte principale e ne fissava il tema. Data la sua rilevanza, la composizione di questa strofa era affidata al poeta più esperto del gruppo o a quello più importante del raduno poetico. Formato da tre versi di cinque, sette, cinque sillabe, con il tempo lo *hokku* si distaccò dallo *haikai no renga* diventando una forma di poesia indipendente, la cui dignità letteraria venne sancita alla fine del 1800 dal poeta e critico Masaoka Shiki (1867-1902), che le attribuì il nome *haiku* con il quale è rimasta conosciuta (Banella, 1997).

³ Il rosso, ad esempio, era stato fra i suoi preferiti e ricompare in molti *hokku*, spesso accompagnato da violenti contrasti. Citiamo la seguente poesia: «Bocca del re degli inferi.../ Come volesse / vomitare una peonia» (*Enō no / kuchi ya botan o / hakan to su*. Fujita; Kiyoto, 2000, p. 152). Tutto un gioco di

in luce, però, un altro aspetto che ci sembra altrettanto importante, ossia il fatto che Buson abbia arricchito la poesia dando uno spazio rilevante, rispetto ai suoi predecessori, al mondo umano. Indubbiamente anche prima di Buson si potevano trovare dei versi in cui compariva l'uomo,⁴ ma era l'elemento naturale ad essere privilegiato. Le tipologie umane che compaiono nei versi di Buson sono le più disparate. Di origine samurai e raffinato uomo di lettere, questo poeta si volge spesso all'ambiente più elegante, quello della corte e dei nobili:

<i>Onna gu shite</i>	Con una dama, inchino
<i>dairi ogaman</i>	al Palazzo imperiale...
<i>oborozuki</i>	Luna velata

(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 54).

contrasti domina la poesia: un protagonista terrificante è colto in una smorfia che gli deforma il volto nello sforzo di espellere da sé un oggetto apparentemente leggiadro: un fiore. Quel fiore però non è un evanescente convolvolo ma una scarlatta peonia, la cui presenza dipinge di rosso persino la bocca del demone mentre l'ambiente richiamato dal personaggio è l'inferno con le sue fiamme: tutto lo *hokku* è tinto dal colore rosso senza che questo venga mai menzionato. Lo *hokku* successivo, invece, ci consente di apprezzare la capacità di Buson nel cogliere quei piccoli particolari che l'osservatore frettoloso o disattento potrebbe trascurare e che non sfuggono invece all'occhio allenato del pittore: «Le radici del canforo / intride silenziosa, / pioggia d'autunno...» (*Kusu no ne o / shizukani nurasu/ shigure kana*. Fujita; Kiyoto, 2000, p. 435). I versi non presentano particolarità stilistiche: precisi nel computo delle sillabe, utilizzano un linguaggio assolutamente comune. Apparentemente anche la scena è banale, trattandosi di un albero della canfora bagnato dalla gelida pioggia del tardo autunno. Ma Buson non parla dell'albero in generale; si fissa invece, quasi mesmerizzato, sul particolare delle radici che, o perché più esposte alla pioggia, o per maggiore permeabilità del terreno, hanno un colore più scuro rispetto al resto.

⁴ Matsuo Bashō (1644-1694) ci lascia vari versi che trattano dell'essere umano. Le poesie su questo soggetto però, sono quantitativamente inferiori rispetto a quelle di Buson e hanno meno varietà nel presentare le diverse tipologie umane e gli atteggiamenti psicologici. Manca anche il fattore tempo, che vedremo invece in Buson, e difettano di immedesimazione del poeta nella psicologia dei suoi soggetti. Le stesse insufficienze si rilevano anche per i suoi allievi e per gli *haijin* di epoche successive.

Molto spesso accompagna i personaggi dell'aristocrazia a letterati, come nei versi:

<i>Hana no maku</i>	Cortina di ciliegi,
<i>Kenkō o nozoku</i>	e una dama
<i>onna ari</i>	che sbircia Kenkō
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 90).

La poesia ritrae il malizioso atteggiamento di una dama dell'aristocrazia che spia Yoshida Kenkō (1283 ca.-1352 ca.), autore di *Tsurezuregusa* (Ore d'ozio, 1330-1331), a cui un'altra dama aveva inviato una donna del suo seguito per tentarlo.⁵

Ma gli ambienti eleganti non sono per forza i prediletti: troviamo moltissimi *hokku* che trattano di persone di estrazione sociale inferiore, del popolino colto in gesti non controllati e quindi spesso volgari:

<i>Fundoshi ni</i>	Nel <i>fundoshi</i> ha infilato
<i>uchiwa sashitaru</i>	un ventaglio rotondo,
<i>teishu kana</i>	il padrone di casa
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 247).

Questa volgarità di atteggiamenti si prestava inoltre ottimamente a ottenere effetti di umorismo così importanti per lo *haikai*:

<i>Kusuri gui</i>	Carne di cervo:
<i>tonari no teishu</i>	il vicino di casa
<i>hashi jisan</i>	ha con sé le bacchette
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 524).

⁵ È lo stesso Kenkō a raccontare l'episodio nel *dan* 238 dello *Tsurezuregusa*. Buson, che conosceva l'opera in quanto era uno dei classici del bagaglio culturale di un *bunjin*, ne trasse ispirazione per moltissime poesie.

Buson ricostruisce qui lo stato d'animo dell'avidio vicino e non manca di porlo alla berlina; l'uomo è infatti apparentemente venuto in visita, ma tradisce il suo vero scopo portandosi dietro le bacchette: non è l'incontro con il protagonista che gli sta a cuore, ma il poter mangiare a sbafo la carne di cervo, cibo costoso e particolarmente nutriente durante la stagione invernale. La scena non presenta elementi sgradevoli come vediamo nello *hokku* citato di seguito, ma è l'attitudine psicologica dell'uomo a essere volgare. Per meglio sottolinearne il carattere plebeo, Buson fa ricorso, come spesso accade, a un vocabolario raffinatissimo e colto: il modo in cui la poesia è scritta, mancando quasi completamente lo *hiragana*, richiama la poesia cinese, e il vocabolo *jisan* (portare con sé) suona decisamente pomposo.

<i>Daitoko no</i>	Un reverendo monaco
<i>kuso hiriowasu</i>	del suo onorevole sterco si libera.
<i>kareno kana</i>	Un campo spoglio

(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 464).

Ritroviamo in questo *hokku*, oltre all'atteggiamento volgare del monaco che non trovando nascondigli decide di rispondere al richiamo della natura nel bel mezzo del campo spoglio, lo stesso espediente lessicale dei precedenti versi: per sottolineare l'azione Buson usa il termine *daitoko* che indica appunto un monaco di grande virtù, e *hiriowasu*, che è un vocabolo di rispetto per indicare l'evacuare.

Anche l'essere umano descritto durante lo svolgimento del proprio lavoro sembra esercitare un fascino particolare su Buson, che lo usa per gli effetti più svariati; naturalmente si tratta del lavoro di personaggi umili:

<i>Tabishibai</i>	Il teatrino ambulante:
<i>homugi ga moto no</i>	in mezzo a spighe d'orzo
<i>kagamitate</i>	han piantato gli specchi...

(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 188).

<i>Mijikayo ya</i>	Che breve notte!
<i>dōshinshū no</i>	E le guardie si lavano
<i>kawa chōzu</i>	il viso al fiume
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 173).

La breve notte estiva è finita e con essa anche il faticoso turno di lavoro: il sudore e la stanchezza vengono lavati via al fiume e il bagno assume la funzione di un lavacro purificatore. Senza menzionarla mai, è uno *hokku* che si intride di freschezza: quella brevissima del mattino estivo dopo un'afosa notte e quella dell'acqua del fiume. Ma non è solo una sensazione fisica: le guardie, così "purificate", sembrano tornare a nuova vita, la freschezza s'insinua nel loro spirito.

Se la fatica fisica viene qui ingentilita, e di conseguenza lo *hokku* viene alleggerito della grossolanità che il tema del lavoro potrebbe comportare, altre volte Buson costruisce intorno alle attività umane poesie di puro suono:

<i>Asakiri ya</i>	La nebbia del mattino...
<i>kui utsu oto</i>	Il toc toc di qualcuno
<i>chōchōtari</i>	che batte su un paletto
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 325).

<i>Ochikochi</i>	Qui e là
<i>ochikochi</i>	qui e là
<i>utsu kinuta kana</i>	battito del <i>kinuta</i>
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 392).

Il *kinuta* era una sorta di cilindro di legno su cui era avvolta una pezza di seta che veniva man mano srotolata e poi battuta per aumentarne la lucentezza. I versi sono costruiti in maniera particolarissima: per riprodurre il suono e collegarlo anche a un elemento spaziale, Buson usa *ochikochi* (qui e là), quasi fosse un'onomatopea legata ai colpi sul legno del *kinuta*, ripetendola due volte ma scrivendola la prima volta con i caratteri di "lontano" e "vicino" per costruire una sorta di spazio che però rimane

indistinto dal momento che non è connotato paesaggisticamente; successivamente i caratteri scompaiono, in quanto il poeta non vuole distrarre il lettore dal suono e dal ritmo: qui abbiamo infatti sedici sillabe al posto delle canoniche diciassette, ma non si tratterebbe di un caso di ipometria, in quanto la pausa prima di *kinuta* sarebbe in grado di supplire alla sillaba mancante. In entrambe le poesie, la presenza umana è segnalata solo dal suono, manca l'uomo inteso in senso fisico. Costruite con lo stesso espediente, ma decisamente più inquietanti, sono:

<i>Kujira uri</i>	Là nel mercato
<i>ichi ni katana o</i>	dove vendon balena...
<i>narashikeri</i>	rumore di coltelli...
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 528).

<i>Harusame ya</i>	Pioggia di primavera!
<i>hito sumite keburu</i>	Qualcuno vive là...
<i>kabe o moru</i>	Vaporan fumo i muri...
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 39).

Questa poesia presenta un carattere spettrale sottolineato dall'introduzione di Buson che precisa trattarsi di una casa in rovina situata a ovest di Kyōto, della quale si diceva fosse abitata da qualcosa di non umano. La composizione ha inoltre un ritmo inusuale. Non solo abbiamo il verso centrale ipermetro ma, seguendo la costruzione grammaticale, la pausa andrebbe effettuata in maniera insolita, ossia dopo *sumite* suddividendo la poesia in quattro versi di 5, 5, 3, 5 sillabe.⁶

⁶ Leggere i versi in questo modo non costituirebbe un arbitrio o una forzatura nei confronti della poesia di Buson, dal momento che esistono altri *hokku* con lo stesso ritmo o con un ritmo molto simile. Citiamo ad esempio una poesia molto famosa fra quelle di questo poeta: «Secche foglie di salice / e una sorgente asciutta.../ Pietre, qua e là.» (*Yanagi chiri / shimizu kare / ishi / tokorodokoro*) che andrebbe letta come se avesse 5, 5, 2, 6 sillabe (Fujita; Kiyoto, 2000, p. 285).

Il risultato dell'uso dei soggetti umani non è soltanto scioccante e destinato a creare una situazione comica come abbiamo visto in *daitoko no*, o terrificante come nei versi precedenti; Buson usa la gente comune anche per sorprendere i propri lettori:

<i>Shūfū ya</i>	Vento di autunno!
<i>shushi ni shi utau</i>	Bottega di sake:
<i>gyosha sōsha</i>	pescatori e taglialegna che recitan poesie (Fujita; Kiyoto, 2000, p. 287).

All'interno di una locanda, persone umili come pescatori e taglialegna recitano poesie che cantano il cambiamento della stagione. Ma Buson sembra illudere il proprio lettore quando pone all'inizio della poesia il *kigo* “*shūfū*”, che indica il vento autunnale. Questi caratteri di solito sono letti *akikaze*, alla giapponese; Buson invece insiste per la più elegante lettura *shūfū* e lo fa per due ragioni. Prima di tutto per il suono che rafforza il significato: lo *sh* infatti richiama il rumore del vento e viene anche sottolineato dal verso successivo che inizia con *shushi* (bottega di sake); poi abbiamo la volontà di mettere in risalto la comicità della situazione: i due termini citati, che sono *kango* e che suonano così formali ed eleganti, sono sì destinati alla descrizione di un'attività altrettanto raffinata come la recitazione di poesie, ma eseguita da persone umilissime. Lo shock provocato dalla rivelazione dei soggetti arriva, come è giusto, alla fine dove ritorna anche, in una sorta di circolarità, il suono *sh*. L'uso massiccio del *kango* inoltre, intenderebbe suggerire che le poesie recitate non sono autoctone, ma cinesi: questo renderebbe il tutto ancora più paradossale dal momento che si tratta di pescatori e taglialegna giapponesi.⁷

⁷ Fujita e Kiyoto suggeriscono che si possa trattare di poesie di Du Mu (803-852). I compilatori dell'opera omnia di Buson, però, non danno alcuna spiegazione sul perché avrebbero tratto questa conclusione che altri commentatori non avallano. Interessante è anche l'interpretazione del poeta Hagiwara Sakutarō (1886-1942), il quale afferma invece che l'uso dei vocaboli

Lo sguardo che Buson rivolge su questa umanità non è impietosamente freddo; è raro infatti che ritragga il lavoro manuale senza ingentilirlo, come abbiamo visto sopra, e accade anche di trovare versi come questi, dove sembra essere presente la compassione:

<i>Tsukitenshin</i>	In mezzo al cielo
<i>mazushiki machi o</i>	la luna; passo
<i>tōrikeri</i>	tra poveri sobborghi...
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 355).

<i>Nokogiri no</i>	Il suono d'una sega...
<i>oto mazushisa yo</i>	Che povertà!
<i>yowa no fuyu</i>	Notte fonda d'inverno
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 486).

Il secondo *hokku* presenta l'immagine di qualcuno che nel cuore della notte usa una sega: qualunque ne sia il motivo, il suono nel buio e nel silenzio amplifica non tanto questi due elementi ma un'impressione di povertà dichiarata esplicitamente dal poeta. Il motivo che ha spinto la persona a usare la sega nel cuore della notte è stato oggetto di dibattito, perché si è ritenuto che la poesia ritraesse lo stesso Buson intento a segare il carbone da usare per riscaldarsi. L'ipotesi non è avvalorata da fatti e

cinesi non sarebbe destinato a creare nel lettore l'immagine di una scena ambientata in Cina, come taluni vorrebbero, ma a far nascere la sensazione di essere in presenza di poesia pura, nobile. Se nello *hokku* Buson avesse sostituito le parole *shushi* (bottega di sake) con il giapponese *sakaya*, o il termine *uta* al posto di *shi* (poesia), i versi sarebbero stati semplicemente rappresentazione realistica di una scena forse realmente osservata, e si sarebbe indebolita la profonda emozione poetica di solitudine e tristezza creata dal vento autunnale (Hagiwara, 2004, p. 72). Sebbene la stagione autunnale sia anche per noi occidentali legata alla malinconia, non ci sentiamo di condividere pienamente la visione melanconica di Hagiwara, che interpreta Buson in chiave di "poeta di nostalgia", dal momento che Buson dimostra più volte una tendenza spiccata allo humor, al colore vivace, ad elementi che mal s'accordano con una lettura mesta della sua opera.

coesiste accanto a quella elaborata all'inizio del secolo scorso dalla scuola realista di Masaoka Shiki che affermava trattarsi di qualcuno non identificabile, intento semplicemente a un lavoro di falegnameria (Hagiwara, 2004, p. 72). Se questa seconda poesia non presenta raffinatezze linguistiche, la prima è invece estremamente complessa in tal senso. Il primo vocabolo, infatti, è *kango* ma non è invenzione di Buson, quanto piuttosto una sua dimostrazione di erudizione. La parola infatti compare nelle opere dello studioso Shō Kōsetsu.⁸ Dopo questo inizio con una parola erudita, si continua con termini autoctoni e ci si chiede di conseguenza quale motivo possa aver spinto Buson a utilizzare un simile vocabolo per una scena incentrata su un umile villaggio.

In genere, come abbiamo visto, il linguaggio ampolloso unito a una situazione plebea provoca il sorriso, ma non ci sembra essere questo il caso. Una spiegazione potrebbe essere nella volontà del poeta di sorprendere il proprio lettore preparandolo, attraverso la presenza di un vocabolo elegante, alla descrizione di un paesaggio altrettanto elegante o legato alla letteratura, magari un'ambientazione cinese; invece arriva l'immagine dell'umile borgo immerso nel sonno. Ed è questo che rimane impresso in chi legge, non la luna la cui luce non ha qui altra funzione che illuminare la scena, quasi fosse uno spot light. Non siamo chiamati a contemplare la sua bellezza, ma la vita dell'uomo con la sua fatica: gli abitanti del villaggio, che durante il giorno han fatto ogni sorta di mestieri per poter sopravvivere, hanno finalmente il loro momento di pace. Hagiwara Sakutarō (1886-1942), anche in questo caso e in linea con la sua interpretazione di Buson quale poeta della nostalgia (e, aggiungerei, anche di melanconia e tristezza), si sofferma sul suono dei passi che si udrebbe nelle vie immerse nel sonno anche se non espressamente menzionato nei versi, nonché sul carattere glaciale della luna nel cielo, sottolineando «la sensibilità per l'amore patetico rivolto alla vita umana e la tristezza sconsolata» di Buson (Hagiwara,

⁸ Si tratta della lettura giapponese del nome dello studioso cinese Shao Kangjie (1011-1077).

2004, p. 73).

Nell'interpretazione di Hagiwara il soggetto non è definito, ma è un essere umano perché se ne odono i passi; la costruzione grammaticale, però, permetterebbe anche un'altra traduzione in cui sarebbe la luna a passare sul villaggio e non un uomo. In questo caso, il carattere desolato che i versi assumono con l'interpretazione di Hagiwara sarebbe mitigato, anche se resta l'intenzione di Buson di soffermarsi sulla fatica del vivere della gente comune.

Compassione significa anche capacità di immedesimazione nelle situazioni in cui gli altri vengono a trovarsi e sensibilità nel cogliere i loro sentimenti; nella poesia successiva dietro al superficiale tono umoresco, si nasconde uno sguardo indulgente rivolto al poeta soggetto dello *hokku*, i cui versi non hanno ricevuto un'accoglienza favorevole e che di conseguenza non sarà inserito in una silloge:

<i>Yuku haru ya</i>	Passa la primavera!
<i>senja o uramu</i>	Detestando il suo giudice,
<i>uta no nushi</i>	il poeta di <i>waka</i>
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 129).

Pur avendo dato così tanto spazio all'uomo, non troviamo spesso nella poesia di Buson *hokku* che parlino d'amore, e anche quelli sull'amore filiale sono rari.⁹ Ne citiamo uno rimasto famoso:

<i>Mi ni shimu ya</i>	Penetrato dal gelo...
<i>naki tsuma no kushi o</i>	Di lei – scomparsa – il pettine
<i>neya ni fumu</i>	nella stanza calpesto
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 289).

⁹ Buson ha occasionalmente parlato anche di amore omosessuale, come nel caso di: «Il numero di frecce / del suo amichetto chiede, / il compagno più anziano...» (*Shōnen no / yakazu toiyoru / nenjaburi*. Fujita; Kiyoto, 2000, p. 170).

Per molto tempo si è pensato che questi versi alludessero a una esperienza personale del poeta, ma così non è dal momento che sua moglie gli sopravvisse. La scena intende ritrarre un vedovo pochi giorni dopo il funerale. Buson piega il linguaggio alla situazione, e dal momento che l'amore era uno dei temi favoriti dal *waka*, trae dal vocabolario di questo genere poetico l'espressione *mi ni shimu*. Anche il ritmo si adegua: il verso si frange in parole brevi, bisillabiche, quasi che il dolore impedisca di articolare frasi più lunghe.

Ma la vera novità di Buson, legata strettamente alla presenza del mondo umano, è l'introduzione del fattore tempo all'interno dello *hokku*. Una poesia così breve ha poche possibilità di descrivere il passaggio del tempo e per questo tende a focalizzarsi sui paesaggi naturali. Il tempo naturale è infatti di due tipi: a un livello universale è un tempo ciclico in cui certi avvenimenti, come le stagioni, sono destinati a tornare; a un livello più immediato è un tempo di cui si può cogliere solo il presente. Nel caso in cui si vogliono utilizzare questi due tipi di tempo, la cosa più semplice è cristallizzarne un momento, fotografarlo e presentarlo al lettore, ed è quello che i poeti prima di Buson avevano fatto.¹⁰ Anche nel caso del mondo umano il tempo può essere ciclico, come per la natura, ed è il tempo delle abitudini, dei lavori connessi al mondo naturale come quelli nei campi, delle festività consolidate all'interno della comunità. Ma negli altri casi il tempo si presenta come lineare, con un passato, un

¹⁰ Si pensi ad esempio ad alcuni dei versi più famosi di Bashō come: «Le piogge estive / raccoglie, e corre... / Mogamigawa.» (*Samidare o / atsumete hayashi / Mogamigawa*). «Oh! Gli usignoli! / Là dietro ai salici / e davanti ai cespugli» (*Uguisu ya / yanagi no ushiro / yabu no mae*), e infine il famoso: «Il vecchio stagno! / Una rana salta, / un suono d'acqua.» (*Furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto*). Cfr. Imoto; Hori (1995, p. 276, p. 507 e p. 146) Dopo Buson anche altri tentarono di inserire il passaggio del tempo nei versi; Masaoka Shiki, pur concentrato sul mondo naturale, riuscì a inserire il tempo futuro in una situazione colta nel presente: «Ancora in boccio i fiori... / Gli *hagi* attendono / la tempesta d'autunno.» (*Nowaki matsu / hagi no keshiki ya / hana osoki*). Cfr. Masaoka *et al.* (1975, p. 207).

presente e un futuro. Senza dubbio la poesia breve è il luogo deputato alla rappresentazione dello spazio e del momento presente; eppure Buson riesce a inserire in quei pochi versi, oltre al presente anche passato e futuro. Questo perché racconta una storia sollecitando le conoscenze pregresse del lettore e la sua immaginazione. Naturalmente il tutto riesce più facile quando tratta di un avvenimento storico o letterario noto, come in:

<i>Tomoshi shite</i>	Portando un lume
<i>sasayaku Ōmi</i>	sussurrano,
<i>Yawata kana</i>	Ōmi e Yawata...

(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 211).

Lo *hokku* necessita, per la sua piena comprensione, la conoscenza del *Soga monogatari* (Storia dei fratelli Soga)¹¹ che tratta di una delle più famose vendette della storia giapponese: quella messa in atto appunto dai due fratelli Soga nel 1193. Rimasti orfani in tenera età, avevano giurato di vendicare il padre appena possibile. Vi riuscirono solo dopo quindici anni ma furono a loro volta uccisi. Buson rappresenta nei versi i due assassini del padre mentre preparano i loro piani camminando per i corridoi. L'immagine si ferma su di loro ma nello stesso momento richiama nell'inconscio del lettore il passato della storia – e la scena costruita nello *hokku* risulta così comprensibile – e successivamente questo stimola a ricordare il proseguimento dell'azione, ossia il futuro. Basato sugli stessi meccanismi è anche:

<i>Tobadono e</i>	Al palazzo di Toba
<i>gorokuki isogu</i>	cinque o sei cavalieri,
<i>nowaki kana</i>	in fretta. La tempesta...

(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 368).

¹¹ Il *Soga monogatari*, scritto in periodo Kamakura, appartiene ai *gunki monogatari*, racconti di guerra di cui fanno parte anche lo *Heike monogatari* e lo *Hōgen monogatari*.

Il palazzo di Toba compare nello *Heike monogatari* (Storia dei Taira) e nello *Hōgen monogatari* (Storia dell'era Hōgen),¹² ed era stato teatro di numerose cospirazioni. La sua menzione richiama alla mente del lettore colto tutto il passato di sangue del palazzo. I guerrieri si precipitano e l'immaginazione di chi legge, fortemente sollecitata dalla tensione della scena, costruisce lo scenario di un probabile combattimento futuro. Il panorama naturale sembra intensificare la concitazione, il momento di crisi: la tempesta che viene è atmosferica e storica. Sembra quasi inseguire gli uomini al galoppo. Questo effetto viene ottenuto ponendo il termine *isogu* ("affrettarsi", qui tradotto con "in fretta") in posizione tale da poterlo attribuire sia ai cavalieri, e allora avremo il verso "cinque o sei cavalieri in fretta", sia alla tempesta, come se la frase fosse una relativa, e allora avremmo "la tempesta che si affretta". È una funzione svolta di solito dal *kakekotoba* (parola-perno), e Buson vi ricorre per costruire due immagini in una stessa frase.

La presenza del riferimento storico quale espediente tecnico per l'inserimento del tempo nello *hokku* non è sempre necessario, anche se lo facilita. Nei versi successivi Buson non vi fa ricorso:

<i>Binbō ni</i>	E dalla povertà
<i>oitsukarekere</i>	sono infine raggiunto!
<i>kesa no aki</i>	Mattinata d'autunno
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 282).

L'ispirazione è probabilmente venuta a Buson da un modo di dire: *binbō hima nashi* (il povero non ha tempo libero): incalzato dai bisogni della vita, il povero, per guadagnare qualcosa, non ha

¹² Lo *Heike monogatari* è un'opera composta tra il 1219 e il 1243 che narra le guerre tra le due famiglie Taira e Minamoto. Lo *Hōgen monogatari*, scritto probabilmente fra il 1220 e il 1250, narra anch'esso delle lotte tra queste due celebri famiglie, ma mentre nel primo il personaggio principale era Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), qui il ruolo principale è svolto da Minamoto no Tametomo (1139-1170).

il tempo di riposare. È l'inizio dell'autunno: basandoci su questo modo di dire, possiamo facilmente immaginare che nel tempo passato, l'estate, il protagonista abbia avuto il tempo di riposare, visto che la povertà lo raggiunge solo nel presente cristallizzato dallo *hokku*. Il suo futuro adesso è parimenti immaginabile e ce lo figuriamo ricorrere ai mezzi più diversi per poter mettere insieme di che vivere. Non manca una punta di humor; nel lettore occidentale i versi potrebbero forse riportare alla memoria la favola di Esopo *La cicala e la formica*.

Infine vediamo gli *hokku* che si occupano del tempo ciclico nella sfera umana. Come abbiamo rilevato, sono spesso legati ad abitudini; una in particolare compare spesso nei versi dei poeti, ossia il cambio dei vestiti alla venuta della nuova stagione (*koromogae*):

<i>Oteuchi no</i>	Marito e moglie
<i>meoto narishi o</i>	ora, i fuggiaschi.
<i>koromogae</i>	Cambio degli abiti
	(Fujita; Kiyoto, 2000, p. 141).

Qui non abbiamo un riferimento storico preciso, ma compare la parola *oteuchi*, che indica la condanna di un vassallo a tagliarsi il ventre nel caso in cui manchi nei confronti del proprio signore. I due protagonisti sono diventati marito e moglie, ma possiamo ricostruire immediatamente il passato: il loro amore doveva essere adultero, dal momento che erano stati condannati a morte dal loro signore (*oteuchi*). Qualcuno doveva aver riferito di questo amore proibito al signore che, di conseguenza, li aveva condannati ma poi qualcosa era cambiato; i due non sono morti visto che mutano le vesti: non sappiamo se il signore li abbia graziati e cacciati via o lasciati fuggire; comunque non potranno mai più tornare al castello e dovranno vivere tra la gente comune. Il cambio dell'abito all'arrivo della nuova stagione, è segno che ancora torna per loro il tempo ciclico dell'abitudine e viene quindi accolto con gioia.

La produzione poetica di Buson contempla un numero vastissimo di *hokku* che trattano il soggetto umano; nel presente articolo, per ovvie ragioni di spazio, abbiamo potute esaminare solo le principali tipologie. Ma la novità apportata da Buson è stata raccolta dagli *haijin* dopo di lui¹³ che si sono cimentati con una delle sfide più difficili per questo genere di poesia.

Riferimenti bibliografici

Banella, Cristina (1997). “Masaoka Shiki e il rinnovamento dello haiku”, *Asia Orientale*, 13, pp. 79-95.

Fujita, Shin'ichi; Kiyoto, Noriko (2000) (a cura di). *Buson zenkushū*. Tōkyō: Ōfū.

Hagiwara, Sakutarō (2004) (a cura di). *Yosa Buson*. Tōkyō: Iwanami bunko.

Imoto, Nōichi; Hori, Nobuo (1995) (a cura di). *Matsuo Bashōshū*, 1. Tōkyō: Shōgakukan.

Masaoka, Tabasaburō *et al.* (1975) (a cura di). *Shiki zenshū*, 3. Tōkyō: Kōdansha.

Ogata, Tsutomu (1993). *Buson no sekai*. Tōkyō: Iwanami shoten.

Sawa, Yuki; Shiffert, Edith M. (1978) (Eds.). *Haiku Master Buson*. Torrance: Heian International.

Tsubouchi, Toshinori (2002) (a cura di). *Meiji nijūkunnen no haikukai. Shiki no haiku kakushin. Shiki senshū*, 6. Tōkyō: Zōshinkai.

Ueda, Makoto (1998). *The Path of Flowering Thorn – the Life and Poetry of Yosa Buson*. Stanford: Stanford University Press.

¹³ Oltre a Masaoka Shiki, di cui abbiamo presentato lo *haiku* *Nowaki matsu*, anche il suo allievo Takahama Kyoshi (1874-1959) che, rimasto alla testa della scuola creata da Shiki, riuscì nel tentativo di rappresentare il tempo; un esempio della sua capacità è la poesia: «La pioggia e poi il sereno / e nel giardino viene / a cantare l'averla.» (*Shiguren toshite / hi hare niwa ni / mozu kinaku*). Cfr. Tsubouchi (2002, p. 190).

Catastrofe e rinascita nella letteratura di Ibuse Masuji

LUISA BIENATI

Qualcuno di loro, in piedi sulla strada, stava aspettando di veder cadere la palla di fuoco del destino.

(Diario di una ragazza in tempo di guerra)

Forse avrei potuto correre se l'avessi voluto ma non corsi perché volevo affidare al cielo il mio destino.

(La pioggia nera)

Premessa

Il terremoto in Giappone dell'11 marzo 2011, lo *tsunami* e il disastro nucleare di Fukushima, hanno avuto un impatto molto profondo sulla società giapponese e modificato il panorama culturale del paese. Scrittori e intellettuali si sono confrontati con l'interpretazione della catastrofe nei modi più diversi.¹

¹ Cfr. i numerosi interventi degli scrittori sui giornali nei mesi successivi: Tawada Yōko (The Times, 14 marzo), Kazumi Saeki (The New York Times, 15 marzo), Ryū Murakami (The New York Times, 16 marzo); Ōe Kenzaburō (Le Monde, 17 marzo e The New Yorker, 28 marzo); Yoshimoto Banana (Mirror, 18 marzo); Murakami Haruki (discorso di accettazione del Catalunya National Prize a Barcellona, 9 giugno) e Takahashi Gen'ichirō (The Asahi Shimbun, 12 agosto 2011). Cfr. anche Kawakami (2011), Yoshimoto (2011); Aa.Vv. (2012 – trad. inglese: Luke; Karashima, 2012); Quentin; Sakai (2012).

Dall'intransigenza antinuclearista del premio Nobel per la letteratura Ōe Kenzaburō (n. 1935), alla preoccupazione ecologista della giovane scrittrice Wataya Risa (n. 1984); dal discorso generalista e *naïf* di Yoshimoto Banana (n. 1965) sulla ricostituzione del microcosmo affettivo minacciato dal disastro, alle riflessioni di Murakami Haruki (n. 1949) sulla familiarità dei giapponesi con i disastri naturali e sul concetto tradizionale di impermanenza (*mujō*),² autori di rilievo nel panorama letterario giapponese hanno avvertito l'urgenza di esprimere considerazioni sui fatti avvenuti e condividere l'esperienza per com'è stata da loro vissuta. Eppure, la riflessione contemporanea scaturita dai disastrosi eventi nel Tōhoku non è scevra di implicazioni profonde oltre l'estemporaneità della preoccupazione per il presente. Tornano a interrogare l'uomo contemporaneo eventi cruciali nella storia del Giappone del Novecento: il terremoto del Kantō del 1923; le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki del 6 e 9 agosto 1945. Nel presente contributo intendo mettere in luce il debito di Ibuse Masuji (1898-1993) – autore dell'opera più nota sul bombardamento di Hiroshima – con la tradizione classica nella descrizione della catastrofe; nella letteratura classica e moderna, la dinamica tra immaginario del disastro e potenzialità della rinascita ci offre una migliore comprensione del presente e dimostra come la scrittura, attraverso i suoi canoni stilistici ed estetici, resti una via privilegiata per problematizzare e denunciare gli aspetti più traumatici per la società umana e il suo ambiente, così come le implicazioni dal punto di vista etico.

² «In Japanese, we have the word “mujō (無常)”. It means that everything is ephemeral. Everything born into this world changes, and will ultimately disappear. There is nothing that can be considered eternal or immutable. This view of the world was derived from Buddhism, but the idea of “mujō” was burned into the spirit of Japanese people beyond the strictly religious context, taking root in the common ethnic consciousness from ancient times» (Murakami, 2011).

Costanti culturali

«Ibuse is a spiritual descendant of Kamo no Chōmei, who had a traditional penetrating understanding of the transience of the world» (Kokusai Bunka Shinkōkai, 1972, p. 58): sono numerosi i critici che riconducono la letteratura di Ibuse Masuji alla tradizione classica giapponese, in particolare, alla famosa opera di Kamo no Chōmei (1155-1216), lo *Hōjōki* (Ricordi di un eremo, ca. 1212). Ibuse Masuji avrebbe descritto le catastrofi naturali dei suoi racconti giovanili, o le devastazioni della Seconda guerra mondiale, o – nella sua più famosa opera *Kuroi ame* (La pioggia nera, 1965) – il bombardamento atomico di Hiroshima, con “un nichilismo” e una “rassegnazione al fato” tipici della tradizione giapponese. Formulata in questi termini, l’influenza di Chōmei assume un significato negativo; al contrario, proprio la sensibilità classica permeata dalle concezioni buddhiste e confuciane offre a Ibuse la capacità di descrivere eventi traumatici ravvisando in essi le potenzialità della rinascita.

Le finalità di Kamo no Chōmei, nel narrare le cinque catastrofi che avevano colpito la capitale nel periodo Heian, sono essenzialmente di tipo religioso e legate alla sua epoca: egli vuole dimostrare che gli eventi, le manifestazioni violente della natura sono un segno dell’era escatologica (il *mappō*, o fine della Legge, cioè il periodo della degenerazione della Legge buddhista). Pur essendo lo *Hōjōki* strettamente correlato con la tradizione religiosa dell’epoca e con le vicende politiche e sociali del suo tempo, continua a essere un modello di riferimento per gli scrittori che in epoca moderna hanno descritto catastrofi. In particolare, dopo il Kantō *daishinsai* (Grande sisma del Kantō), il terremoto che distrusse Tōkyō nel 1923, diversi autori si sono ispirati in modo dichiarato a Chōmei, citando passi dello *Hōjōki*, per esprimere un «sentimento di disgusto nei confronti di un mondo effimero e decadente» (Solci, 2011, p. 2).

Per questa ragione, occorre delineare le caratteristiche del modello classico prima di esaminare come questo abbia influenzato la percezione della catastrofe nell’opera di Ibuse. Il legame tra

tale modello e la letteratura moderna ci dà una conferma di come la risposta agli eventi estremi sia sempre culturalmente condizionata e la letteratura diventi lo strumento retorico privilegiato per cogliere la specificità di un'esperienza culturale e sociale.

Le catastrofi nello *Hōjōki*

«Scorre incessante il fiume e la sua acqua non è mai la stessa. Nelle sacche, le bolle là si formano qui si dissolvono, non una di esse rimane per molto: così è per l'uomo e la sua abitazione» (Fraccaro, 1991, p. 53). Con questo incipit, l'autore introduce il concetto di impermanenza, cardine della sua riflessione sul destino dell'uomo e sulla sua possibilità di salvezza.

L'epoca Kamakura, in cui egli vive, è caratterizzata da una profonda instabilità politica e sociale; secondo le concezioni buddhiste, essa corrispondeva all'era del *mappō*, cioè della “degenerazione” o della “fine” della Legge. Secondo questa interpretazione, dopo la morte del Buddha, al periodo della vera legge (*shōbō*), era seguito quello della Legge apparente (*zōhō*) e infine dal *mappō*

L'insicurezza tipica di questo periodo trova espressione nell'opera di Chōmei che ravvisa nel *mappō* la causa delle calamità naturali abbattutesi nel recente passato del proprio paese e descritti nelle prime pagine dello *Hōjōki*. Per rendere il senso dell'impermanenza egli ricorre alla descrizione di cinque catastrofi cui ha assistito durante la sua vita.

1) la prima risale a un recente passato: un fuoco violento si allarga all'improvviso, come un ventaglio aperto di colpo, e riduce in una notte a fumo e fiamme sedici dimore patrizie, con i loro inestimabili tesori. Molti muoiono, alcuni riescono a mettere in salvo la vita ma non i beni posseduti. L'autore commenta: «Le azioni dell'uomo son sempre stolte, ma, tra tutte, idiozia senza pari davvero è perdere il sonno e sperperare patrimoni per costruirsi una casa in un posto come la città, insicura quant'altri mai» (Fraccaro, 1991, p. 55);

2) nel 1180 un tifone violentissimo che spazza via le case, fa volare tetti, abbatte i muri: «tegole e assicelle a rivestimento dei tetti facevano l'effetto di foglie invernali sconvolte dal vento» (Fraccaro, 1991, p. 55). La forza di questo uragano è così inaudita da far pensare a una manifestazione di un ammonimento divino;

3) nello stesso anno avviene il trasferimento della capitale, un evento inaspettato, ingiustificato, di cui tutti si lamentano; i grandi palazzi diventano subito rovine. «Stava scritto sui libri che simili sconvolgimenti di costume son presagio di disordini sociali e così avvenne: con il passare dei giorni il mondo entrò in agitazione, l'inquietudine si fece vivissima tra la gente...» (Fraccaro, 1991, p. 57). Lo scontento della gente porta alla decisione di ritornare all'antica capitale ma i palazzi sono distrutti e non possono essere riportati all'antico splendore. Alla degenerazione del presente, Chōmei contrappone qui la saggezza degli imperatori antichi, capaci di interpretare i segni del cielo;

4) poco dopo, un'atroce carestia colpisce il paese e la gente è costretta ad abbandonare la terra arida; poi si abbatte sul popolo già prostrato una pestilenza, anche questa «al di fuori di ogni norma» (Fraccaro, 1991, p. 61).

5) l'ultima catastrofe è un terremoto, prima descritto nelle sue manifestazioni fisiche, poi nelle conseguenze sulla vita dell'uomo.

Per Chōmei questi sono solo esempi limite della sofferenza cui può portare il vivere nel consorzio umano e questa riflessione prelude alla sua scelta personale di ritirarsi in un eremo di montagna. Tuttavia, anche nelle sue manifestazioni più sconvolgenti, la realtà per Chōmei è interpretabile dentro un sistema di significazione, il pensiero religioso e filosofico della sua epoca. L'idea della fine del mondo è evocata anche nel riferimento ai quattro elementi – terra, fuoco, vento e acqua –, causa delle catastrofi, ritenuti secondo il buddhismo antico il fondamento di tutto l'universo (LaFleur, 1983, p. 112; Bienati, 2012, pp. 113-125). Quindi per Chōmei narrare gli eventi catastrofici di quel periodo

storico significa allargare la riflessione alle realtà ultime, secondo l'escatologia buddhista.

Le implicazioni sociali della catastrofe sono ben messe in evidenza dall'autore: egli si concentra sulla fragilità delle costruzioni dell'uomo, le case, i grandi palazzi dei potenti, che diventano metafora della vulnerabilità umana e comunitaria. La catastrofe è un capovolgimento sociale: la distruzione delle case e dei palazzi ha come conseguenza una disgregazione delle relazioni familiari e della comunità. Egli infatti descrive in modo molto puntuale ed efficace la risposta umana al disastro naturale; gli uomini della capitale costretti a lasciare i loro posti di potere e di prestigio; i ricchi che diventano poveri e tutti sono accomunati da un medesimo destino che li vede mendicanti. I ricchi della capitale «non potendone più, offrivano uno dopo l'altro averi preziosi per delle miserie, neanche volessero buttarli via, ma non v'era nessuno che prestava loro nemmeno la più piccola attenzione... I margini delle strade pullulavano di mendicanti e non si sentivano altro che i loro accorati lamenti» (Fraccaro, 1991, pp. 58-59).

Con queste concrete esemplificazioni, Chōmei traduce in termini spaziali, attraverso l'instabilità e corruttibilità delle costruzioni dell'uomo, la categoria temporale dell'impermanenza e dimostra come tutta l'esistenza sia pervasa dal *mujō*.

Secondo il buddhismo, *mujō* (sans. *anitya*) indica un senso di continua trasformazione e sottolinea il carattere transitorio e perituro di ogni realtà fenomenica. Il desiderio dell'uomo di immortalità o di attaccamento alla realtà è causa di sofferenza: secondo le "quattro nobili verità" insegnate dal Buddha tutta l'esistenza umana è permeata dal dolore; all'origine di tale sofferenza c'è il desiderio, l'attaccamento che produce la rinascita, il ri-divenire nella causalità senza fine del *saṃsāra*; il rimedio alla sofferenza è il far cessare la "sete", liberandosene attraverso l'"ottuplice sentiero", ovvero la disciplina meditativa e morale che porta a una conoscenza superiore, a una progressione sulla via verso il *nirvāna* (l'"estinguersi", l'essere "al di là della sofferenza").

Un altro aspetto da evidenziare nella percezione della catastrofe dell'autore classico è l'influenza confuciana: secondo l'idea

chiave del pensiero politico confuciano c'era una stretta relazione e un rapporto di causalità tra le calamità naturali e gli sviluppi politici dell'epoca. Tale concetto è affermato nello *Hōjōki*, anche se Chōmei non pare parlare esplicitamente di politica quando tratta dei disastri che hanno colpito il paese. «Politics, however, was the salient subtext» (Ogasawara, 1999, p. 29).

Secondo il pensiero confuciano, i disastri naturali erano un segno della punizione divina, causata dalla mancanza di un governo retto e giusto. Le cause delle catastrofi erano così spesso collegate a eventi politici avvenuti nell'epoca precedente. Un avvertimento che aveva come obiettivo la restaurazione di un governo giusto, o la legittimazione di uno nuovo. Tale visione pone in stretta correlazione eventi fisici naturali e l'ambito politico e sociale. Ogasawara cita a questo proposito un passo dello *Hōjōki*, significativo del modo in cui Chōmei elogiando il saggio governo degli antichi imperatori (il mitico imperatore cinese Yao e il giapponese Nintoku), implicitamente mette in questione, «through the metaphors of natural disasters, the orders of nature and political legitimacy of the period» (Ogasawara, 1999, p. 31).

L'immaginario della catastrofe nella letteratura di Ibuse Masuji

In che senso questa visione classica può aver influenzato Ibuse e, in particolare, nel modo in cui egli affronta la descrizione della distruzione atomica in *Kuroi ame*? I concetti centrali con cui confrontarsi sono quelli buddhisti dell'impermanenza – che porta con sé un'idea di instabilità, inevitabilità, di rassegnazione, di impotenza – e del *samsāra*, l'idea di un universo inarrestabile che rende impossibile uscire dal ciclo delle rinascite. E, dunque, per l'uomo, come per la natura, anche la morte non è mai la fine ma a essa segue sempre una rinascita, in un ciclo di rigenerazione continua.

Entrambi gli autori sono attenti a descrivere l'evento traumatico sia nelle sue manifestazioni fisiche distruttive, sia come

“catastrofe”, intendendo con questo termine «il tipo e il grado di disgregazione sociale che segue l’impatto di un agente distruttivo sulla comunità umana» (Ligi, 2009, p. 16). A Ibuse interessa il disastro come agente d’impatto sull’individuo o sulla comunità. Prima di affrontare il tema del bombardamento atomico nel 1965, Ibuse aveva sperimentato a lungo nella sua letteratura le descrizioni di catastrofi: inondazioni, incendi, eruzioni, guerre, terremoti hanno il denominatore comune nei suoi romanzi di essere eventi che strappano l’uomo dal proprio luogo fisico e sociale. A partire da *Kuchisuke no iru tanima* (La valle di Kuchisuke, 1929), un racconto emblematico del trauma dello sradicamento, in cui il vecchio guardiano di montagna, sembra smarrire il senso della propria esistenza perdendo il luogo delle sue radici – la sua casa e la sua valle – minacciate dalla costruzione di una diga e incalzate da una modernità irrefrenabile; fino a *Kuroi ame*, dove il protagonista sperimenta la totale assenza di riferimenti spaziali e lo spaesamento sulle rovine di Hiroshima devastata dall’atomica.

La capacità dell’autore di descrivere il dramma del bombardamento – di cui non è stato diretto testimone – è il risultato di un ricco immaginario che è innanzitutto da riportare alla sua esperienza personale e, dunque, efficace perché reale, veramente vissuto negli anni dell’infanzia e della giovinezza. Due eventi, in particolare, hanno segnato la sua vicenda biografica: il terremoto del 1923 e la Seconda Guerra Mondiale vissuta in prima persona, come inviato, a Singapore nel 1941.

Primo settembre 1923. Quel giorno, iniziò all’alba un terribile acquazzone. Sembrava un improvviso nubifragio e il rumore violento mi svegliò. Le righe di pioggia scendevano spesse come bacchette e io mi chiesi se non fosse quel genere di burrasca che uno sente quando è nei mari del sud. La pioggia cessò all’improvviso così com’era iniziata e il cielo dopo l’alba era di un azzurro vivido. [...] Ebbi la sensazione che quella mattina dopo la pioggia fosse una tipica mattina fresca d’estate, ma man mano che si faceva caldo, un grande cumulonimbo apparve a un certo punto nella parte più ad est del cielo. Strane nubi, con leggere spirali... (Ibuse, 1986, pp. 28-29).

Così Ibuse descrive il cielo, il giorno del terremoto e l'immagine del cumulo già richiama alla mente, nei particolari della sua descrizione, la nube che si elevò nel cielo di Hiroshima dopo l'esplosione atomica. Ma fu soprattutto lo scenario della Tōkyō in fiamme, che vide da giovane studente, mentre fuggiva verso il suo villaggio di campagna, a imprimere il ricordo indelebile della forza distruttiva del fuoco.

Negli anni di Singapore egli è testimone dell'assedio della città da parte dell'esercito giapponese e descrive la veduta di Singapore in fiamme dall'alto di una collina:

La sera, salii su una collina e vidi il cielo al di là delle piantagioni di gomma colorarsi di rosso. Era la luce delle taniche di petrolio della base navale di Seletar che bruciavano...(Ibuse, 1965a, p. 172).

Nella stessa opera, *Aru shōjo no senji nikki* (Diario di una ragazza in tempo di guerra, 1943), la giovane protagonista, racconta il medesimo evento ma dal punto di vista delle vittime:

Un certo numero di persone coraggiose stava in piedi sulla strada per vedere la luce dei proiettori che seguiva gli aerei e per vedere l'esplosione delle bombe della contraerea. Quando arrivavano le autorità e con le loro fruste disperdevano la folla, la gente, una volta rientrata nella propria casa, subito usciva da un'altra parte. Le bombe cadevano sul campo dei soldati che si erano ritirati. In seguito i serbatoi di petrolio grezzo di Alexandra road sono stati bombardati ed enormi colonne di fuoco si sono innalzate. Erano belle da vedere (Ibuse, 1965a, p. 169).

Insieme all'orrore e al fascino per le fiamme, Ibuse è impressionato dalle nuvole di fumo che si formano nel cielo:

Mentre il cielo notturno veniva arso dalle fiamme di Seletar, sembrava che quel rosso si allargasse sempre più. Poco prima dell'alba si è visto un fumo nero che sembrava una nuvola bian-

ca. Era come un gigantesco fiore di cavolo (Ibuse, 1965a, p. 175).

Il fumo delle taniche nella base navale... era il più spettacolare. La gigantesca torre di fumo penetrava la nube nera e si levava ancora più in alto. Sembrava che si ergesse sopra le sue nuvole ancora più del monte Fuji. Era un fumo che, senza essere spazzato via dal vento, raggiungeva lo stato superiore dell'aria e si allargava in tutte le direzioni. Giunta la notte, dove si sprigionava quel fumo, erano visibili colonne di fuoco. A volte, quando si udiva l'acuto suono di un'esplosione, nuove grandi colonne di fuoco si ergevano e creavano vortici di fumo che salivano in spire (Ibuse, 1965a, p. 178).

Le colonne di fuoco e di fumo, dopo l'esperienza della guerra, entrano in modo quasi ossessivo nel "vocabolario della catastrofe" dello scrittore. Un'altra immagine ricorrente che dai biografi viene riportata a un'esperienza dell'infanzia dell'autore – il suicidio per annegamento della sua balia – è quella dei gorgi d'acqua. La scena più nota è quella del racconto *Kawa* (Il fiume, 1931), dove il cadavere della giovane suicida resta imprigionato due giorni nei vortici dell'acqua prima di essere restituito alla vista.

Fin dal racconto d'esordio di Ibuse, *Sanshōuo* (La salamandra, 1929), lo scrittore descrive il movimento inarrestabile e inquietante dei vortici:

C'erano lenti ma continui vortici sulla superficie dello stagno. Lo si capiva quando cadeva sull'acqua un petalo di fiore bianco. Il petalo bianco vi disegnava un grande cerchio che s'impiccio-
liva lentamente. I giri aumentavano di velocità. E alla fine, dopo aver disegnato un piccolissimo cerchio, il petalo era risucchiato dall'acqua nel punto centrale del cerchio (Ricca Suga, 1986, pp. 332-333).

I vortici sono una metafora della circolarità della vita e dei processi della natura, che può manifestarsi nei suoi aspetti più violenti e minacciosi, come in quelli generativi e pacificanti.

L'acqua è associata alla morte, nei racconti di Ibuse, tanto quanto alla vita e, come per tutti gli elementi della natura, questa doppia valenza «is a cornerstone of the ontology of Ibuse's natural world» (Treat, 1995, p. 63).

La natura ha una propria forza, imprevedibile e inconoscibile, che l'uomo deve saper rispettare e assecondare. Le manifestazioni violente sono nell'ordine delle cose e l'uomo è un naufrago in balia delle onde che può solo cercare di sopravvivere. Le numerose storie di naufraghi che Ibuse racconta (*hyoryūmono*, storie di naufraghi) sono la risposta dell'individuo alle avversità del destino, allo sradicamento da ogni riferimento spaziale e culturale, e una riaffermazione della capacità di sopravvivere e di ricominciare ogni volta dal nulla.

Gli aspetti pacificanti della natura, nei suoi romanzi, si ricollegano invece alla sua cultura contadina, al legame mai interrotto con la campagna della regione di Hiroshima da cui proveniva. La sua "geografia poetica" affonda le radici nel mondo rurale e la sua prospettiva, anche narrativa, è quella della sua gente, dei più umili, dei poveri, delle vittime della storia.

Le "sue" catastrofi sono viste sempre attraverso i loro occhi e, quasi per contrasto, la piccolezza dell'umile e dell'innocente fa esplodere in tutta la sua violenza gli eventi estremi che il destino ha loro riservato.

Talmente vasta e articolata è la tipologia della distruzione nei racconti di Ibuse che è riduttiva la distinzione, spesso usata, tra catastrofi naturali e catastrofi causate dall'uomo. La manifestazione violenta della natura, anche la più imprevedibile, così come i disastri provocati dall'intervento dell'uomo sull'equilibrio naturale, o gli eventi drammatici legati alla distruzione della guerra non sono raccontate da un osservatore distaccato interessato al fenomeno in sé: Ibuse, attraverso l'esperienza soggettiva dei suoi personaggi, si fa portavoce della reazione umana e sociale, soprattutto dei deboli. La catastrofe atomica, inenarrabile, "al di là delle parole", è un evento che l'autore può oggettivamente riportare, perché continuamente rinarrato attraverso le singole esperienze di persone semplici; all'inizio la deflagrazione atomica è

solo esprimibile con le immagini impresse nei loro occhi, poi via via, il tempo e la distanza dall'evento consentono una comprensione più piena di quanto è realmente avvenuto.

“Era davvero incomprensibile”

La guerra è entrata spesso nei romanzi di Ibuse: sia nelle sue opere storiche, come in *Sazanami gunki* (Cronaca di onde increpate, 1930-38), sia in quelle ispirate al periodo vissuto al servizio dell'esercito giapponese a Singapore. Le catastrofi naturali e la storia interagiscono in una dinamica complessa tra naturalità e innaturalità, tra casualità e responsabilità dell'uomo. La crudezza della guerra emerge in tutta la sua forza ma il tono dell'autore nelle descrizioni è sempre composto e pacato; un tratto, questo, che richiama l'estetica classica. Una tecnica descrittiva realistica, che arriva a comunicare al lettore la gravità delle situazioni, ma che non indulge mai oltre il dovuto. Non c'è sentimentalismo, né retorica nel suo stile. Come ha fatto notare Liman, c'è quasi una contraddizione: Ibuse parla della gente comune, usa gli idiomi della sua terra, narra la storia dalla parte degli ultimi, eppure il suo linguaggio letterario è altamente elaborato e tradizionale. «Most critics agree that his is one of the most original stylistic experiments in modern Japanese prose» (Liman, 1992, p. 2). La sua abilità stilistica e la sua sensibilità classica gli consentono di far un uso allusivo e metaforico del linguaggio, con la convinzione che per narrare la guerra bisogna “tenere un po' a freno le parole” e raccontare ciò cui ha assistito in prima persona durante il periodo a Singapore “con moderazione”.

Alla luce di queste sue premesse stilistiche, si può ora analizzare come e cosa Ibuse ha scelto di raccontare del dramma di Hiroshima, che ha ricostruito documentandosi con la stessa meticolosità dei suoi romanzi storici.

Il nucleo principale del romanzo è il diario di un contadino di un villaggio, Kobatake, a 160 km a est di Hiroshima. Attraverso lui e la sua storia, l'autore raccoglie le reazioni del mondo rurale,

della gente che ha già vissuto le privazioni e le sofferenze della guerra. La percezione del disastro atomico è mediata dal loro bagaglio di conoscenze, da quanto potevano aspettarsi che accadesse in quel determinato contesto storico e le risposte sono quelle dettate dalla saggezza popolare della tradizione. Le informazioni di prima mano, sono le “dicerie” della gente, le voci che girano e si amplificano, le notizie che si alterano: l’autore in modo quasi ossessivo riporta questa condizione di inaffidabilità delle fonti orali e per dare consistenza al suo racconto, riporta alla lettera (o così fa credere al lettore) fonti scritte, estratti di diari, resoconti di vita quotidiana (Sakaki, 1999, p. 62). In questo modo fa emergere come il “sapere”, la conoscenza di quanto accaduto fosse un bisogno primario, il nesso tra il passato e il presente, il capire il qui e l’ora di una situazione senza precedenti. La ricerca di dare un senso, di riportare l’evento dentro un sistema di significazione comprensibile, diventa prioritario per soddisfare i bisogni primari della sete, della fame, dei rimedi al dolore, alle ferite, alle manifestazioni fisiche del male che li ha colpiti. L’assenza d’informazioni e l’incomprensibilità è il nemico contro cui i protagonisti del romanzo si trovano a combattere. Un dato costante di tutte le storie raccolte da Shigematsu. Non a caso egli, dopo i racconti delle persone inserisce spesso parentesi di spiegazione, con la dicitura: “Nota successiva” o “Aggiunta successiva”. La catastrofe cambia dunque con il tempo, assume via via nomi diversi. Cosa avrebbe potuto prevedere un contadino di Hiroshima in quel momento storico? Che il nemico avesse sganciato una bomba incendiaria, che avesse usato un nuovo gas tossico, che la zona colpita fosse quella intorno al proprio spazio vitale, limitata alla distruzione che la portata dello sguardo poteva raggiungere. Poi il raggio della percezione si amplia – per centinaia di chilometri solo una landa di cenere e di cadaveri –. Insieme alla percezione spaziale, si approfondisce la consapevolezza della gravità: «Una tragedia che non ha precedenti. Ma non se ne capisce bene la portata», annota Yasuko, la nipote di Shigematsu, lo stesso 6 di agosto. «Deve essere una nuova arma», commenta un altro testimone.

Si potrebbero individuare due fasi della presa di coscienza dei sopravvissuti: la prima coglie la visibilità del male, la seconda il nemico “invisibile”. Nella prima, la percezione fisica di essere vivi, il corpo più o meno ferito, colpito dai crolli o bruciato dalle fiamme; nella seconda, a distanza di giorni, mesi, anni, la consapevolezza che l’integrità fisica apparente non è garanzia di sopravvivenza.

“Doveva essere stata una bomba spaventosa, perché la pelle del suo polso, ad esempio fu strappata via tutta d’un pezzo. ‘Luce irradiante’ la chiamano: i suoi effetti colpiscono non solo l’esterno del corpo ma anche gli organi interni”, rileva la moglie di un medico militare gravemente ferito, descrivendo l’effetto delle radiazioni (Bienati, 1993, p. 353).

Questa “nuova arma” è tanto sconosciuta che i contadini non riescono neanche a dargli un nome: con un abbinamento di onomatopee la chiamano *pikadon* (*pika*, la luce, *don*, il rumore dell’esplosione). Ma poi, solo nel diario del 13 agosto, Shigematsu annota quanto un medico gli ha riferito:

“Bomba atomica, pare sia il nome esatto [...]. Una bomba che sembra avere una fortissima energia radioattiva” [...]. I nomi del *pikadon* che avevo sentito erano diversi: all’inizio una “nuova arma”, poi “un nuovo tipo di bomba”, un’“arma segreta”, un “nuovo tipo di bomba speciale”, “una bomba speciale ad alta capacità”. Oggi per la prima volta ho saputo che si chiama “bomba atomica” (Bienati, 1993, p. 373).

Manca il linguaggio per descrivere l’arma usata, ma mancano anche le parole per esprimere l’orrore della distruzione. Ōta Yoko, una delle prime scrittrici a scrivere dopo il bombardamento, nella prefazione alla sua famosa opera *Shikabane no machi* (Città di cadaveri, 1945), lamenta la limitatezza del mezzo espressivo: lo scrittore si trova a usare un linguaggio percepito come inadeguato, di fronte a una realtà che si è espansa e di cui non si riesce a rendere che piccoli frammenti: «Nella mia penna

non era entrata tutta la città di Hiroshima» (Ōta, 1983, p. 12). Il poeta Miyoshi Tatsuji scrive: «Gli orrori raccontati in queste opere sono al di là delle parole. Non ci sono parole che potrei aggiungere. Noi siamo obbligati a un silenzio che sta oltre il linguaggio» (Treat, 1995, p. 41). La letteratura deve riuscire a essere realistica e allo stesso tempo “leggibile”, “umana”. *La pioggia nera* è stata considerata il capolavoro del *genbaku bungaku* (letteratura sulla bomba atomica) proprio per la capacità stilistica e retorica dell'autore che è riuscito a mantenere in equilibrio la tensione tra linguaggio e silenzio, tra tragedia e ironia. Ibuse usa innanzitutto il linguaggio delle immagini a lui consueto, creando così la sensazione che la catastrofe venga percepita dai suoi personaggi come altri disastri “naturali” potevano essere descritti: «una colonna di fuoco risaliva turbinando alta nel cielo», un «fumo nero come da un'eruzione», «è passato un lampo», «un mostro di nuvola», «una palla di luce fortissima, accecante», un «mostruoso cumulo di nubi. Assomigliava, nella sua struttura, ai nubi che avevo visto in una foto del grande terremoto del Kantō. Ma questo cumulo si allungava alto nel cielo lasciandosi dietro un largo gambo. Sulla cima si andava allargando, spesso, come un fungo che dischiude il suo ombrello», «la nuvola-fungo aveva una forma più simile a una medusa che a un fungo», «ci fu un enorme boato. La terra tremò e una colonna di fumo nero salì a circa sette-ottocento metri a nord-ovest», «un grande vortice di fiamme», «ebbe l'impressione che una scintilla blu pallido saettasse nel cielo» ... e si potrebbe continuare a lungo. La descrizione del momento dell'esplosione è riportata di continuo, attraverso gli occhi e la prospettiva visiva di tanti personaggi. Alla fine questa tecnica ha lo scopo di “certificare la realtà”, come scrive Alberto Casadei (2000, p. 123):

Se è certo che l'esperienza tragica della bomba atomica deve essere descritta dai singoli che l'hanno provata, è altrettanto certo che soltanto nella dimensione *comune* trova la sua piena esplicitazione: il racconto cioè non può essere riguardante esclusivamente quello che *un solo* individuo ha provato, ma deve giungere a

esprimere quello che, contemporaneamente, hanno provato *tutti*. [...] questo evento straordinario non sarà più “ciò che è accaduto una volta”, bensì “ciò che è accaduto per sempre”.

La straordinarietà e l'unicità dell'evento è dunque resa da Ibuse con la ripetitività delle immagini e delle metafore naturali, quasi una “lista” (e ricordiamo quanto è tradizionale l'uso delle liste nella tradizione classica giapponese) dei modi in cui occhi diversi hanno percepito lo stesso evento.³

Spazio fisico e spazio sociale

La comprensione della catastrofe si espande via via che Shigematsu allarga l'orizzonte della propria visuale. Come ogni testimone, pensa di essere stato nell'epicentro del bombardamento:

La mia idea di quel momento era che il B29 avesse lasciato cadere un ordigno tossico, che ci aveva accecato, e che il nostro treno fosse stato il diretto bersaglio. [...] Fu uno shock vedere che le case accanto erano quasi tutte crollate, rase al suolo, e tutto era ricoperto da onde di tegole (Bienati, 1993, pp. 86-87).

La bomba, con la sua vastità di distruzione, spezza il nesso tra l'uomo e lo spazio fisico. Nelle descrizioni dei personaggi, in qualunque punto essi si trovassero, viene a mancare ogni riferimento topografico: Shigematsu, per cercare di ritrovare i famigliari, può solo affidare il suo orientamento a quanto resta dei binari della ferrovia. Altri seguono l'argine del fiume, ricoperto dai cadaveri di chi aveva cercato la salvezza nell'acqua. I grandi palazzi invasi dalle fiamme risputavano il fuoco dalle finestre: «Le punte delle fiamme sono come serpenti [...] si arrampicano,

³ L'uso della lista come tecnica letteraria è presente in molti altri passaggi dell'opera, come l'elenco dei cibi, dei nomi dei pesci, dei nomi della bomba ecc.

allungano le loro lingue tremolanti nelle finestre e penetrano dappertutto» (Bienati, 1993, p. 138). Quando Shigematsu raggiunge la sua casa la trova disastrosa, inagibile, la cucina del vicino volata nel suo bagno... Il ritrovo con i familiari sopravvissuti, non è il ritrovare il proprio microcosmo ma l'inizio del vagabondare sulle macerie con l'unica speranza di raggiungere una stazione e da là fuggire lontano. Luogo di riparo degli sfollati diventa il dormitorio della fabbrica di Ujina che Shigematsu riesce a raggiungere con la moglie Shigeeko e con Yasuko: il deserto di cenere non è muto, le voci dei sopravvissuti ricominciano a scrivere la storia di una comunità:

Tutti parlavano del bombardamento di quel giorno e ognuno raccontava solo ciò che lui stesso aveva visto e sentito, senza relazione l'uno con l'altro. Perciò, anche sommando tutti i discorsi, non ci si poteva fare comunque un'idea complessiva della catastrofe (Bienati, 1993, p. 177).

Il suo diario del giorno dopo, il 7 agosto, accosta al quadro della Hiroshima che non c'è più, il primo atto di una comunità che si ricostituisce cercando un senso alla morte. Di fronte all'emergenza più drammatica, bruciare i cadaveri in decomposizione sul greto del fiume, il direttore della fabbrica affida a Shigematsu un compito per lui insolito, che da questo momento porterà avanti con dedizione:

Signor Shizuma, non possiamo accontentarci di bruciarli e basta: metta che qualcuno muoia, lo porta là e lo brucia? Non pensa che questo solo non basti, che sia mancanza di pietà verso i morti? Io non credo all'immortalità dell'anima ma penso che ai morti si debba rendere l'ultimo omaggio. Shizuma vorrei che lei facesse le veci del sacerdote e leggesse i *sūtra* ogni volta che avremo un morto (Bienati, 1993, p. 195).

Di questi primi giorni dopo il bombardamento, Ibuse sottolinea l'importanza di una comunità che rinasce attraverso i piccoli gesti quotidiani, così come aveva fermato l'immagine del

bombardamento negli occhi dei testimoni, descrivendo sempre il gesto ordinario e abituale che stavano compiendo alle 8.15 del 6 agosto. I riti, anche quelli minori, gettano un ponte tra il presente e il passato e recuperano la memoria della tradizione. Ricopiando il suo diario, Shigematsu aveva davanti agli occhi le scene dell'inferno e «cominciò a pensare che i riti dei contadini, per quanto umili, fossero cose da tenersi ben care» (Bienati, 1993, p. 160).

«Places do not have locations, but histories» (Ingold 2000, citato in Ligi, 2009, p. 51): in *Kuroi ame*, Ibuse Masuji riesce a descrivere lo spazio fisico che non c'è più, il deserto atomico di Hiroshima, perché descrive uno spazio sociale che si ricompone: dagli atti elementari ed essenziali della vita quotidiana, alla solidarietà tra i sopravvissuti, alla ricerca collettiva di un senso al trauma vissuto. La comunità ha una funzione “terapeutica” o di “sostegno sociale” (Ligi, 2009, p. 30): nel caso specifico dei sopravvissuti alla bomba atomica, questo si manifesta – oltre agli atti di solidarietà – nello scambio d'informazioni sugli effetti fisici causati e sui possibili rimedi. Effetti, così inusuali e devastanti, per i quali i medici non hanno una risposta né un trattamento. Ecco allora il ricorso alla sapienza popolare e lo scambio di opinioni sui rimedi dietetici per non far abbassare i globuli bianchi, curare la diarrea o fermare la caduta dei capelli. Trattamenti, spesso solo espressione del desiderio di aggrapparsi a ogni flebile speranza. Ai rimedi popolari ricorrono anche le infermiere, che a loro volta si ammalano dopo aver soccorso i feriti: «Ma non c'erano cure né medicine. Non sapevano più cosa fare per guarire e alla fine, più che altro per placare la propria ansia, alcune si curarono con la *moxa*» (Bienati, 1993, p. 299).

La bomba ha colpito anche i sentimenti. Lo spazio fisico si ricostruisce con il passare del tempo, ma quello sociale e affettivo resta il più vulnerabile. *La pioggia nera* si apre a distanza di anni dal 6 agosto 1945: il protagonista Shizuma Shigematsu ha superato le difficoltà dell'immediato dopo-bomba (raccontate nel diario riportato poi nel romanzo), ha ricostruito la sua casa e la sua famiglia ma «da molti anni...sentiva su di sé un pesante

fardello... un peso indescrivibile che raddoppiava, triplicava, il carico della sua responsabilità» (Bienati, 1993, p. 53). Paura del manifestarsi della “malattia atomica”, discriminazione verso chi si trovava nelle zone colpite, impossibilità del ritorno a una vera “normalità”. Il problema concreto con cui egli si confronta e che fa da trama principale alle tante storie narrate è di dimostrare, contro le diffuse e malevole dicerie, che la nipote Yasuko era lontana dall’epicentro nel momento dello scoppio. Condizione essenziale per la prospettiva di un matrimonio, della procreazione, di una continuità della famiglia. A differenza di tutte le altre catastrofi che Ibuse ha narrato, la nube atomica ha allungato i suoi tentacoli di morte anche verso il futuro. Un incipit di questo genere, a una lettura attenta, vuole mettere in evidenza la tragica unicità del disastro di Hiroshima. La catastrofe ha sempre la caratteristica dell’imprevedibilità ma un bombardamento nell’agosto del 1945 era un evento prevedibile, quasi annunciato (Bienati, 1993, p. 95); ciò che sconvolge il sistema di significazione è l’indefinibilità dell’arma sconosciuta. Indefinibile nel nome, come abbiamo visto, ma soprattutto imprevedibile negli effetti. La disgregazione sociale provocata dalla catastrofe va così oltre l’immediato disastro. Non è un caso che tutte le scrittrici che hanno narrato, prima e dopo Ibuse, la “pioggia nera” abbiano dato voce alla specificità femminile dell’esperienza dello *hibakusha*, cioè la continuità nel tempo del dramma della bomba, che è resa metaforicamente dal motivo ricorrente del sangue. Non più il sangue delle descrizioni dei testimoni ma il sangue dei cicli biologici della donna, che riportano con ossessione alla paura delle perdite di sangue causate dalla malattia atomica e alla paura del parto; il sangue rimanda alla trasmissione genetica della contaminazione da radiazioni, che fa sorgere la paura della procreazione, e che simbolicamente diventa elemento di continuità del 6 e del 9 agosto tra una generazione e l’altra. Hayashi Kyōko, che si è fatta carico di essere il raccontastorie (*kataribe*) del dramma di Nagasaki, contrapponendo la scrittura e la testimonianza all’erosione dell’oblio, ha scritto: «La vita di ogni giorno non è altro che

una vita da *hibakusha*: narrare il 9 agosto non è più narrare quel giorno ma narrare tutti i giorni» (Hayashi, 1989, p. 215).

Il ciclo della natura, la storia, il destino

Se il “disastro” è la «sovversione dell’ordine delle cose» (Ligi, 2009, p. 22), compito della letteratura di Ibuse è narrare il ciclo ininterrotto della vita, che neanche l’atomica è riuscita a spezzare. In un suo racconto, *Kakitsubata* (Uno strano iris, 1951), lo scrittore usa l’immagine di un fiore sbocciato sulle ceneri di Hiroshima per simboleggiare sia la forza della natura sia la potenza distruttiva della bomba: un iris, ma “impazzito” perché fiorito fuori stagione. La natura che rinasce in *Kuroi ame* è una natura che ha una forza incontenibile e che porta incomprensibili segni della misteriosa arma. È una natura deforme e imprevedibile, al di fuori dell’ordine conosciuto.

Una delle attività che Shigematsu subito organizza con i suoi amici è l’allevamento delle carpe in un piccolo laghetto. La carpa nella cultura giapponese è simbolo di felicità e longevità (uno dei primi racconti di Ibuse si intitola *Koi* [Carpa, 1930]). In *Kuroi ame*, pagine e pagine sono dedicate all’attenta opera di rigenerazione della fauna acquatica, con un dettaglio che può sembrare eccessivo. Il lettore deve però conoscere la descrizione che Ibuse ha dato dell’ambiente naturale in moltissimi racconti, con la passione di un contadino o di un pescatore che conosce a fondo la flora e la fauna della sua terra. Per Ibuse non si tratta di un interesse solo naturalistico: il ricorso all’ambiente naturale ha sempre un alto valore simbolico. Il fiume in particolare, come nei racconti *Kawa* (Il fiume, 1931-32) e *Nakajima no kaki no ki* (L’albero di kaki a Nakajima, 1938):

Rivers, no less than mountains, trees, or animals, are important to Ibuse and his imagery. Rivers have figured importantly in many Ibuse works, from “the Salamander” on: they symbolize

the confluence, as in a body of water and his tributaries, of the dynamic forces of Ibuse's natural world (Treat, 1995, p. 62).

Il diario di Shigematsu si chiude con l'immagine del protagonista che, attento a non far rumore, va a guardare i piccoli pesci che risalivano il corso del fiume. Poche righe dopo termina anche il romanzo, mentre egli contempla il laghetto con le carpe, le piante d'acqua cresciute e i piccoli fiori rossi sbocciati sugli esili steli. Simboli di rinascita e di speranza, che introducono le parole conclusive dell'opera.

Le due scene finali citate sono significative del senso della storia e del destino in *Kuroi ame*. La prima interPELLA il giudizio sulle colpe e responsabilità del disastro. La notizia della resa arriva al protagonista attraverso un disturbato messaggio radio: i presenti non capiscono bene ma pare chiaro a tutti che di tratta della "sconfitta". Al messaggio dell'Imperatore Hirohito, che Ibuse avrebbe potuto riportare – l'annuncio più drammatico e decisivo della storia moderna del Giappone – non dedica più di un cenno, un confuso ronzio delle onde radio. In un altro passo all'inizio del romanzo, Ibuse racconta lo stesso evento, in modo velato, allusivo, quasi ironico: i volontari che, dopo aver ascoltato l'arringa del capo del villaggio («[...] che la guerra continui è un fatto indiscutibile [...] vi invito a prestare la massima attenzione affinché mai perdiate le lance di bambù, simbolo della vostra strenua determinazione a combattere») stavano andando a prestare i soccorsi, si siedono a consumare il pranzo sulla veranda di una casa rurale:

Dall'interno della casa si senti giungere in quel momento via radio un importante messaggio dell'imperatore. Tutti per un po' rimasero in silenzio, poi l'uomo che teneva le briglie del cavallo disse: "Il saluto del capo del villaggio questa mattina è stato un po' lungo, no?". Sull'onda di queste parole tutti si misero a discutere cosa fare delle lance di bambù e furono d'accordo di lasciarle in dono al contadino che aveva offerto loro ospitalità sulla veranda (Bienati, 1993, p. 58).

Ibuse traduce la gravità dell'annuncio della sconfitta solo in quel gesto simbolico, il deporre le lance.

La storia che leggiamo sui libri di storia è quasi assente dal romanzo. Il nemico è “il nemico”, non ha nome né nazionalità. Una sola volta, in riferimento al dopoguerra, compare la parola forze di occupazione “americane”: un cenno polemico all'Atomic Bomb Casualty Commission che «esaminava in dettaglio i primi sintomi con cui si manifestava la malattia ma non si occupava di come curare i malati» (Bienati, 1993, p. 307). Che la guerra sia la causa di tutto non è invece detto tra le righe; tutti i personaggi l'hanno vissuta per anni sulla loro pelle, ma l'autore non propone alcuna analisi del ruolo del paese e alcuna ricerca delle responsabilità (ricordiamo che scrive l'opera nel 1965). Ibuse ha uno sguardo antropologico, non storico: gli interessa la reazione della sua gente (la storia dei libri era già nota a tutti).

One always feels that what concerns him most is not to make a comfortable moralistic distinction between right and wrong, or to separate neatly 'human' from 'inhuman' behaviour, but rather to understand as clearly as possible what made ordinary human beings behave the way they did – regardless of which side they stood on – and get to the bottom not of their “inhumanity”, but precisely of their human aspect (Liman, 1992, p. 329).

Ibuse non esprime parole di condanna. La realizzazione dell'apocalisse tecnologica non comporta alcuna forma di giudizio, né umano e presente né escatologico. Così non si intravede la concezione di una fine della storia, della presenza di un ente/essere assoluto che renderà giustizia agli innocenti. Il futuro è garantito unicamente dalla forza della natura, che allo stravolgimento fisico oppone solo la ripresa incessante dei cicli biologici. In questo, Ibuse è veramente erede di Kamo no Chōmei e dell'idea classica della catastrofe. «Questa concezione [il *samsāra*] forse non sdrammatizza la reazione individuale immediata davanti alla morte, o al disastro, ma genera senz'altro una partico-

lare sensibilità al pericolo, al rischio, alla solidarietà e al rapporto fra comunità umane e ambiente» (Ligi, 2009, p. 112).

La natura riprende il suo corso ma le conseguenze della bomba rimangono: la natura non può compiere il miracolo di far sparire le conseguenze dell'evento che l'ha sconvolta. La morte non si conclude con la morte ma con la rinascita, così come la rinascita della natura è ancora espressione della morte, un prolungamento nella deformità della vita in un ciclo inarrestabile.

Cosa rende eccezionale il bombardamento atomico è il fatto che la rinascita c'è, come in tutte le catastrofi e nei naufragi che Ibuse ha raccontato nella sua "cosmologia narrativa", ma è una rinascita impazzita; e questo è sentito come l'evento più drammatico. L'uomo è riuscito a incidere anche sulla forza inarrestabile della natura. L'incancellabilità dell'evento è confermata dalla biologia, perché nella biologia dei singoli si ripete ogni giorno quell'evento.

L'effetto che Ibuse ottiene è di comunicare il senso di assoluta impotenza dell'uomo davanti alla bomba. Ma non è un pensiero nichilista: da ogni pagina traspare un grande amore e rispetto per la vita e alla fine le ultime parole sono di speranza, una speranza rassegnata ma che ha in sé una tensione verso l'infinito:

“Se ora dalle colline laggiù spunta un arcobaleno, avverrà il miracolo. Se appare un arcobaleno, non bianco ma di cinque colori, Yasuko guarirà” così Shigematsu volle leggere nel futuro, gli occhi rivolti alle colline, ben sapendo che non si sarebbe avverato (Bienati, 1993, p. 396).

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (2012). *Soredemo sangatsu wa, mata*. Tōkyō: Kōdansha.
- Bienati, Luisa (1993) (a cura di). Ibuse Masuji, *La pioggia nera*. Venezia: Marsilio.
- (2012). “L'ascesi e la bellezza: le vie verso l'illuminazione nello *Hōjōki* di Kamo no Chōmei”. In Maurizi, Andrea (a

- cura di). *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*. Novara: Utet, 113-125.
- Casadei, Alberto (2000). “Diari dell’inferno terreno: *La pioggia nera* di Ibuse Masuji”. Id. (a cura di). *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*. Roma: Carocci, pp. 235-236.
- Fraccaro, Francesca (1991) (a cura di). *Kamo no Chōmei, Ricordi di un eremo*. Venezia: Marsilio.
- Hayashi, Kyōko (1989). *Naki ga gotoki*. Tōkyō: Kōdansha.
- Ibuse, Masuji (1965a). *Aru shōjo no senji nikki*. In *Ibuse Masuji zenshū*, 10. Tōkyō: Chikuma shobō.
- (1986). *Ogikubo fudoki*. In *Ibuse Masuji jisen zenshū*, 12. Tōkyō: Shinchōsha.
- Ingold, Tim (2000). *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Kawakami, Hiromi (2011). *Kamisama 2011*. Tōkyō: Kōdansha.
- Kokusai Bunka Shinkōkai (1972) (a cura di). *Introduction to Contemporary Japanese Literature: Synopses of Major Works, 1956-1970*. Tokyo: University of Tokyo Press.
- LaFleur, William R. (1983). *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley: The University of California Press.
- Ligi, Gianluca (2009). *Antropologia dei disastri*. Roma-Bari: Laterza.
- Liman, Antony V. (1992). *A Critical Study of the Literary Style of Ibuse Masuji: as Sensitive as Waters*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Luke, Elmer; Karashima, David (2012) (Eds.). *March was Made of Yarn. Reflections on the Japanese Earthquake, Tsunami, and Nuclear Meltdown*. New York-Toronto: Vintage Books.
- Murakami, Haruki (2011). “Speaking as an Unrealistic Dreamer”, *Japan Focus* (July, 18). Translated by Emanuel Pastreich (<http://www.japanfocus.org/-Murakami-Haruki/3571>).
- Ogasawara, Haruno (1999). *Living with Natural Disasters: Narratives of the Great Kanto and the Great Hanshin Earthquakes*. Ann Arbor: UMI.

- Ōta, Yoko (1983). *Shikabane no machi: jō*. In *Nihon no genbaku bungaku*, 2. Tōkyō: Horupu shuppan.
- Quentin, Corinne; Sakai, Cécile (2012) (a cura di). *L'Archipel des séismes, écrits du Japon après le 11 mars 2011*. Paris: Picquier.
- Ricca Suga, Atsuko (1986) (trad.). *La salamandra*. In *Narratori giapponesi moderni*, vol. 1. Milano: Bompiani, pp. 329-337.
- Sakaki, Atsuko (1999). *Recontextualizing Texts: Narrative Performance in Modern Japanese Fiction*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- Solci, Attilia (2011). *Catastrofe, simboli e tendenze nella letteratura giapponese degli anni venti. Il grande terremoto del Kantō e il numero speciale di Bunshō kurabu dell'ottobre 1923*. Tesi di laurea. Università Ca' Foscari.
- Treat, John Whittier (1995). *Writing Ground Zero. Japanese Literature and the Atomic Bomb*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Yoshimoto, Banana (2011). *Suwīto Hiaafutā*. Tōkyō: Gentōsha.

I *kokuji* della fauna volante

GIOVANNI BORRIELLO

L'interesse dell'autore per i *kokuji* cresceva proprio a merito della prof.ssa Maria Teresa Orsi, che circa una decina d'anni or sono forniva allo stesso importante materiale di riferimento invitandolo a un prosieguo di sue ricerche giovanili sull'argomento. Un primo risultato delle ricerche appariva con la pubblicazione di un breve saggio dal titolo *Il fenomeno dei kokuji alla luce dei riscontri itttonimici* (Borriello, 2003), focalizzato sull'analisi dei *kokuji* utilizzati in giapponese in merito alla terminologia relativa ad alcune specie di fauna acquatica.

È ampiamente dimostrata la grande influenza che il sistema di scrittura cinese ha avuto sui sistemi di scrittura giapponese, coreano e vietnamita. Tuttavia, oltre all'uso di caratteri direttamente importati dalla Cina, queste culture hanno avuto la necessità di creare dei "caratteri nazionali", per soddisfare le esigenze della propria lingua. Questo fenomeno si registrava in Corea già nel corso del v secolo con la formazione dei *gugja*, usati soprattutto in ambito toponomastico. Ad essi facevano seguito i *kokuji* giapponesi e il *chu nom* vietnamita, che presentano tra di essi varie analogie.

In Giappone l'esigenza di creare nuovi caratteri, detti *kokuji*, emergeva sin dall'introduzione dei caratteri cinesi nel paese, con la constatazione che nel lessico cinese non figuravano termini e relativi caratteri, per identificare alcune parole giapponesi relative a cose peculiari dell'arcipelago, soprattutto in riferimento a esemplari di *flora e fauna japonica*, terminologia scientifica, armi, vestiario ecc.

Tuttavia, nonostante l'importanza del fenomeno, appare curioso il fatto che termini o espressioni come *kokuji*, *kokuji mon-dai* (problema della scrittura giapponese), *kokuji kairyō* (riforma della scrittura giapponese) siano poco correnti in Giappone e negli scritti ufficiali, dove si fa uso quasi esclusivo dei concetti di *kana* e *kanji*, per riferirsi alla scrittura giapponese in senso stretto (Satō, 1972, p. 77), sebbene una prima chiara definizione e sistematizzazione del fenomeno la dia già Arai Hakuseki (1657-1725) nel suo *Dōbun tsukō* (Studio sui caratteri scritti, 1760). In quest'opera, fonte di riferimento per la ricerca, lo studioso giapponese dà la seguente definizione di *kokuji*: «I *kokuji* sono caratteri creati nel nostro paese, e non presenti quindi nei dizionari di caratteri di altri paesi» (Itani, 1936, p. 474). A questa definizione fa seguire un elenco di 78 *kokuji* con relativa lettura e significato. Arai Hakuseki non era ancora a conoscenza se all'epoca la Cina avesse già adottato dei *kokuji* giapponesi.

Solitamente i *kokuji* possono classificarsi in tre categorie principali. Quella più numerosa fa riferimento a esseri viventi, animali e piante (probabilmente in molti casi si tratta di specie non conosciute in Cina, o non così importanti da avere un carattere in cinese). La seconda categoria racchiude *kokuji* che denotano terminologia scientifica (chimica, medicina ecc.) e unità di misure occidentali. Il terzo gruppo è formato, invece, da *kokuji* che si riferiscono a una varietà di elementi del paesaggio. In generale, il numero di “caratteri nazionali” risulta essere approssimativamente di 1500 e, da un punto di vista storico, è interessante osservare come il loro numero decresca con il tempo, fino a interrompersene la “coniazione” (Borriello, 2003, pp. 3-4).

Si può assistere al loro uso sin dall'epoca di Nara, e nello *Shinsen jikyō* (Nuovo specchio dei caratteri, 901), troviamo un primo elenco di 400 *kokuji*, alcuni dei quali ancora oggi in uso, sui circa 21000 caratteri contenuti nel dizionario. L'opera contiene anche quello che è considerato l'esempio più antico di *kokuji*, ovvero 柵 *soma* (foresta), che risale probabilmente all'823.

Attualmente tra i *jōkyō kanji* (caratteri d'uso comune) sono presenti otto *kokuji*: 匁 *momme* (unità di misura), 込 *komu*

(affollato), 畑 *hatake* (campo), 峠 *tōge* (passo di montagna), 塀 *hei* (recinto), 搾 *saku* (premere, stringere), 枠 *waku* (riquadro) e 働< *hataraku* (lavorare). Inoltre tra i caratteri di uso frequente per i nomi di persona ci sono due *kokuji*: 笹 *sasa* e 麿 *maro*. Comunque, in generale, possiamo affermare che la maggior parte dei *kokuji* ha come radicale 魚・鳥・木・草, a testimonianza del loro riferirsi soprattutto a specie di pesci, uccelli e piante.

Tra i primi *kokuji*, come testimonia lo *Shinsen jikyō*, abbiamo anche 峠 *tōge* e 榊 *sakaki* (*sakaki*, albero sacro per lo *shintō*: *cleyera japonica*), oltre a numerosi *kokuji* che indicano varietà locali di pesci come 鰯 *iwashi* (sardina), 鱈 *tara* (merluzzo) e 鯰 *namazu* (pesce gatto), come si evince dalla sezione relativa ai pesci contenuta nell'opera.

A partire dall'epoca medievale si inizia a diffondere l'uso di *kokuji* relativi alla tradizione buddhista, come ad esempio 佛 *omokage* (immagine).

Oltre alle due opere precedentemente citate si ricorda, altresì, l'*Itai jiben* (Distinzione delle diverse varianti di caratteri, 1692) di Nakano Genkei (1662-1733), che presenta in appendice ben ottantanove *kokuji*, il *Wajiga* (*Waji* perfezionati, 1688) di Kaibara Yoshihisa (1664-1700) e lo *Zoku wakan meisū* (Continuazione del *Wakan meisū*, 1695) di Kaibara Ekken o Ekiken (1630-1714). Queste due ultime opere riportano come *wazokuseiji* (altro termine per *kokuji*) circa ventisei caratteri. Più lunga e precisa è, invece, la lista degli ottanta *kokuji* del *Wakan sansai zue* (Enciclopedia sino-giapponese illustrata, 1712) di Terajima Ryōan (n. 1654)

A queste opere segue, come accennato inizialmente, il *Dōbun tsukō* di Arai Hakuseki del 1760, che ci offre una chiara definizione del fenomeno e un elenco di settantotto *kokuji* suddivisi per radicale.

Successivamente appare il *Kokujikō* (Considerazioni sui *kokuji*) di Naokata Ban (1789-1842) con i suoi centodiciannove *kokuji* ordinati per classe e il *Wajikō* (Considerazioni sui *waji*) di Okamoto Yasutaka (1796-1878) con un elenco di centosedici *kokuji* divisi per radicale.

Tra gli studi recenti sull'argomento sono da segnalare due dizionari di *kokuji*, uno curato da Ōhara (2000) e l'altro da Hida e Sugawara (1990).

Aspetto molto interessante da analizzare è il fatto che alcuni dei caratteri creati in Giappone sono poi stati presi in prestito dal cinese. Sicuramente prestiti sono avvenuti soprattutto nell'ambito della terminologia scientifica e delle unità di misura occidentali. Ad esempio, le fonti giapponesi danno per certo che i seguenti caratteri siano penetrati nella lingua cinese: 癌 *gan* (cancro); 醉 *sui* (pancreas); 糝 *senchimotoru* (centimetri); 耗 *mirimotoru* (millimetri) e altri che si possono ora trovare nei dizionari cinesi. Sarebbe molto importante ricostruire le fasi di questo fenomeno di acquisizione di caratteri da parte della Cina, e soprattutto determinare la fase storica in cui tale fenomeno si è registrato, sostanzialmente un aspetto del contributo culturale del Giappone alla Cina. Infatti, studiosi cinesi e giapponesi concordano sul fatto che sebbene il contributo culturale tra Cina e Giappone sia stato per gran parte della storia dei rapporti sino-giapponesi unidirezionale, dalla Cina verso il Giappone, un tangibile cambiamento di direzione si è registrato almeno a partire dall'epoca Tokugawa. Ciò è avvallato dal fatto che tre opere giapponesi sono presenti in una raccolta redatta in Cina nel corso della dinastia Qing (1644-1911), il *Siku quanshu* (giapp. *Shiko zensho* [Raccolta completa dei Quattro Tesori]), la cui stesura ebbe inizio nel 1772, per volere dell'imperatore Qianlong (1711-1799). La raccolta, infatti, contiene tra le altre opere tre testi provenienti dal Giappone: 1) *Shichikei Mōshi kōbun hoi* (Studio testuale dei Sette Classici e del Mencio, con supplemento); 2) *Kobun Kōkyō Kō shi den* (Commento al Classico della Pietà Filiale); 3) *Rongo giso* (Commento agli Analecta Confuciani). Lo stesso *shōgun* Tokugawa Yoshimune (1684-1751), ad esempio, ordinò ai magistrati di Nagasaki di assicurarsi che lo *Shichikei Mōshi kōbun hoi* fosse diffuso in Cina. L'ordine di Yoshimune è particolarmente importante in quanto rappresenta un conscio tentativo di capovolgere un flusso di influenze culturali. I testi potrebbero prestarsi inoltre a riscontri di *kokuji* penetrati in Cina per loro tramite.

Che i *kokuji* potessero essere introdotti nell'uso per rendere graficamente locuzioni, concetti, soprattutto nomi di cose riscontrati assenti nei lessici cinesi, lo confermerebbe a un primo esame l'alta percentuale di caratteri con radicali di “albero” e “pesce”, suscettibili di indicare effettive specie indigene o presunte tali, di cui precisi corrispondenti cinesi apparivano privi di riscontro. Il discorso sembrerebbe tanto più convincente essendo tra l'altro nota la varietà e ricchezza del patrimonio botanico e faunistico giapponese con alto numero di specie indicate come *japonicae*, anche se poi rilevate non esclusive del Giappone, ma in ogni caso “tipiche” del suo ambiente terracqueo.

Ora, se estrapoliamo i *kokuji* della sua fauna volatile, ci troviamo dinanzi a un elenco di caratteri, quale il seguente, desunto dal *Dōbun tsukō* di Arai Hakuseki (Itani, 1936, pp. 477-478): 鶺鴒 *toki*, 鴉 *nio*, 鶺鴒 *chidori*, 鶺鴒 *chidori*, 鶺鴒 *shigi*, 鶺鴒 *kashidori*, 鶺鴒 *kikuitadaki*, 鶺鴒 *ikaruka*. Passandoli singolarmente in rassegna, riscontriamo i seguenti dati sulla base dei principali lessici e dizionari correnti¹ e con le eventuali ricorrenze in cinese:²

鶺鴒 *toki* “ibis crestato giapponese” (*Nipponica nippon*)³

鴉 *nio* “varietà giapponese di cannaiola” (*Acrocephalus kingii*)⁴

¹ Itani (1936); Morohashi (1955); Ueda (1965); Taishō daigaku (1967); Terajima (1970); Sugimoto (1972); Shinozaki (1973); Kamei (1974); Satō (1977); Shōyōken (1979); Hida; Sugawara (1990); Shinmura (1991); Yamamoto (1995); Haig (1997); Ōhara (2000).

² Giles (1892); Mathew (1931, 1956); Wu (1996); Instituts Ricci (2001).

³ Morohashi (1955), Ueda (1965), Hida; Sugawara (1990) e Ōhara (2000). Per tale *kokuji*, Ōhara e Hida Sugawara riportano anche il lemma *tsuki*, lemma che è confermato anche dal *Kōjien* per lo stesso carattere 鶺鴒, come forma moderna di *toki*.

⁴ Morohashi (1955), Ueda (1965), Hida; Sugawara (1990), Yamamoto (1995), Haig (1997) e Ōhara (2000). Anche nel *Kōjien* è riportato il *kokuji* 鴉 per il lemma *nio* utilizzato come vecchia forma per *kaitsuburi*.

鶺 *chidori* “varietà giapponese di pivier” (*Charadrius pluvialis orientalis*)⁵

鶺 *chidori* “varietà giapponese di piviere” (*Charadrius pluvialis orientalis*)⁶

鶺 *shigi* “beccaccino giapponese” (*Gallinago solitaria japonica*)⁷

鶺 *kashidori*, “varietà giapponese di ghiandaia” (*Garrulus glandarius japonicus*)⁸

鶺 *kikuitadaki* “varietà di regolo giapponese” (*Regulus regulus japonensis*)⁹

鶺 *ikaruka* “frosone mascherato” (*Eophona personata*)¹⁰

...

All’elenco di Arai Hakuseki possiamo aggiungere i seguenti *kokuji*, estrapolati dagli altri lessici presi in esame:

鶺 *nio* “varietà giapponese di cannaiola” (*Acrocephalus kingii*)¹¹

⁵ Morohashi (1955), Ueda (1965), Hida; Sugawara (1990), Haig (1997) e Ōhara (2000). Per il lemma *chidori* il *Kōjien* oltre a riportare lo stesso *kokuji*, riporta anche la variante 千鳥.

⁶ Variante del *kokuji* 鶺 riportata esclusivamente in Itani (1936).

⁷ Morohashi (1955), Ueda (1965), Sugimoto (1972), Hida; Sugawara (1990), Haig (1997) e Ōhara (2000). Per lo stesso carattere Ōhara riporta anche i lemmi *tsugumi* e *shikishiki*. Il lemma *tsugumi* è riportato nel *Kōjien* con lo stesso significato, ma riportando per esso un altro *kokuji* 鶺. Per il lemma *shigi*, il *Kōjien* riporta invece il carattere 鶺.

⁸ Ueda (1965) e Hida; Sugawara (1990).

⁹ Morohashi (1955), Ueda (1965), Hida; Sugawara (1990) e Ōhara (2000). Per il lemma *kikuitadaki*, il *Kōjien* riporta i caratteri 菊戴.

¹⁰ Morohashi (1955, come *ikaruga*), Ueda (1965, come *ikaruga*), Hida; Sugawara (1990), Haig (1997) e Ōhara (2000, anche per il lemma *takahe*). Per il *kokuji* Haig riporta i lemmi *ikaruga* e *ikaru*. Anche il *Kōjien* per *ikaru* riporta il *kokuji* in questione 鶺.

¹¹ Ōhara (2000). Variante di 鶺 *nio*.

- 鳩 *uzura* “quaglia giapponese” (*Cortunix japonica*)¹²
 鴉 *yotaka* “varietà giapponese di caprimulgo” (*Caprimulgus indicus jataka*)¹³
 鳶 *yamadori* “varietà giapponese di fagiano” (*Syrmaticus soemmerringii scintillans*)¹⁴
 鳩 *kijibato* “tortora orientale” (*Streptopelia orientalis orientalis*)¹⁵
 鳩 *kashidori* “ghiandaia giapponese” (*Garrulus glandarius japonicus*)¹⁶
 鳴 *shigi* “beccaccino giapponese” (*Gallinago solitaria japonica*)¹⁷
 鳩 *kasasagi* “gazza giapponese” (*Pica pica japonica*)¹⁸
 鳩 *shitsudori* “cuculo orientale” (*Cuculus saturatus*)¹⁹
 鴛 *hototokisu* “cuculo minore” (*Cuculus poliocephalus*)²⁰
 鴛 *mizogoi* “nitticora giapponese” (*Gorsakius goisagi*)²¹

¹² Yamamoto (1995), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *uzura*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶉.

¹³ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *yotaka*, il *Kōjien* riporta i caratteri 夜鷹.

¹⁴ *Kokuji* riportato esclusivamente da Ōhara (2000). Per il lemma *yamadori*, il *Kōjien* riporta i caratteri 山鳥.

¹⁵ *Kokuji* riportato esclusivamente da Ōhara (2000). Oltre al lemma *kijibato*, Ōhara riporta anche il lemma *tsujibato*. Nel *Kōjien* il lemma *kijibato* è reso con 雉鳩, mentre *tsujibato* con 賤鳥.

¹⁶ Kamei (1974), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *kashidori*, il *Kōjien* riporta i caratteri 櫻鳥.

¹⁷ Ōhara (2000). Il lemma *shigi* è riportato nel *Kōjien* con lo stesso significato, ma riportando per esso un altro *kokuji* 鳴. Si veda nota 7.

¹⁸ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *kasasagi*, il *Kōjien* riporta il carattere 鵲.

¹⁹ Ōhara (2000). Per il lemma *shitsudori*, il *Kōjien* riporta i caratteri 賤鳥.

²⁰ Taishō daigaku (1967), Ōhara (2000). Per il lemma *hototokisu*, il *Kōjien* riporta i caratteri 時鳥.

²¹ Ōhara (2000). Per il lemma *mizogoi*, il *Kōjien* riporta i caratteri 溝五位.

鶉 *kuina* “varietà giapponese di porciglione” (*Rallus aquaticus indicus*)²²

鶉 *shitodo* “varietà giapponese di zigolo mascherato” (*Emberiza spodocephala*)²³

鶉 *tobi* “varietà giapponese di aquila pescatrice” (*Pandion haliaetus haliaetus*)²⁴

鶉 *tsuru* “varietà giapponese di totano moro” (*Tringa erythropus*)²⁵

鶉 *tsukumi* “varietà giapponese di cesena fosca” (*Turdus naumanni eunomus*)²⁶

鶉 *kamo* “gavina orientale” (*Larus canus kamtschatschensis*)²⁷

鶉 *kazu* “varietà giapponese di corvo” (*Corvus eremita*)²⁸

鶉 *mozu* “varietà giapponese di averla taurina” (*Lanius bucephalus bucephalus*)²⁹

鶉 *misago* “varietà giapponese di aquila pescatrice” (*Pandion haliaetus haliaetus*)³⁰

鶉 *tsukumi* “varietà giapponese di cesena fosca” (*Turdus naumanni eunomus*)³¹

²² Ōhara (2000). Per il lemma *kuina*, il *Kōjien* riporta i caratteri 水鶉.

²³ Ōhara (2000). Per il lemma *shitodo*, il *Kōjien* riporta i caratteri 巫鳥.

²⁴ Hida; Sugawara (1990) e Ōhara (2000). Per il lemma *tobi*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶉.

²⁵ Ōhara (2000). Per il lemma *tsuru*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶉.

²⁶ Ōhara (2000). Per il lemma *tsugumi*, il *Kōjien* riporta il *kokuji* 鶉.

²⁷ Taishō daigaku (1967), Hida; Sugawara (1990) e Ōhara (2000). Per il lemma *kamo*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶉.

²⁸ Morohashi (1955), Ōhara (2000). Il carattere è registrato anche dai dizionari cinesi Mathew (1956) e Instituts Ricci (2001) come *kua*.

²⁹ Ōhara (2000). Per il lemma *mozu*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶉.

³⁰ Hida; Sugawara (1990) e Ōhara (2000). Per il lemma *misago*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶉.

³¹ Ōhara (2000). Per il lemma *tsugumi*, il *Kōjien* riporta il *kokuji* 鶉.

鵄 *mosu* “varietà giapponese di averla taurina” (*Lanius bucephalus bucephalus*)³²

鶇 *suzume* “passero del Giappone” (*Passer montanus saturatus*)³³

鶇 *suzume* “passero del Giappone” (*Passer montanus saturatus*)³⁴

鶇 *tsugumi* “varietà giapponese di cesena di Naumann” (*Turdus naumanni naumanni*)³⁵

鶇 *karasu* “varietà giapponese di colombaccio nero” (*Colomba janthina janthina*)³⁶

鶇 *hashitaka* “varietà giapponese di sparviere” (*Accipiter nisus nisosimilis*)³⁷

鶇 *uzura* “quaglia giapponese” (*Cortunix japonica*)³⁸

鶇 *kashidori* “varietà giapponese di ghiandaia” (*Garrulus glandarius japonicus*)³⁹

鶇 *misago* “varietà giapponese di aquila pescatrice” (*Pandion haliaetus orientalis*)⁴⁰

鶇 *misago* “varietà giapponese di aquila pescatrice” (*Pandion haliaetus orientalis*)⁴¹

³² Ōhara (2000). Per il lemma *mosu*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶇.

³³ Ōhara (2000). Per il lemma *suzume*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶇.

³⁴ Ōhara (2000). Per il lemma *suzume*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶇.

³⁵ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000).

³⁶ Ōhara (2000). Per il lemma *karasu*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶇.

³⁷ Taishō daigaku (1967), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *hashitaka* o *haitaka*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶇.

³⁸ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *uzura*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶇.

³⁹ Kamei (1974), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *kashidori*, il *Kōjien* riporta i caratteri 鶇鳥.

⁴⁰ Ōhara (2000). Per il lemma *misago*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶇. Il *kokuji* è attestato anche nei dizionari cinesi Mathew (1956) e Institut Ricci (2001) come *qu*.

⁴¹ Ōhara (2000).

鷺 *misago* “varietà giapponese di aquila pescatrice” (*Pandion haliaetus orientalis*)⁴²

鶺鴒 *tsubakurame* “varietà giapponese di rondine” (*Hirundo rustica*)⁴³

鵒 *tsuru* “varietà giapponese di gru” (*Grus spp.*)⁴⁴

鶺鴒 *uguisu* “cettia del Giappone” (*Cettia diphone*)⁴⁵

鵒 *tsuku* “varietà giapponese di barbogianni” (*Tyto capensis*)⁴⁶

鶺鴒 *kamo* “varietà giapponese di cigno” (*Cygnus cygnus*)⁴⁷

鶺鴒 *tsugumi* “varietà giapponese di cesena di Naumann” (*Turdus naumanni naumanni*)⁴⁸

鶺鴒 *fukurō* “alocco degli Urali” (*Strix uralensis hordoensis*)⁴⁹

鶺鴒 *tsubakurame* “varietà giapponese di fagiano” (*Syrmaticus soemmerringii scintillans*)⁵⁰

鶺鴒 *tobi* “varietà giapponese di nibbio bruno” (*Milvus migrans lineatus*)⁵¹

⁴² Hida; Sugawara (1990), Yamamoto (1995) e Ōhara (2000). Per il lemma *misago*, il *Kōjien* riporta il carattere 鷺.

⁴³ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *tsubame*, forma moderna per *tsubakurame*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁴⁴ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *tsuru*, il *Kōjien* riporta il carattere 鵒.

⁴⁵ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *uguisu*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁴⁶ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000).

⁴⁷ Taishō daigaku (1967), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *kamo*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁴⁸ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *tsugumi*, il *Kōjien* riporta il *kokuji* 鶺.

⁴⁹ Riportato solo in Ōhara (2000). Per il lemma *fukurō*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁵⁰ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *tsubame*, forma moderna per *tsubakurame*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁵¹ Riportato solo in Ōhara (2000). Per il lemma *tobi*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

- 鶺 *sagi* “tarabusino cinese” (*Ixobrychus sinensis*)⁵²
 鶺 *tsugumi* “varietà giapponese di cesena fosca” (*Turdus naumanni eunomus*)⁵³
 鶺 *mosu* “frosone giapponese” (*Coccythraustes japonicus*)⁵⁴
 鶺 *tsukumi* “varietà giapponese di cesena fosca” (*Turdus naumanni eunomus*)⁵⁵
 鶺 *hayabusa* “falco pellegrino giapponese” (*Falco peregrinus japonensis*)⁵⁶
 鶺 *washi* “varietà giapponese di gabbiano glauco del Pacifico” (*Larus glaucescens*)⁵⁷
 鶺 *isuka* “crociere giapponese” (*Loxia curvirostra japonica*)⁵⁸
 鶺 *shitodo* “varietà giapponese di zigolo mascherato” (*Emberiza spodocephala*)⁵⁹
 鶺 *shitodo* “varietà giapponese di zigolo mascherato” (*Emberiza spodocephala*)⁶⁰
 鶺 *niwatori* “varietà di gallo giapponese” (*Gallus gallus*)⁶¹

⁵² Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *sagi*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁵³ Ueda (1965), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Il *kokuji* è altresì confermato dal *Kōjien* per il lemma *tsugumi*.

⁵⁴ Ōhara (2000). Per il lemma *mosu*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁵⁵ Ōhara (2000). Per il lemma *tsugumi*, il *Kōjien* riporta il *kokuji* 鶺.

⁵⁶ Ōhara (2000). Per il lemma *hayabusa*, il *Kōjien* riporta il carattere 隼.

⁵⁷ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *washi*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁵⁸ Hida; Sugawara (1990), Yamamoto (1995) e Ōhara (2000). Per il lemma *isuka*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

⁵⁹ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *shitodo*, il *Kōjien* riporta i caratteri 巫鳥.

⁶⁰ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *shitodo*, il *Kōjien* riporta i caratteri 巫鳥.

⁶¹ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *niwatori*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺.

鷓 *shitodo* “varietà giapponese di zigolo mascherato” (*Emberiza spodocephala*)⁶²

鷓 *hotodokisu* “varietà giapponese di cuculo minore” (*Cuculus poliocephalus*)⁶³

鷓 *hotodokisu* “varietà giapponese di cuculo minore” (*Cuculus poliocephalus*)

鷓 *kokara* “varietà giapponese di cincia” (*Parus atricapillus restrictus*)⁶⁴

鷓 *kari* “varietà giapponese di oca” (*Anser spp.*)⁶⁵

鷓 *ban* “varietà giapponese di gallinella d’acqua” (*Gallinula chloropus*)⁶⁶

鷓 *hibari* “allodola del Giappone” (*Alaunda arvensis japonica*)⁶⁷

鷓 *kuina* “varietà giapponese di porciglione” (*Rallus aquaticus indicus*)⁶⁸

鷓 *ikaruka* “frosone mascherato” (*Eophona personata*)⁶⁹

⁶² Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *shitodo*, il *Kōjien* riporta i caratteri 巫鳥.

⁶³ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *hotodokisu*, il *Kōjien* riporta i caratteri 杜鵑.

⁶⁴ Sugimoto (1995), Ōhara (2000). Per il lemma *kokara*, il *Kōjien* riporta i caratteri 小雀.

⁶⁵ Riportato solo in Ōhara (2000).

⁶⁶ Ueda (1965), Sugimoto (1972), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Il *Kōjien* conferma l’uso del *kokuji* per il lemma *ban*. L’uso del carattere è altresì presente in nel dizionario cinese Institut Ricci (2001) come *fan*.

⁶⁷ Morohashi (1955), Ōhara (2000). Per il lemma *hibari*, il *Kōjien* riporta i caratteri 雲雀.

⁶⁸ Sugimoto (1972), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *kuina*, il *Kōjien* riporta i caratteri 水鷄.

⁶⁹ Morohashi (1955, come *ikaruga*), Ueda (1965, come *ikaruga*), Satō (1977), Haig (1997) e Ōhara (2000, anche per il lemma *takahe*). Per il *kokuji* Haig riporta i lemmi *ikaruga* e *ikaru*. Anche il *Kōjien* per *ikaru* riporta il *kokuji* in questione 鷓.

- 鶺鴒 *uguisu* “cettia del Giappone” (*Cettia diphone*)⁷⁰
 鶺鴒 *kayakuki* “passera scopatola giapponese” (*Prunella rubida*)⁷¹
 鶺鴒 *taka* “varietà giapponese di astore” (*Accipiter gentilis*)⁷²
 鶺鴒 *shijūkara* “varietà giapponese di cinciallegra” (*Parus major*)⁷³
 鶺鴒 *tsugumi* “varietà giapponese di cesena di Naumann” (*Turdus naumanni naumanni*)⁷⁴
 鶺鴒 *ōtaka* “varietà giapponese di astore” (*Accipiter gentilis*)⁷⁵

...

Si hanno, dunque, in totale settantatré *kokuji* di cui sono ancora oggi registrati in uso i seguenti undici: 鶺鴒 *toki* “ibis crestato giapponese” (*Nipponica nippon*); 鶺鴒 *nio* “varietà giapponese di cannaiola” (*Acrocephalus kingii*); 鶺鴒 *chidori* “varietà giapponese di piviere” (*Charadrius pluvialis orientalis*); 鶺鴒 *shigi* “beccaccino giapponese” (*Gallinago solitaria japonica*); 鶺鴒 *kashidori*, “varietà giapponese di ghiandaia” (*Garrulus glandarius japonicus*); 鶺鴒 *kikuitadaki* “varietà di regolo giapponese” (*Regulus regulus japonensis*); 鶺鴒 *ikaruka* “frosone mascherato” (*Eophona personata*); 鶺鴒 *tsugumi* “varietà giapponese di cesena di Naumann” (*Turdus naumanni naumanni*); 鶺鴒 *tsugumi* “varietà giapponese di

⁷⁰ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *uguisu*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺鴒.

⁷¹ Taishō daigaku (1967), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *kayakuki*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺鴒.

⁷² Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *taka*, il *Kōjien* riporta il carattere 鶺鴒.

⁷³ Sugimoto (1995), Ōhara (2000). Per il lemma *shijūkara*, il *Kōjien* riporta i caratteri 四十雀.

⁷⁴ Shōyōken (1979), Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *tsugumi*, il *Kōjien* riporta il *kokuji* 鶺鴒.

⁷⁵ Hida; Sugawara (1990), Ōhara (2000). Per il lemma *ōtaka*, il *Kōjien* riporta i caratteri 大鶺鴒.

cesena fosca” (*Turdus naumanni eunomus*); 鶺鴒 *ban* “varietà giapponese di gallinella d’acqua” (*Gallinula chloropus*); 鵺 *ikaruka* “frosone mascherato” (*Eophona personata*).

Concludendo, molti *kokuji*, ed erano la maggior parte, ovvero sessantadue, relativi alla fauna volatile caddero in disuso. I giapponesi avevano potuto coniarli quando ancora non erano a conoscenza dell’esistenza di *kanji* (o composti di *kanji*) corrispondenti. Una volta che ne era riscontrata la presenza nei lessici cinesi, erano abbandonati a favore di questi ultimi. Un certo numero di *kokuji* cadde in disuso perché dovevano prevalere su di essi altri *kokuji*. Abbiamo infatti riscontrato che alcuni nomi erano resi con più *kokuji*, che evidentemente erano stati proposti come “neo-grammi” da sedi o “autori” diversi. Infine, altri venivano sostituiti o da uno o da più *kanji* o da sole trascrizioni in *kana*.

Dall’analisi di un gruppo sia pure ristretto di *kokuji* emerge già quella che è la complessità del fenomeno che si nasconde dietro i caratteri di conio giapponese. La campionatura illustrata ci autorizza a congetturare che il fenomeno si sia manifestato già agli esordi dell’adozione della scrittura cinese. Il che spiegherebbe come tanti caratteri d’invenzione locale si rivelassero poi superflui al riscontro di corrispettivi cinesi già in uso e diventassero quindi obsoleti.

Riferimenti bibliografici

- Borriello, Giovanni (2003). *Il fenomeno dei kokuji alla luce dei riscontri ittionimici*. Napoli: CUEN.
- Giles, Herbert Allen (1892) (Ed.). *A Chinese-English Dictionary*. Shanghai: Kelly & Walsh.
- Haig, John H. (1997) (Ed.). *The New Nelson. Japanese-English Characters Dictionary*. Rutland: Charles E. Tuttle.
- Hida, Yoshifumi; Sugawara, Yoshizō (1990) (a cura di). *Kokuji no jiten*. Tōkyō: Tōkyōdō shuppan.
- Instituts Ricci (2001). *Gran Dictionnaire Ricci de la Langue Chinoise*. Paris-Taipei: Desclée de Brouwer.

- Itani, Zen'ichi (1936) (a cura di). Arai Hakuseki, *Dōbun tsukō*, *Arai Hakuseki shū*. Tōkyō: Seibundō shinkōsha.
- Kamei, Takashi (1974) (a cura di). *Gohon taishō kaihen setsuyōshū*. Tōkyō: Benseisha.
- Mathew, Robert Henry (1931) (Ed.). *Mathews' Chinese-English Dictionary*. Shanghai: China Inland Mission and Presbyterian Mission Press.
- (1956) (Ed.). *Mathews' Chinese-English Dictionary* (revised). Cambridge: Harvard University Press.
- Morohashi, Tetsuji (1955) (a cura di). *Dai kanwa jiten*. Tōkyō: Taishūkan shoten.
- Ōhara, Nozomu (2000) (a cura di). *Wasei kanji no jiten*. (<http://member.nifty.ne.jp/TAB01645/ohara/index.html>).
- Satō, Kiyoji (1972) (a cura di). *Kokugaku kenkyū jiten*. Tōkyō: Meiji shoten.
- (1977) (a cura di). Ban Naokata, *Kokujikō*. In *Kokugogaku kenkyū jiten*. Tōkyō: Meiji shoin.
- Shinmura, Izuru (1991) (a cura di). *Kōjien*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Shinozaki, Teruo (1973). *Nantoku kisei jiten*. Tōkyō: Nihon kajo shuppan.
- Shōyōken, Tōsei (1979) (a cura di). Munemasa Isoo, *Tatobezukushi*. Kyōto: Dōhōsha.
- Sugimoto, Tsutomu (1972). *Itai jiben*. Tōkyō: Bunka shobō hakubunsha.
- (1995) (a cura di). Yamamoto Kakuan, *Waji seizokutsu*. In *Itaiji kenkyū shiryō shūsei*, vol. 9. Tōkyō: Yūzankaku.
- Taishō daigaku (1967) (a cura di). *Hokekyo sandaibu nanjiki*. Tōkyō: Tendaigaku kenkyūshitsu.
- Terajima, Ryōan (1970). *Wakan sanzai zue*. Tōkyō: Tōkyō Bijutsu.
- Ueda, Kazutoshi (1965) (a cura di). *Daijiten*. Tōkyō: Kodansha.
- Wu, Guanghua (1996) (a cura di). *Han ying da cidian*. Shanghai: Shanghai jiao.

Dialogo immaginario tra un gondoliere, un *edokko* e un *códega*

ADRIANA BOSCARO

Vustu che mi te insegna a navegar?
Vate a far una barca o una batela;
Co ti l'a fata, butila in mar;
La te condurà a Venessia bela!
(*Villotta veneziana*)

Personaggi:
Nane, *gondolier*
Tarō, *edokko*
el códega, guida

Premessa

Di recente Camilleri, ricordando Elvira Sellerio, l'ha ringraziata per non avergli mai chiesto di fare un glossario per aiutare il lettore a districarsi nel linguaggio di Montalbano. "Macari" io chiedo ai miei tre lettori un po' di immaginazione e fantasia nell'interpretare la lingua di Goldoni. Un dialogo non deve essere interrotto da note: qualche spiegazione aggiuntiva appare alla fine. Non è chiaro in che anno siamo, ma d'altronde non è facile districarsi tra il calendario *more veneto* e i *nengō*: diciamo metà del Settecento.

Prologo

Tarō è un uomo colto, lontano discendente di uno *tsūji* di Nagasaki e conosce alcune parole di portoghese e latino. La sua famiglia è da generazioni ormai a Edo e Tarō può vantarsi di essere un genuino *edokko*. Amico di Asanoshin/Shidōken¹ si è fatto imprestare il suo ventaglio magico ed è giunto a Venezia. Dimenticavo, per esigenze di “copione” capisce e parla l’italiano.

Sul Molo, tra le colonne di San Marco e Tòdaro, incontra il gondoliere Nane dello stazio gondole di Santa Maria Zobenigo (del Giglio), risalente al 1011. È un brav’uomo, un po’ ingenuo e credulone: insomma, come si dice, un “toco de pan” (a dire il vero in veneziano si direbbe “un fià mona”, ma lasciamo perdere per non fare confusioni). E infatti ascolta a bocca aperta quanto spiega el *códega*. C’era bisogno di un *códega* che facesse da guida ai due, visto quanto Nane è imbranato. Il *códega* (dal greco “odegos”, guida) a Venezia era un uomo che, munito di lampada e a pagamento, accompagnava i nobili sino al portone di casa in quanto girare per le buie calli di notte era pericoloso. Il nostro *códega* invece guiderà gratis i due in giro per la città, fornendo dotte informazioni. Preferirebbe parlare in veneziano, e lo fa con Nane, ma con Tarō si sforza di usare l’italiano.

Alba di un giorno d’aprile. Mentre canticchia sotto voce *la biondina in gondoleta l’altrasera gò menà; dal piasser la povareta la s’ha in boto indormensà...*

Nane s’imbatte in Tarō. Lo guarda, lo scruta, poi...

Nane: Varda, varda, da dove ti caschi? Ti xe un cinese? No, ti gavaressi el codin. Un giapponese?

¹ Asanoshin/Shidōken è il protagonista di *Fūryū Shidōkenden* (1763) di Hiraga Gennai, al quale un *seinin* dona un ventaglio di piume capace di trasportarlo in un baleno in paesi stranieri dove apprende che tutto è apparenza e che il “diverso” non esiste ma solo che «i costumi differiscono da contrada a contrada». Trad. it. *La bella storia di Shidōken* (Boscaro, 2010³).

Tarō: Sono giapponese. Mi chiamo Tarō. Piacere di conoscerti.

Nane: Come ti gà fato a arrivar sul Molo? Da dove ti vien? E cossa ti fa qua?

Tarō: Come te lo dico un'altra volta. Vengo da Edo e voglio visitare questa splendida città. Sono molto simili: due città d'acqua, di mercanti, di artisti, di scrittori, di feste, di maschere e di... bordelli.

Nane: Cossa ti sa de Venessia? Mi del Giapon so qualcosa dal *Milion* de Marco Polo, ma ti de Venessia?

Tarō: Caro mio, non sono il primo giapponese a visitare la città! Due secoli fa, quattro miei compatrioti vi passarono ben dieci giorni. Si chiamavano Mancio, Michele, Martino, Giuliano.

Nane: Ostreggheta! nomi nostri? e cossa gèrili vegnui a far?

Tarō: Erano dei ragazzini battezzati dai gesuiti e mandati in Europa da Alessandro Valignano per far vedere al Papa i progressi del cattolicesimo in Giappone.

Nane: Davero? e parcossa a Venessia?

Tarō: Perché hanno girato in lungo e largo tutta l'Italia con diverse tappe, accolti ovunque da folle festanti. A Venezia sono arrivati in battello da Ferrara, con sosta a Chioggia. Una volta in Bacino con un corteo di gondole fecero un'entrata trionfale, come dissero.

Nane: Speta, speta: come sarìa a dir, dissero?

Tarō: Esiste un libro² che narra il loro lungo viaggio (otto anni!) con dettagliate descrizioni di quello che hanno visto. Scritto in latino è anche una miniera di informazioni su tutte le città e gli Stati visitati.

Nane: In latin? Ti cognossi el latin?

² Si tratta del *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. Scritto da Alessandro Valignano. Una prima traduzione italiana, a cura di Marisa Di Russo, è in via di completamento.

Tarō: No, ma è un libro molto famoso e se ne parlava abbastanza al ritorno dei quattro ragazzi, così in casa si è tramandata la loro storia. Sono cristiano anch'io.

Nane: Davvero? Bè, qua de ciese ti ghe ne trovi quante ti vol!
E come xe finia sta storia?

Tarō: Male. Al loro ritorno l'atteggiamento del governo era cambiato e i cristiani venivano perseguitati. Michele spari, Mancio e Martino andarono a studiare a Macao dove si fecero preti, ma Giuliano morì martire nel pozzo.

Nane: In tel pozzo? Butà zo?

Tarō: No, no, era una tortura per fargli rinnegare la fede. È stato legato e messo a testa in giù su un puzzolente pozzo pieno di escrementi e per ritardare la morte gli aprirono un forellino in testa per far defluire il sangue. Resistette quattro giorni, poi morì senza abiurare.

Nane: Maria Vergine, xé proprio tremendi!

Tarō: Senti, senti... e cosa fate voi nei Piombi?³

Nane: Lassa star i Piombi, che me vien i sgrissoli zo par la vita. Varda semo rivai al mio stazio a Santa Maria Zobenigo, xe il mio turno...

Tarō: *Dewa ki o tsukete.*

Nane: ???

Tarō: Stammi bene.

Nane: 'scolta. Se vedemo qua sta sera ae cinque. Va ben?

Tarō: *Shōchi shita.*

Nane: Boia d'un giapponese, el me fa dannar!

Alle cinque Nane arriva con il *códega* e lo presenta a Tarō.

³ A partire dall'XI secolo le prigioni della Serenissima si trovavano nella parte sottotetto del Palazzo Ducale, poi furono spostate nel Palazzo delle Prigioni collegato con il Ponte dei Sospiri. I Piombi prendono nome dal fatto che il tetto era ricoperto da lastre di piombo rendendo le celle invivibili per il calore. Vi furono imprigionati Giordano Bruno, Daniele Manin, Silvio Pellico, Giacomo Casanova, Nicolò Tommaseo. Nei Pozzi, celle sotterranee al disotto del livello dell'acqua e quindi umide e malsane, stavano invece i condannati comuni.

Nane: El sa tuto de Venessia, ti vedarà. E adesso cossa femo? Andemo a putane?

Tarō: *Nan desu ka?*

Nane: Nandesca? come ti parli? Te fasso veder (mima in modo molto esplicito). Te va?

Tarō: Come a Yoshiwara.

el códega: Nane, Yoshiwara xe un bordelo ne la sua città. Xe un posto serà dove ghe xe tutto par divertirse, ma le donne no le pol andar fora.

Nane: Poarete! E come le se ciama?

Tarō: Abbiamo molti modi di chiamarle, dipende dal rango. Ricordo *tayū* e *oiran* (cortigiane), *kōshō* (donne di piacere autorizzate), *shishō* (non autorizzate), *yūjo* (donna di piacere in generale), *kaburo* (apprendista), vari gradi di *jorō* (prostituta): *hashijorō*, *tsubonejorō*, *sanchajorō*, *umechajorō*, *ibaraki* (prostituta di strada), *kekoro* (prostitute di quartiere), *hitotsume* (monocole), *yamaneko* (gatte di montagna), *yotaka* (falco della notte)...

Nane: Basta, basta! Ti me soffeghi! Ma anca noialtri non stemo indrio. Scolta: gavemo la *cortigiana onesta*, ossia quella che la fa l'intellectual e scrive poesie, e la *cortigiana di lume*, che saria una prostituta, le cortigiane onorate, e po' meretrici pubbliche, done de Casteleto, carampane, scanfarde, putane, donaze, buzaròne, femine de peccato, femine de mala vita...

Tarō: Casteleto, nan desu ka?

Nane: E dàghe co 'sto nandesca!

el códega: Pazienza, Nane. Mi pare che chiedo semplicemente che cos'è. Il Castelletto era una zona vicino a Rialto dove per ordine dei magistrati si dovevano concentrare le meretrici. Ma nel 1514 scoppiò un incendio e le donne si sparpagliarono per la città. Alcune si ripararono nei pressi del palazzo della famiglia Rampani, a Ca' Rampani, tra Rialto e San Polo. Da qui il soprannome di carampane, che passò a indicare le meretrici anziane, non più attraenti, e al detto "ti xe una vecia carampana" rivolto a una donna anziana di non gradevole aspetto.

Nane: Ma le putane no se trova solo nel Casteleto, le xe dappertutto...

Tarō: Ci sono cortigiane famose?

Nane: La più famosa xe stà la Veronica Franco.⁴

el cólega: Lascia che spieghi io. Veronica Franco è stata una celebre poetessa e una “cortigiana onesta” di alto rango. Nel *Catalogo di tutte le principale et piu honorate cortigiane di Venezia*, elenco che ne forniva nome e tariffe, un suo bacio costava cinque o sei scudi, il servizio completo cinquanta scudi. Molto conosciuta, Enrico III di Francia la richiese per una notte durante la sua visita a Venezia.

Nane: Ma mi so che Maffio Venier⁵ no la pensava a lo stesso modo... e ghe xe un soneto che dise:

“Veronica, ver unica puttana,
Franca, idest furba, fina, fiappa e frola
E muffa, e magra, e marza, e più mariola
Che ghe sia tra Castel, Ghetto e Doana”

el cólega: Lassa star el Maffio, gran putanier da par suo. Megio el Baffo.⁶ E sto poareto de Tarō nol pò capir.

⁴ Veronica Franco (Venezia 1546-1591), poetessa, fu l'esempio più celebre di *cortigiana onesta et honorata* della Venezia rinascimentale. Frequentò mecenati e uomini colti, e dal 1570 fece parte del circolo letterario più famoso in città, quello di Domenico Vernier. Scrisse due volumi di poesie: *Terze rime* nel 1575 («Data è dal ciel la femminil bellezza / perché ella sia felicità in terra / di qualunq' uomo conosca gentilezza») e *Lettere familiari a diversi* nel 1580 che comprendono cinquanta lettere e due sonetti in onore di Enrico III di Francia, conosciuto sei anni prima. Al ritiro dall'attività, a quarant'anni, fondò un ricovero per ex prostitute.

⁵ Maffio Venier (Venezia 1550-Roma 1586), membro della famiglia patrizia dei Venier, arcivescovo e poeta. Autore di numerose poesie erotiche in veneziano, attaccò duramente coi suoi scritti Veronica Franco. Frequentò da cortigiano varie corti italiane e nel 1583, per i suoi meriti letterari, fu nominato arcivescovo di Corfù.

⁶ Giorgio Baffo (Venezia 1694-1768), poeta, ricoprì incarichi minori nella magistratura veneziana. Ebbe una vita licenziosa che trasmise nelle sue opere, si scontrò con Goldoni, scrisse sonetti d'invettiva contro il papato, i gesuiti, gli inquisitori di stato. Ma soprattutto versi erotici che riscossero l'ammirazione di Stendhal e di Apollinaire che di lui disse: «Questo celebre sifilitico, soprannominato l'osceno, lo potremmo considerare il più grande poeta priapeo mai esistito, ma, al contempo, uno dei massimi poeti lirici», e ne tradusse in francese

Tarō: C'è un ritratto di questa Veronica?

el códega: Sì, uno proprio del Tintoretto. Ma da voi come va?

Tarō: Vorrei parlarvi un po' di Yoshiwara perché mi sembra ci sia parecchia differenza con il Casteleto. Yoshiwara è una città nella città di Edo. Ha una strada principale detta Nakanochō, e stradette laterali parallele che si intersecano ad angolo retto formando così dei "quartieri" (*machi*) dove ci sono case da tè, case di appuntamento, ristoranti, rivendite di sake, negozi vari di pettini e monili, di acconciature, di ventagli, di stoffe, di pipe e così via. Vigono leggi molto severe: le donne non possono uscire senza permesso, il guadagno va al padrone del bordello, i samurai devono lasciare le due spade all'ingresso e spesso affittano un ampio copricapo di bambù per non essere riconosciuti. Ogni giorno a un'ora fissata e al suono di una campanella tutte le donne si pongono dietro le grate, in esposizione sul Nakanochō. I clienti passeggiando su e giù fanno la loro scelta. Ma il Nakanochō ha il suo momento di gloria nella grande parata delle "prime donne": è uno spettacolo grandioso che famiglie intere di Edo corrono a vedere. Vestite con vesti sontuose, accompagnate da giovani apprendiste e da servitori con stendardi e strumenti musicali, procedono ondeggiando sulle loro altissime calzature...

Nane: (interrompendo) I *calcagnéti*!⁷

Tarō: Yoshiwara è luogo di ritrovo costante per scrittori, poeti, uomini di teatro, artisti di stampe del mondo fluttuante e di stampe erotiche, che narrano gli avvenimenti all'interno del

gran parte delle opere. E Casanova: «Genio sublime, poeta nel più lubrico dei generi, ma grande e unico». Baffo fu sempre coerente con le sue idee, non si sposò mai sostenendo che era vergognoso da parte di un uomo far felice una sola donna quando poteva farne felici almeno mille, e morì in totale povertà.

⁷ I *calcagnéti* erano stivaletti in legno e cuoio con la suola molto alta per permettere alle donne di non sporcare l'orlo del vestito nelle strade in terra battuta sempre fangose. Divennero di moda e sempre più alti tanto che il Senato ne vietò l'uso per le troppe interruzioni di gravidanze dovute a cadute. Rimasero quindi prerogativa delle cortigiane, che si affidavano all'arte dei *calegheri* (i calzolari dei ricchi) o se erano in difficoltà finanziarie ai *zavateri* (calzolari dei poveri, da *zavate*, ciabatte).

quartiere, le storie d'amore e di tradimento, di sacrifici e di amanti suicidi. Un mondo tutto particolare. È così anche il Castelletto?

el códega: No, purtroppo no, ma quanto dici è davvero interessante. E le donne che si mettono in mostra sono tutte vestite?

Tarō: Certo! Perché?

Nane: Perché quele del Casteleto le ga le tete in fora... Ghe xe anca el Ponte de le Tette...

el códega: Piano, piano. Tarō, è vero che c'è questo ponte ed è vero che queste donne scostumate si mettevano al balcone mezze nude per attirare gli uomini che passavano sul ponte, ma è anche vero che i clienti interessati a loro calavano sempre di numero in quanto l'omosessualità era molto diffusa.

Nane: Ah! Ah! i reciòni...⁸

el códega: Tasi. A quel punto furono le donne stesse a chiedere di poter essere più "provocanti" e il Senato acconsentì in quanto processava e condannava a morte (in pubblico, come monito) gli omosessuali. E nella tua città come sono considerati?

Tarō: A Edo e in tutto il Giappone la situazione è ben diversa, e non c'è ostilità nei confronti del rapporto omosessuale che deve seguire però certe regole ben precise. Ma è un po' complicato da spiegare.

el códega: Non importa. Allora, continuiamo il nostro giro o siete stanchi?

Tarō: Io devo cercare un posto per dormire, qualche consiglio?

el códega: Puoi stare a casa mia se vuoi, sto qui vicino.

Tarō: Davvero? *Sore wa arigatai.* Grazie mille. Ma dove siamo?

el códega: Qui siamo a San Trovaso, che sarebbe San Gervasio e San Protasio...

Nane: Sempre sparagnini sti venessiani!

⁸ *Reciòn* è termine veneto con il quale in modo scherzoso si apostrofa un omosessuale. Dato che per vezzo (o per farsi distinguere) portavano un orecchino (*recin*) al lobo sinistro si diceva che «el *recin* xe sempre tacà al *reciòn*».

el códega: Se è per quello, che ne dici dei santi Ermagora e Fortunato che sono diventati San Marcuola? Ma lasciami continuare: allora qui a San Trovaso dal 1600 c'è lo squèro più importante, dove gli squerariòli fanno e riparano le gondole.

Tarō: Gondore?

Nane: Gondola! Gondola! Ma no ti xe proprio bon a dir “l”?

Tarō: Gondora...

Nane: Va a remengo, giapponese!

el códega: Basta, basta! State a sentire. Per fare una gondola ci vogliono diversi tipi di legno: abete, olmo, quercia, mogano, noce... Alberi che sono trasportati via acqua dalla terraferma, dal Cadore e dal Cansiglio. Una gondola è formata di 280 pezzi fatti a mano, inchiodati assieme, è lunga undici metri e pesa 370 chili senza gli apparati.

Nane: Apparati? Saria el parécio?

el códega: Sì, voglio dire le decorazioni, i sedili, i cuscini, il “fero da prova” (fero di prua), detto anche “dolphin” (delfino): ha una forma bellissima con i sei “denti” (rostri) davanti a segnare i sestieri cioè le sei parti in cui è divisa la città. San Marco, Castello, Cannaregio (de citra, di qua del Canal Grande), Dorsoduro, Santa Croce, San Polo (de ultra, di là del Canal Grande). E ancora, tra un dente sì e uno no, delle piccole foglie a indicare le tre isole più grandi della laguna: Murano, Burano, Torcello. Nella parte posteriore, un unico dente raffigura la Giudecca (Zueca). Insomma un'opera d'arte.

Nane: Ti te gà desmentegà el felze.

el códega: Bravo! Hai ragione. Il felze era all'inizio una sorta di cupola di legno coperta di felci, frasche o panni che proteggeva il cliente dalla pioggia, come si vede nei dipinti di Carpaccio, poi divenne un vero e proprio abitacolo agghindato a dovere, dove giovani amanti e coppie clandestine potevano godere di grande intimità nascosti agli occhi di tutti. Ma col tempo il lusso sfrenato di drappi, tendaggi e decorazioni varie portò il Senato a varare una legge che imponeva che le gondole (felzi compresi) fossero tutte nere. Ma dato che siamo qui ci fermiamo al vicino bàcaro a mangiare qualcosa? Che ne dite?

Nane: Sì, sì, qualche cicheto e un'ombra de vin.

Tarō: Chiketo cos'è e cosa vuol dire? E bakaro?

el códega: Cicheto viene dal latino "ciccus", piccola quantità, e bàcaro forse da Bacco perché è un posto dove si mangia e si beve.

Nane: Se magna poco e se beve tanto...

el códega: Infatti: un'acciughetta, un'ombra de vin; una polpettina, un'altra ombra; un'oliva, via con la terza; seppioline al forno, bacalà fritto, bacalà mantecà, trippa, bovolèti, mezzo uovo sodo, spienza (milza), un folpetto, una molèca, nervetti con la cipolla...

Nane: Boni i nerveti coa cèola! e anca la spienza! Ma se pol anca andar da un fritolin a tor del pesse fritto, e dopo dal fritolèr par una fritola!

Tarō: Ho capito anche se ho perso qualche parola. Questi posti ci sono anche da noi e si chiamano *nomiya* o *izakaya*, posti dove si beve e si mangiano dei chiketi. Ma mi è troppo difficile spiegare cosa sono *edamame*, *yakitori*, *agedashidōfu*, *hiyayakko*, *morokyū*, *shiokara*... mi fanno solo venire l'acquolina in bocca: dai, entriamo e mangiamo! *Itadakimasu*, buon appetito.

Dopo più di un'ora i tre escono un po' traballanti sulle gambe, Tarō si è sciolto e si è messo a parlare in giapponese e a cantare. Gli altri due non gli badano, *el códega* lo prende sottobraccio e se lo porta a casa. La mattina dopo lo accompagna in Piazza San Marco.

Tarō: Che bello! E quanta gente! Ma è festa? E perché gli uomini hanno in mano una rosa rossa? E perché una sola e col gambo così lungo?

el códega: Caro mio, oggi è il 25 aprile, festa di San Marco patrono della città, e per tradizione gli uomini donano una rosa rossa alle loro donne: i mariti alle mogli, i fidanzati alle loro promesse spose, i morosi alle morose. Adesso ti spiego, mentre aspettiamo Nane.

Tarō: A proposito dov'è?

el códega: Arriva, arriva. Sarà andato a prendere il bòcolo per la Marieta, la sua morosa. “Morosa”, che sta per (a)morosa, è la ragazza conosciuta da poco e con la quale non c’è ancora niente di serio. Mentre diventa fidanzata (o meglio ancora “promessa”) quando decidono di sposarsi.

Nane (arriva trafelato con il suo bòcolo): So qua, so qua. Go sentio giusto? Parlavi de Marieta mia? El mio tesoro... (e si mette a cantare): “*Marieta monta in gondola che mi te porto al Lido!*”

“*Mi no che no me fido, ti xè massa un impostor!*”

“*Cossa te disi cocola? Perchè in quel boschetto...*”

“*Ti m’ha scrocà un baseto per pissegarme el cuor*”.

Tarō: Bravo! Ma spiegatemi perché una sola rosa e perché rossa.

el códega: È un’antica leggenda, risale al nono secolo. Un menestrello veneziano di nome Tancredi si arruola nell’esercito di re Carlo. Viene affidato al paladino Orlando che gli insegna le arti di combattimento. Tancredi ha deciso di conquistare sul campo quell’onore che gli permetterà di sposare Maria, la figlia del doge Angelo Participazio, che gli è stata negata. E infatti per il valore dimostrato in numerose battaglie re Carlo lo nomina cavaliere. Ma un giorno cade in un tranello e viene ferito a morte. Soccorso da Orlando, da un vicino cespuglio strappa una rosa, se l’avvicina alla ferita sul petto e i bianchi petali si tingono del suo sangue. La consegna a Orlando e lo implora di portarla a Maria, come pegno d’amore. Posta in un cilindro di pelle, la rosa fresca e odorosa come appena colta viene consegnata alla fanciulla. Nella notte, urla squarciano il Palazzo: Maria giace morta sul letto e tra le mani stringe sul cuore il bòcolo rosso. Da allora il 25 aprile, festa di San Marco, il bòcolo la fa da padrone.

Nane: Che bela storia, me vien da pianzer...

Tarō: Dato che siamo qua, andiamo fino al mare.

Nane: Laguna, sempio!

Tarō: Va bene. Cosa sono quelle due enormi colonne?

el códega: Sono là da secoli con il leone di San Marco Evangelista a sinistra e la statua di San Todaro che uccide il dra-

go/cocodrillo a destra, i patroni di Venezia. Le colonne dovevano essere tre, ma una cadde in mare durante lo sbarco.⁹

Tarō: Guarda, guarda. Che cosa curiosa, il leone sembra un *karashishi* senza ali.

Nane: Cossa xé un carascisci?

Tarō: *Karashishi* vuol dire “leone cinese” e la sua raffigurazione in pietra è posta a protezione all’entrata dei templi, anzi spesso sono due. In Cina non ci sono leoni e quindi è di fantasia. Ma a guardarlo bene anche questo leone è un po’ strano!

el códega: Hai ragione, infatti non è un leone ma una chimera alla quale sono state aggiunte le ali perché il leone di San Marco ha le ali.

Tarō: Ma i due non si guardano, come mai?

el códega: Vedi, le due colonne sono come la porta di Venezia, pronta ad accogliere tutti e il fatto che i due guardino verso l’esterno significa proprio questo: che i battenti sono spalancati a dare il benvenuto.

Nane: A tuti, a tuti: zudei, todeschi, mori, turchi, gregghi...

Tarō: Mi vengono in mente i *torii*, che sono dei portali d’accesso ai santuari shintoisti. Su due colonne verticali in legno poggia una trave leggermente ricurva: il tutto dipinto in rosso vermiglio. Un *torii* segna l’entrata in uno spazio sacro e queste colonne mi danno la stessa sensazione. Ma parlami un po’ del meraviglioso palazzo alla nostra sinistra.

el códega: È il Palazzo Ducale, la “casa” dei dogi e simbolo del potere della Serenissima. Risale al nono secolo quando vi si trasferirono da Malamocco ed era una costruzione fortificata con

⁹ Esistono versioni diverse sulla provenienza delle due colonne monolitiche in granito, di centinaia di tonnellate l’una, situate sul Molo. La più accreditata le fa provenire da Tiro conquistata nel 1124 dal doge Domenico Michiel (in carica dal 1118 al 1130). Le colonne in realtà erano tre su tre vascelli diversi, ma uno colò a picco proprio davanti al Molo e la colonna sprofondò nella fanghiglia dei fondali. Le due rimanenti rimasero a lungo a terra in orizzontale in quanto impossibili da tirar su, finché un tal Nicolò Barattieri, costruttore bergamasco, con un ingegnoso sistema di cordami bagnati e zeppe di legno riuscì nell’intento.

torri e circondata dall'acqua. Poi nel XII secolo fu trasformato in palazzo signorile privo di fortificazioni.

Tarō: Proprio questo mi incuriosisce: una città così importante, e con tanti nemici nella sua lunga storia, appare sguarnita, una facile preda per tutti.

el códega: È l'acqua che ci ha sempre difeso. Basta conoscere bene il ritmo delle maree, i bassi fondali, i tortuosi ghirigori delle barene,¹⁰ la presenza di *velme*, ed è facile far arenare le navi nemiche.

Tarō: Ho capito, anche se mi sembra impossibile. Sai, io sono abituato a castelli posti su alture, ben fortificati e difesi, inattaccabili se non con lunghi assedi e presi per fame.

Nane: Roba da terraferma, Venessia no ghe entra... Dove andemo adesso *códega*? Ancuo no lavoro, che ben!

Tarō: Scusate, prima avrei urgenza di fare un bisogno...

Nane: Va ben, cerchémo un merdasser... Ma dove xelo? tropa xente intorno...

Tarō: Merdasser?¹¹ chi è?

el códega: È un personaggio molto importante. Ha un largo mantello che nasconde due secchi dove la gente può accomodarsi e fare i propri bisogni. Da voi non si usa?

Tarō: No, quando c'è una festa con tanta gente allestiscono dei gabinetti di fortuna che poi vengono portati via.

¹⁰ Le barene sono lembi di sabbia e fango coperte di erbe palustri invase dalle acque dell'alta marea, e sono attraversate da canaletti naturali, detti *ghebi*. Le *velme* (da "melma") sono terreni paludosi che affiorano soltanto durante una eccezionale bassa marea e non hanno vegetazione.

¹¹ Il merdasser era personaggio noto in tutte le grandi città europee e compariva nei luoghi con grandi assembramenti. Dotato di un grande cappello (la sera con un lumino rosso), reggeva due secchi di legno che ricopriva con il largo mantello che poi proteggeva anche il cliente. Dapprima però gli offriva una *pessetta*, cioè una pezzuola per pulirsi, a queste tariffe con pagamento anticipato: «cinque schèi par la pessetta, tre schei senza pessetta..., ma diese schei se ti la vol neta» (cinque soldi per la pezzuola, tre se non la vuoi, ma dieci se la vuoi pulita) che non ha bisogno di commenti.

el códega: Molto più civile davvero. Ma vai vai, ti aspettiamo qui.

Nane: Dove andemo dopo?

el códega: Pensavo de portarlo a San Zanipolo...

Nane: Varda el xé za qua. Tuto ben? Ti sta meglio adesso?

Tarō: Sì, grazie. Quanto è bella questa piazza, non vorrei andar via! Da noi non ci sono piazze. È quella torre con l'orologio con quei due signori che battono le ore!

Nane: No i xe do siori, ma do mori e i xe là da do secoli, po-areti. Neve, piova e caldo!

Tarō: Quante altre piazze ci sono?

el códega: Non ce ne sono altre. È l'unica. Tutti gli altri spazi, anche molto grandi, si chiamano "campo". Se più piccoli: campiello, campazzo, corte, piscina, borgoloco.¹²

Nane: Non me ricordo parcossa i lo ciama cussi.

el códega: Viene da "tegnir uno a loco", che sarebbe tenere uno in casa, perché vi si trovavano delle specie di alberghi.

Tarō: E perché campo?

el códega: Perché un tempo erano dei prati dove pascolavano le pecore oppure erano coltivati a orto (*bròlo*). Poi sono stati pavimentati, ma hanno mantenuto il nome campo. In ogni campo c'è una vera da pozzo che raccoglie l'acqua piovana che, filtrata, si può bere. Sono opere di scultura bellissime, alcune dei capolavori. Ma adesso andiamo in un campo con tante cose da vedere, campo San Zanipolo ovvero SS. Giovanni e Paolo.

Tarō: È lontano? Troppi ponti in questa città!

el códega: Hai ragione, sono più di 400, ma sono necessari per collegare le più di cento isole che compongono Venezia e per attraversare i canali. Ma eccoci arrivati, sediamoci da qualche parte perché le notizie da dare sono tante.

¹² Se si eccettuano rari toponimi con una denominazione moderna (Via Garibaldi, Via XXII Marzo, Campo Manin) a Venezia città non vi sono calli, campi, rii con nomi di personaggi illustri, ma solo riferimenti ad arti e mestieri, santi ed eventi (Rio Terà degli Assassini). Al Lido invece sono "relegati" i dogi e i condottieri, e i nomi di battaglie vinte e perse.

Nane: Ostregheta, so stracco anca mi!

el códega: Cominciamo. Siamo di fronte alla Scuola Grande di San Marco, di fianco c'è la chiesa e in mezzo al campo il monumento a Bartolomeo Colleoni.

Tarō: È la prima volta che vedo una statua qui a Venezia. Come mai?

el códega: Te lo dico dopo. Per prima cosa ti voglio parlare della costruzione che abbiamo davanti. È la Scuola Grande di San Marco e la bellissima facciata è opera di Mauro Codussi alla fine del XV secolo. Ti piace?

Tarō: Molto, ma cosa vuol dire Scuola Grande?

el códega: A Venezia esistono delle confraternite laiche con un loro Santo protettore, che risalgono a secoli addietro e che si chiamano “schola”, Scuola. Già nel 1500 erano duecento, tra grandi e piccole, e raccoglievano dei gruppi di persone che avevano interessi comuni in campi diversi. Si dedicano a proteggere i propri iscritti, a curare i malati, ad assistere i vecchi e le vedove e così via secondo uno statuto detto *mariegola* (madre regola). Si dividono in “Grandi” e “Piccole”. Le prime riservate ai nobili, le “piccole” a tutti: ma in ogni caso vi sono ammessi solo i nati a Venezia. Questa di San Marco è tra le più importanti. E passiamo alla statua che è legata alla Scuola. L'uomo a cavallo è Bartolomeo Colleoni, un famoso capitano di ventura bergamasco del Quattrocento che combattè per Venezia e le fu fedelissimo. Scrisse nel suo testamento che avrebbe lasciato alla Repubblica centomila ducati d'oro a patto che gli avessero eretto un monumento a San Marco. Disappunto del Senato che non voleva rinunciare alla somma, ma d'altra parte non poteva contravvenire a una ferrea regola che vietava che si ergessero monumenti a persone che avevano fatto grande la città, in quanto loro dovere e non merito. Per fortuna dei veneziani Colleoni aveva fatto un errore: aveva scritto solo “San Marco”, non Piazza San Marco o basilica di San Marco. Così il Senato diede l'incarico al Verrocchio di concepire un monumento grandioso, da collocare però a San Zanipolo davanti alla Scuola di San Marco e intascò il denaro.

Nane: No savevo 'sta storia, che driti!

...

el códega: Ostrega fioi, mi saria contento de continuar ma gho da finir qua, no gavemo più spazio.

Tarō: Anch'io adesso devo andare, torno in Giappone.

Nane: Cossì de pressa? Ghe xe tanto da vedar ancora. E come ti torni?

Tarō: Come sono arrivato: col mio ventaglio magico di piume... In un attimo sono lì. Ciao e grazie. Sayonara! (e sparisce)

Nane: El xe andà. Che pecà, me divertivo... Volevo farghe vedar el gobo de Rialto, el mercà del pesse, el Ghetto, el ponte dei Pugnì, el campo dei Mori con il Rioba, i teatri, l'Arsenal... Ma, *códega*, parcossa spassio? Ti vol dir tempo?

el códega: No, no: spassio, "battute" che saria vocali e consonanti, e semo za a trentamila... Finimo qua se no i ne taglia. Ma xe anca ben, che fadiga a parlar italian tuto el zorno!

A mto che ama Venezia e le sue storie

O God, what great kindness
Have we done in times past
And forgotten it,
That thou givest this wonder unto us,
O God of waters?

O God of the night,
What great sorrow
Cometh unto us,
That thou thus repayest us
Before the time of its coming?
(Ezra Pound, *Night Litany to Venice*)

Riferimenti bibliografici

Boscaro, Adriana (2010³) (a cura di). Hiraga Gennai, *La bella storia di Shidōken*. Venezia: Marsilio.

Il cammino del *maṇḍala*. Origine e attualità del percorso Yoshino-Kumano

CLAUDIO CANIGLIA

Chi avesse la ventura di essere a Kyōto nella prima decade di settembre potrebbe avere occasione di assistere a uno spettacolo che si ripete ininterrottamente dal periodo Muromachi. Un folto gruppo di *yamabushi*¹ si allontana dal tempio Shōgoin, nella parte nord-orientale della città, accompagnato dal suono della conchiglia *horagai*.² I *gyōja*³ indossano un peculiare costume in cui ogni dettaglio ha un preciso significato simbolico, accuratamente descritto nei testi dottrinari segreti del periodo medievale. Alla particolare stola buddhista, *yuigesa*,⁴ sono applicate delle sfere il cui colore varia in base al numero di scalate rituali eseguite. Il suo simbolismo, come spesso accade nello Shugendō, è molteplice. Essa è identificata con la placenta, le sfere sono anche chiamate

¹ Gli *yamabushi* (lett. “coloro che dormono nelle montagne”) sono i praticanti dello Shugendō (lett. “la via dell’acquisizione del potere attraverso le pratiche ascetiche”) per questo chiamati anche *shugenja*.

² Lo *horagai* è la conchiglia della *Charonia tritonis*, un grosso mollusco di cui sono particolarmente ricche le coste della penisola di Kii (dove si estende la catena dell’Ōmine). Gli *yamabushi* la usano per scandire particolari momenti del rituale (di solito apertura e chiusura) e per comunicare tra loro a distanza durante l’ascesa in montagna.

³ *Gyōja* significa “praticante”. Il termine si trova anche nel buddhismo cinese in riferimento agli aspiranti monaci di età superiore ai 16 anni. Cfr. Zürcher (1989, pp. 30-31).

⁴ Il *kesa* (sans. *kāśāya*) è la stola buddhista. Il suo significato simbolico è di particolare rilievo nel buddhismo cinese e giapponese. Cfr. Faure (1995, pp. 335-369).

bonten,⁵ termine che indica il cielo di Bhramā. Il piccolo cappello di stoffa laccata nera, *tokin*, che copre solo la sommità della fronte, è associato ai dodici *innen*, le cause di esistenza condizionata (Miyake, 1986). La pelle, *hisshiki*, un tempo di daino e ora di cervo o di tasso, che, appesa ai fianchi, scende lungo la parte posteriore del corpo ed è usata per sedersi più comodamente sulle rocce e sul terreno aspro del percorso montano, è assimilata al leone cavalcato dal *bodhisattva* Mañjuśrī. Parte del corredo è il bastone *kongōzue*, che è ritenuto avere il potere di scacciare i demoni ed è un indispensabile aiuto lungo gli impervi sentieri di montagna. Esso simboleggia la non dualità del *maṇḍala* grembo e del *maṇḍala* diamante.⁶ Il suono della conchiglia *horagai* è assimilato alla voce del Dharma (Suzuki gakujutsu zaidan, 1977, p. 281). Nel periodo medievale e di Edo il corredo era più ampio e comprendeva una sorta di altare portatile in legno (*oi*) che gli *shugenja* caricavano sulle spalle per trasportare *sūtra* e oggetti rituali. Alla sua sommità veniva posta una scatola di legno (*katabako*), e questo atto veniva anch'esso assimilato dai testi *shugen* alla non dualità dei due *maṇḍala* e all'unione del padre e della madre (Suzuki gakujutsu zaidan, 1977, pp. 282-283).

Il corteo sosta di fronte al Kumano *jinja*, all'angolo tra Marutamachi e Higashiōji *dōri*, dove si recitano dei *sūtra* (*gongyō*) in onore delle stesse divinità, quelle di Kumano, venerate nel santuario, a cui si farà visita alla conclusione del

⁵ Per la prima interpretazione, cfr. Miyake (1986). Quella relativa ai *bonten* mi è stata cortesemente indicata dal reverendo Miyagi Tainen, abate del tempio Shōgoin. Lo *yuigesa* munita di sfere è caratteristica degli *yamabushi* appartenenti alla branca Honzan (facente capo, dal periodo Kamakura, prima al tempio Onjōji e poi allo Shōgoin). Gli *yamabushi* dell'altra importante branca dello Shugendō, la Tōzan *ha*, legata storicamente al Kōfukuji di Nara e, dal periodo di Edo, al tempio Daigōji di Kyōto, indossano un *kesa* differente a cui sono applicati, in luogo delle sfere, due cerchi metallici (le ruote del Dharma).

⁶ I due *maṇḍala* *taizōkai* (sans. *garbhadhātu*) e *kongōkai* (sans. *vajradhātu*) sono i principali cosmogrammi del buddhismo esoterico. Nei testi religiosi del medioevo giapponese diventano una sorta di schema ermeneutico per l'interpretazione di ogni aspetto della realtà.

percorso ascetico. Il gruppo si dirige, poi, con i mezzi pubblici o in taxi alla stazione di Kyōto. Qui si sono già raggruppati i *gyōja* provenienti da altre parti della città e da Ōsaka, pronti a prendere il treno della linea Kintetsu, che conduce a Rokuda da dove si raggiunge a piedi Yanagi no shuku, alle pendici della collina su cui sorge l'abitato di Yoshino. Questa è la prima tappa del tragitto fra le montagne della catena dell'Ōmine che condurrà a Zenkiguchi e poi, a bordo di un autobus, fino a Kumano.

Nel periodo più antico, come è ovvio, l'intero percorso si svolgeva a piedi e sembra che la processione composta da centinaia di *yamabushi*, che partivano dallo Shōgoin per arrivare a Yoshino, fosse particolarmente imponente.⁷ La riduzione del percorso e l'uso dei mezzi di trasporto si sono resi necessari con la scomparsa degli *yamabushi* di professione. Oggi, a parte alcuni *sendatsu*⁸ affiliati allo Shōgoin o ad altri templi da esso dipendenti, la maggior parte dei *gyōja* ha un impiego non legato all'attività religiosa. I giorni dedicati alla scalata rituale sono per lo più detratti dal già esiguo patrimonio di ferie dell'impiegato giapponese, quindi i tempi si sono notevolmente ridotti rispetto al passato.

L'entrata nel "tempo rituale" avviene con un bagno nel fiume Yoshino, ai piedi del monte sul quale sorge il centro abitato, ricco di templi e noto per lo spettacolo dei ciliegi in fiore. In un testo del settimo anno dell'era Genroku (1694) dello *yamabushi* Gakuhō Ungai, il *Buchū hiden* (L'insegnamento segreto dell'entrata in montagna), il percorso ascetico viene definito *tainai shugyō* (pratica del grembo) (Suzuki gakujutsu zaidan, 1976, p. 123). L'asceta è paragonato a un embrione che cresce e si sviluppa

⁷ Lo *Zaikyō nikki* (Diario di Kyōto, 1751-1757) di Motoori Norinaga (1730-1801) racconta di un gran numero di *yamabushi* raggruppati a Kyōto nel 1757 per partecipare all'"entrata in montagna" dello Shōgoin (Ōno, Ōkubo, 1968, pp. 116-127).

⁸ Lett. "colui che cammina davanti". Sono gli *yamabushi* di grado superiore con ruoli diversi e gerarchicamente definiti in base al numero di scalate rituali eseguite. Nel periodo medievale svolgevano anche la funzione di guide durante i pellegrinaggi a Kumano.

nel ventre della montagna, per rinascere come un nuovo essere (buddha o *kami*) alla conclusione del ciclo rituale. Il fiume Yoshino è assimilato al Sanzu *no kawa*, il fiume che segna il confine con l'aldilà. Immergersi nelle sue acque equivale a compiere il primo passo nei territori dell'"oltremondo". La morte rituale è, infatti, *conditio sine qua non* della successiva rinascita.

Un'altra delle pratiche che sottolineano l'entrata in uno spazio "altro" viene eseguita una volta giunti al villaggio di Yoshino. Qui gli *shinkyaku* (coloro che compiono il pellegrinaggio per la prima volta, protagonisti di molti dei rituali dell'"entrata" nell'Ōmine) attraversano lo *hosshinmon* (il portale dell'aspirazione all'illuminazione), uno dei quattro portali che gli *yamabushi* si trovano di fronte durante il percorso montano. I novizi debbono girare intorno alla colonna di bronzo del portale senza staccare la mano destra da essa, recitando i seguenti "versi segreti" (*hika*):⁹ «Poggiando la mano sul portale di metallo (*kane no torii*) a Yoshino entriamo felici nel paradiso di Amida» (Gorai, 1970, pp. 154-159).

Il percorso rituale da Yoshino a Kumano è costituito da 75 tappe,¹⁰ chiamate *nabiki*, dal verbo *nabiku* (sottomettere), in base alla tradizione secondo cui En no Gyōja, (vissuto tra la metà del VII e l'inizio dell'VIII secolo), fondatore mitico dello Shugendō, avrebbe sottomesso in questi luoghi altrettanti demoni e spiriti di montagna. Stando alle notizie che si evincono dai testi rituali e dalle lettere dei missionari gesuiti del XVI secolo, il periodo di seclusione montana (*nyūbu*) durava 75 giorni. Esso è, come abbiamo detto, associato alla crescita del nascituro nel ventre materno, ma il tema embriologico, pur essendo uno dei motivi principali che sottendono l'"entrata in montagna", non è l'unico.

⁹ Gli *hika* sono tramandati oralmente e vengono pronunciati in corrispondenza di alcune tappe del percorso (di solito contestualmente all'esecuzione di determinati riti).

¹⁰ Per un resoconto delle varie tappe del *nyūbu* dell'Ōmine, cfr. Swanson (1981, pp. 55-84) e Gorai (1970, pp. 154-221).

Il percorso Yoshino-Kumano può essere infatti definito un contesto culturale “denso”, luogo di accumulazione e di sintesi di pratiche discorsive e rituali, in cui, nell’arco dei periodi Heian e Kamakura, viene stabilito uno dei paradigmi principali della relazione dell’uomo giapponese con lo spazio montano.

Lo Shugendō è nello stesso tempo il risultato e il quadro in cui questo paradigma viene elaborato a partire dalle pratiche ascetiche individuali, spesso estreme, del periodo di Nara e della prima parte del periodo Heian, fino a giungere alla consuetudine delle “entrate in montagna” in gruppi organizzati, che segna l’inizio di un processo di istituzionalizzazione che raggiungerà il suo apice nel periodo Muromachi.

I due poli del percorso ascetico, Yoshino e Kumano, hanno una storia culturale antica che precede l’introduzione del buddhismo. Essi diverranno centri in cui la religione importata elaborerà nuove forme in relazione a quelle preesistenti.

La montagna di Yoshino, il Kinbusen,¹¹ è venerata già in epoca prebuddhista come Mikumari *no yama*, «la montagna dispensatrice delle acque» (Hori, 1966, pp. 13-16). Una leggenda vuole che da sotto il tempio principale, lo Zaōdō, si dipartano tre fiumi (Miyake, 1985, pp. 270-271). Insieme al monte Katsuragi, situato a sud di Ōsaka, il Kinpusen diviene, fin dal periodo di Nara, luogo di elezione per lo svolgimento delle pratiche ascetiche. Il racconto dello *Honchō shinsen den* (Storie di immortali taoisti del Giappone, VII secolo) che narra di come En no Gyōja avesse costruito un ponte dal Katsuragi a Yoshino, testimonia l’importanza che i due siti dovevano avere per i primi “praticanti” (Calzolari, 1984, pp. 57-61). La storia dell’area è strettamente legata all’emergenza dello Shugendō e al suo processo di risignificazione religiosa dello spazio montano. Una leggenda riportata nel *Kinbusen himitsu den* (Resoconto segreto del monte

¹¹ Con la definizione “montagna di Yoshino” (Yoshino *yama*, anticamente anche Kinbusen o Kane *no mitake*) si intende un’area abbastanza vasta che si estende fino al Sanjōgatake (circa 25 km). Dal Sanjōgatake si considera inizi la catena dell’Ōmine che si estende verso Kumano.

d'oro), un testo dello Shugendō del periodo Muromachi, riferita anch'essa a En no Gyōja, narra di come l'asceta, in meditazione sul Kinbusen, avesse invocato il manifestarsi di una divinità che salvasse gli esseri viventi nel periodo di decadenza della Legge buddhista (*mappō*). Le prime forme ad apparire furono quelle di Śākyamuni, (giapp. Shaka) Maitreya (giapp. Miroku) e Avalokiteśvara (giapp. Kannon) ma, a causa del loro aspetto benevolo, En no Gyōja non le ritenne adatte a scacciare i demoni e a salvare i più reticenti. Solo quando il Buddha si manifestò nella forma terrificata di Kongō Zaō *gongen*, divinità irata rappresentata mentre brandisce un *vajra* (*kongō*), tra le fiamme, in piedi su una roccia, come se emergesse dal cuore della montagna, l'asceta la considerò adeguata ad avvicinare alla Legge anche i più restii e ne istituì il culto sul monte (Suzuki gakujiutsu zaidan, 1976, p. 3).¹² La leggenda di Zaō, che nelle evidenze testuali più antiche troviamo indicato come *bodhisattva* e solo a partire dal tardo periodo Heian come *gongen* (sans. *avatāra*) (Suzuki, 2011, pp. 143-145), testimonia un momento importante nello sviluppo della religione giapponese: quello dell'elaborazione del concetto di *honji suijaku* (lett. "terreno essenziale e manifestazione").

Secondo questa teoria, le divinità autoctone sarebbero manifestazioni (*suijaku*) di buddha e *bodhisattva*, che ne costituirebbero l'aspetto incondizionato e incontingente. Zaō, ad esempio, sarebbe la manifestazione della triade Śākyamuni, Maitreya, Avalokiteśvara (come si evince anche dalla leggenda sopra riportata). L'elaborazione della teoria dello *honji suijaku* era contestuale a un processo di fusione tra *kami* e buddha provocato dal diffondersi capillare del buddhismo che, uscendo dalle roccaforti aristocratiche, conquistava nuovi territori, inglobando le preesistenti divinità o creandone delle nuove. Questa azione culturale, che aveva spesso la funzione di ridisegnare in forma buddhista realtà culturali già consolidate, era sì operata dal potere religioso istituzionale, ma in molti casi

¹² Per una disamina delle varie leggende e dell'evoluzione del culto di Zaō, cfr. Miyake (1985, p. 254) e Suzuki (2011, pp. 141-168).

faceva leva sul carisma di santi e asceti, che non di rado erano in una posizione dialettica, o quantomeno ambivalente, rispetto a quello stesso potere.¹³ Nell'ambito della produzione letteraria degli *engi* (cronache dell'origine dei siti religiosi), che gioca un importante ruolo nel processo di legittimazione dell'apertura e della "buddhizzazione" dei luoghi sacri (specie di montagna), è quasi sempre un asceta o un santo, in seguito a una visione o all'incontro con un personaggio che si rivela essere messaggero o incarnazione della divinità di montagna (*yama no kami*), a istituire le nuove realtà culturali (Gorai, 1989, pp. 122-128).

Il processo di stratificazione dei significati che vengono man mano attribuiti all'area sacra appare ancora più evidente se rivolgiamo la nostra attenzione a Kumano. Nel *Nihongi* (Annali del Giappone, 720), Arima vicino Kumano è indicato come il luogo di sepoltura di Izanami, morta dopo aver dato alla luce il dio del fuoco (Aston, 2008, p. 21). La divinità dello Shingū, uno dei tre principali centri di culto di Kumano, è Hayatama *no kami* nato dall'atto di Izanagi, elemento maschile della coppia celeste, di sputare per purificarsi dopo aver rotto i legami con la consorte-sorella Izanami (Aston, 2008, p. 31). Anche Susano, altro frutto delle abluzioni di Izanagi, risiede, secondo il *Nihongi*, nelle montagne di Kumano prima di ricongiungersi a sua madre Izanami nell'aldilà (Aston, 2008, p. 59).¹⁴

Kumano è, inoltre, fin dall'antichità, luogo della legittimazione del potere imperiale. Jinmu, fondatore della stirpe Yamato vi conduce, infatti, la sua campagna di conquista della parte orientale del paese (Aston, 2008, pp. 114-119). Sotto l'influenza del buddhismo e delle altre correnti religiose provenienti dalla

¹³ Il rapporto dello Shugendō con il potere istituzionale è controverso fin dall'inizio della sua storia. La stessa vicenda del fondatore En no Gyōja, che fu bandito dall'imperatore, è esemplificativa. Il rapporto ambivalente con il potere istituzionale è anche dovuto alla liminalità insita nella figura dello *yamabushi*. Cfr. Bouchy (2005, pp. 111-173).

¹⁴ Alcuni, come Aston lo identificato come un monte della regione di Izumo, Kuma nari (oggi monte Tengu), nei cui pressi vi è un importante tempio dedicato alle divinità di Kumano.

Cina come il taoismo e lo *yin yang* (*onmyōdō*) che portano alla diffusione dell'ascetismo montano e del fenomeno dei laici praticanti, i luoghi sacri (e tabuizzati) di Kumano, così come era accaduto per l'area di Yoshino e del monte Katsuragi, divengono territorio di elezione per lo svolgimento di esercizi ascetici e pratiche più o meno estreme. Nello *Hokke genki* (titolo completo *Dai Nihonkoku hokke genki*, Racconti miracolosi del *Sūtra del Loto* nel grande Giappone), una raccolta di storie relative ai miracoli operati dal potere del *Sūtra del Loto* realizzata dal monaco Tendai Chingen (fine del x e inizio del xi secolo) agli inizi dell'xi secolo, sono narrati vari episodi che hanno come protagonisti asceti che si ritirano in eremitaggio nei boschi di Kumano.

Il monaco Ichiei, recandosi in visita a Kumano, si fermò su un monte che si trovava lungo il percorso. Durante la notte sentì recitare il *Sūtra del Loto* e fu impressionato dalla nobiltà della voce che giungeva alle sue orecchie. All'alba si recò in direzione del luogo da dove la voce proveniva e vi trovò uno scheletro la cui lingua era ancora intatta (Dykstra, 1987, pp. 42-43). Il monaco Giei incontrò, invece, un eremita che recitava il *Sūtra del Loto* assistito da due fanciulli celesti e circondato da un pubblico di demoni e creature soprannaturali (Dykstra, 1987, p. 41). Interessante anche la storia del monaco riportata nel *Nihon ryōiki* (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone, prima metà ix sec.) la cui recitazione del *Sūtra del Loto* continuava a echeggiare tra le montagne di Kumano anche dopo il suo suicidio rituale (Migliore, 2010, pp. 148-149).

I demoni o altri esseri, spesso grandi serpenti e draghi, rappresentano in queste storie le divinità del luogo preesistenti al buddhismo, che si convertono a esso poiché vi intravedono una possibilità di rinascita in una condizione di esistenza migliore o di affrancamento dal ciclo stesso delle rinascite. Sempre nello *Hokke genki* è riportata la storia di Unjō che viene avvicinato da un grosso serpente velenoso mentre recita il *Sūtra del Loto* in una grotta di Kumano. Il rettile non lo aggredisce e, in seguito, torna da lui nelle vesti di un funzionario, ringraziandolo per avergli

consentito di accumulare meriti e di rinascere in forma umana (Dykstra, 1987, pp. 43-44).

Le storie relative a serpenti o ad altri esseri, spesso messaggeri dello *yama no kami*, che creano ostacoli all'accesso dei profani nell'area sacra, sono una costante dei vari centri di culto montano. Nell'*Ōmine tōzan honji Kōfukuji tōkondō sendatsu kiroku* (Resoconto dei *sendatsu* del *kondō* orientale del Kōfukuji, tempio principale del Tōzan dell'Ōmine) (Suzuki gakujutsu zaidan, 1976, p. 157), un resoconto leggendario delle prime "entrate" nei monti dell'Ōmine e della linea di successione dei sovrintendenti del Kinbusenji risalente alla fine del periodo di Kamakura, si racconta che Shōbō (832-909), il santo Shingon fondatore della linea Ono e del tempio Daigōji a Kyōto, ritenuto il capostipite degli *yamabushi* della branca Tōzan, avesse riaperto il pellegrinaggio sull'Ōmine uccidendo un gigantesco serpente che impediva a chiunque di avvicinarsi alla montagna. Il conflitto con la divinità preesistente si manifesta in vari modi e si risolve sempre a favore del buddhismo. L'azione di quest'ultimo è quella di "cosmizzare" lo spazio montano e di fornirne una mappa che offra la possibilità di percorrerlo, seppur in modo rituale. L'operazione non è diversa dalla mappatura dell'aldilà che gli strumenti della cosmologia buddhista offrono all'immaginario religioso giapponese, e le due geografie, quella ultraterrena e quella dello spazio montano, finiscono per coincidere in molti punti.

Col diffondersi delle concezioni amidiste e di quelle relative alle "terre pure", le due aree iniziano a essere viste come la manifestazione di altrettanti paradisi.

L'area di Yoshino è considerata, a partire dalla metà del periodo Heian, il luogo dove si manifesterà il paradiso di Maitreya (giapp. Miroku), il Buddha del futuro, ed è per più di un secolo una delle mete di pellegrinaggio più frequentate dai membri dell'aristocrazia (Suzuki, 2011, p. 145). La pratica cultuale maggiormente diffusa è quella dell'interramento di *sūtra* nei punti più sacri della montagna. Noto è il pellegrinaggio compiuto a Yoshino da Fujiwara no Michinaga (966-1028) nel

1007. I *sūtra* interrati in quell'occasione e ritrovati nel 1600 attestano con chiarezza la diffusione dell'idea che Maitreya sarebbe apparso sul monte Kinbu, da dove avrebbe dato avvio a una nuova era (Grapard, 1992, p. 224).

Per ragioni di vicinanza alla capitale e agli importanti centri religiosi di Nara¹⁵ è l'area di Yoshino (insieme a quella del monte Katsuragi) ad attrarre in una prima fase i praticanti dell'ascesi. Nell'arco di un secolo, come vediamo dalle testimonianze del *Nihon ryōiki* e dello *Hokke genki*, Kumano acquisterà un'importanza pari o anche superiore.

Qui le tre divinità autoctone dei principali centri culturali dello Hongū, dello Shingū e di Nachi vengono ritenute manifestazioni di altrettante divinità del pantheon buddhista. Ketsumiko *no ko*, venerato nello Hongū, il primo e più importante santuario di Kumano, è associato ad Amida Nyorai (Toyoshima, 1990, pp. 10-13), Hayatama *no kami*, divinità principale dello Shingū, è considerato la manifestazione del Buddha Yakushi Nyorai, mentre la divinità centrale del tempio di Nachi, Fusumi *no kami*, viene assimilata a Kannon dalle mille braccia (Senju Kannon).¹⁶ Così come Yoshino è ritenuto il luogo in cui si manifesterà il paradiso di Miroku, lo Hongū viene identificato con il paradiso di Amida e Nachi con quello di Kannon (Fudaraku, sans. Potalaka) (Miyake, 1985, p. 258).

È probabile che la pratica delle “entrate” nei monti dello Ōmine lungo il percorso Yoshino-Kumano sia iniziata a partire dall'XI secolo anche se il sentiero doveva già essere stato “aperto” precedentemente (Toyoshima, 1990, pp. 15-16).¹⁷ Il periodo

¹⁵ Yoshino era sotto il controllo del Kōfukuji di Nara, notoriamente una roccaforte del potere dei Fujiwara. Il rapporto tra le due realtà era controverso, poiché Yoshino aveva cercato più volte di svincolarsi dall'influenza del Kōfukuji. Cfr. Tyler (1989, pp. 143-180).

¹⁶ Contestualmente con la crescente importanza di Kumano, i *gongen* divennero dodici (Kumano *jūnisha gongen*).

¹⁷ Uno dei nuclei più antichi delle pratiche ascetiche sui monti dell'Ōmine è il centro di Shinzen nel versante rivolto verso Kumano. Il vicino villaggio di

Insei (1087-1192) segna un punto di svolta per il processo di istituzionalizzazione dello Shugendō. I numerosi pellegrinaggi degli imperatori in ritiro a Kumano rappresentano, da una parte, la consacrazione di quei luoghi come mete di pellegrinaggio per l'aristocrazia della capitale e, dall'altra, la legittimazione istituzionale degli stessi asceti di montagna (che svolgono il ruolo di guide) e dello Shugendō come componente attiva del blocco di potere che va costituendosi tra l'aristocrazia e le istituzioni religiose (*kenmon taisei*).¹⁸ Le visite a Kumano iniziate da Uda nel 907 divengono una consuetudine nel periodo Insei. Il pellegrinaggio a Kumano riveste un importante ruolo simbolico per gli imperatori in ritiro, la cui fervente attività religiosa è parte del progetto di costruzione della loro immagine sul modello del sovrano universale buddhista (sans. *chakravartin*) (Moerman, 2006, pp. 171-177).

Il primo pellegrinaggio dell'imperatore Shirakawa (1053-1129) nel 1090, a cui seguono altri otto, segna una data cardine per Kumano e per la storia dello Shugendō. Con la nomina della sua guida Zōyo a sovrintendente dei tre templi di Kumano, l'imperatore in ritiro sancisce lo stretto legame di questi ultimi con l'aristocrazia e le istituzioni della capitale. Zōyo è un membro della famiglia Fujiwara ed è reggente dello Onjōji, uno dei complessi templari più importanti del Giappone medievale,

Zenkiguchi, dove tutt'oggi soggiornano gli *yamabushi* nella parte finale del percorso Yoshino-Kumano, vanta una tradizione antica, orgogliosa del suo radicamento locale, che risalirebbe allo stesso En no Gyōja. È probabile che un primo tracciato del percorso Yoshino-Kumano (o meglio Kumano-Yoshino) sia stato disegnato dagli asceti di Shinzen che si recavano al Kinbusen. Cfr. Miyake (1999, pp. 100-101).

¹⁸ L'imperatore in ritiro compiva il suo pellegrinaggio, oltre che sottoponendosi a numerosi rituali di purificazione, anche abbigliato come uno *yamabushi* (offrendo al processo di legittimazione un'eloquente immagine viva). Ovviamente i motivi della visita a Kumano non erano solo "religiosi", ma anche legati alla ricerca dell'appoggio politico e militare delle istituzioni buddhiste del luogo. Sul concetto di *kenmon taisei* elaborato da Kuroda, cfr. Kuroda (1996, pp. 287-319).

centro della branca Jimon del buddhismo Tendai. La nomina di Zōyo si accompagna a un potenziamento economico dei templi di Kumano, cui a partire dal 1090 Shirakawa e i suoi successori faranno cospicue concessioni territoriali (Moerman, 2006, pp. 22-23). Nello stesso periodo sotto l'influenza del buddhismo esoterico e della teoria dell'Illuminazione originaria,¹⁹ che vanno caratterizzandosi come i pilastri dell'elaborazione dottrinarie del Giappone medievale, l'area di Yoshino-Kumano inizia a essere vista come l'ipostatizzazione dei due *maṇḍala* del buddhismo tantrico, il *maṇḍala* grempo e il *maṇḍala* diamante, mentre i luoghi di culto del monte Katsuragi sono messi in relazione con i ventotto capitoli del *Sūtra del Loto*. È lo *Shozan engi* (Cronaca dell'origine di varie montagne), il cui nucleo più antico, lo *Ōmine engi* (Cronaca dell'origine dello Ōmine), è datato intorno alla fine del XII secolo, a definire per primo e con precisione le varie tappe della geografia sacra dell'area (Miyake, 1986, pp. 78-85). I picchi che formano lo Ōmine e i luoghi di Kumano, secondo il testo, sarebbero giunti in volo direttamente dall'India, insieme alle divinità che vi risiedono. Lo *Shozan engi* in una sorta di azione di «scrittura del testo sul territorio» (Roth, 2008, p. 379), mette in relazione i luoghi sacri con le varie divinità presenti nei due *maṇḍala*. La descrizione estremamente dettagliata dei siti fa pensare che il testo fosse utilizzato anche come una sorta di vademecum per gli *yamabushi* che svolgevano la funzione di guide spirituali e materiali lungo i percorsi dello Ōmine. Il processo di mappatura sacra non è solo un'operazione testuale, ma presuppone azioni rituali preesistenti. È proprio durante i due secoli e oltre di compilazione dello *Shozan engi* che gli *shugenja* si strutturano in gruppi organizzati e prendono forma i rituali collettivi dell'"entrata in montagna" e delle pratiche ad

¹⁹ La teoria dell'Illuminazione originaria (*hongaku shisō ron*) si basa sul concetto che in ogni essere è già presente, *hic et nunc*, lo stato di illuminazione, quindi non vi è sostanziale differenza tra stato condizionato e incondizionato. Il Monte Hiei è il centro in cui la teoria viene elaborata e dove dà luogo a una ricca produzione dottrinarie.

essa associate. I percorsi da Kumano a Yoshino e da Yoshino a Kumano divengono gli itinerari attraverso i *maṇḍala* grembo e diamante, e i luoghi in cui l'asceta inscena il suo dramma di morte e rinascita rituale.

Con l'espansione dello Shugendō nel resto del Giappone, il modello Yoshino-Kumano di mandalizzazione dello spazio sacro viene applicato ad altri centri montani come il monte Hiko nel Kyūshū o il monte Haguro nel Tōhoku. Il processo di elaborazione dottrinaia, che prosegue nei secoli successivi, è testimoniato dalle raccolte di *kirigami* (lett. "strisce di carta"), dei foglietti contenenti istruzioni segrete, trasmessi da maestro ad allievo durante un rituale di iniziazione (*kanjō*), eseguito alla fine dell'"entrata in montagna", nei luoghi più reconditi dello Ōmine. I *kirigami* verranno, all'inizio del periodo Muromachi, organizzati in veri e propri manuali dottrinari fortemente influenzati dalla teoria dell'Illuminazione originaria e dal concetto di "non-dualità". Tutti gli aspetti del rituale, del costume e delle pratiche saranno interpretati alla luce dello schema *maṇḍala* grembo/diamante e di un complesso reticolo di significati simbolici.

Lo Shugendō, le cui sorti erano state legate al potere imperiale, vide la sua caduta proprio con l'avvento della restaurazione Meiji del 1868 che quel potere riportava in auge. Il nuovo governo suggellò con il decreto dello *shinbutsu bunri* (lett. "distinzione tra *kami* e buddha") una politica, almeno all'inizio, ostile al buddhismo e intollerante nei confronti del sincretismo tra *kami* e buddha, che aveva costituito l'ossatura e l'essenza della religione giapponese. Lo Shugendō, diffuso capillarmente in tutto il paese, specie nei villaggi delle aree montuose del nord-est, rappresentava un ostacolo ingombrante al progetto di realizzazione dello *shintō* di stato, un'operazione costruita dall'alto con il duplice scopo di rafforzare il potere dell'imperatore e di dare all'Occidente l'immagine di una nazione che professasse una religione unitaria. Con la distruzione e la "shintoziazione" dei templi ci fu l'obbligo per una parte degli *yamabushi* di scegliere se aderire al clero buddhista o divenire preti *shintō*. La maggioranza venne, però, riportata, allo stato laicale.

Dobbiamo attendere trent'anni per assistere a un revival dello Shugendō, portato avanti per lo più da discendenti di famiglie che avevano occupato un posto di rilievo nei luoghi dove vi era stata una forte presenza di *yamabushi*.

Dal periodo Shōwa viene riattivato ufficialmente il rituale di “entrata nei monti dello Ōmine” (*Ōmine iri* o *okugake*) che, salvo qualche interruzione nei periodi più aspri del conflitto mondiale, prosegue regolarmente ogni anno. L'attività dei vari centri di Shugendō, dell'area attorno a Yoshino e Kumano (e dei loro templi di riferimento a Kyōto), dei villaggi lungo il percorso e, elemento non secondario, il consolidarsi dello Shugendō come campo di ricerca accademico, sono stati fattori determinanti per ottenere, nel 2004, il riconoscimento del percorso Yoshino-Kumano come patrimonio mondiale dell'umanità. Tra le motivazioni che hanno portato a questo importante risultato, sul sito web dell'Unesco (<http://whc.unesco.org/en/list/1142>) leggiamo:

I monumenti e i siti che formano il paesaggio culturale delle montagne della penisola di Kii sono una fusione unica tra shintō e buddhismo, che mostra gli scambi reciproci e gli sviluppi delle culture religiose dell'Asia Orientale.

I santuari *shintō* e i templi buddhisti nelle montagne della penisola di Kii e i rituali a essi associati sono da oltre mille anni un'eccezionale testimonianza dello sviluppo della cultura religiosa del Giappone.

Riferimenti bibliografici

Aston, William George (2008) (Ed.). *Nihongi, Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*. New York: Cosimo Inc.

Bouchy, Anne (2005). “Du légitime et de l'illégitime dans le Shugendō”. EFEO, *Études thématiques*, 16, pp. 111-173.

- Calzolari, Silvio (1984) (a cura di). *Il Dio incatenato (Honchō shinsen den)*. Firenze: Sansoni.
- Dykstra, Yoshiko (1987) (Ed.). *Miraculous Tales of the "Lotus sutra" from Ancient Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Faure, Bernard (1995). "Quand l'habit fait le moine: The Symbolism of the *kāsāya* in Sōtō Zen". *Cahiers d'Extrême Asie*, 8, pp. 335-369.
- Gorai, Shigeru (1970). *Yama no shukyō*. Kyōto: Tankōsha.
- (1989). "Shugendō lore". *Japanese Journal of Religious Studies*, 16, 2-3, pp. 117-142.
- Grapard, Alan G. (1992). *The Protocol of the Gods: A Study of the Kasuga Cult in Japanese History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Hori, Ichirō (1966). "Mountains and Their Importance for the Idea of the Other World in Japanese Folk Religion". *History of Religions*, vi, 1, pp. 1-23.
- Kuroda, Toshio (1996). "Buddhism and Society in the Medieval Estate System". *Japanese Journal of Religious Studies*, xxiii, 3-4, pp. 287-319.
- Migliore, Maria Chiara (2010) (a cura di). *Nihon ryōiki. Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone*. Roma: Carocci.
- Miyake, Hitoshi (1986) (a cura di). *Shugendō jiten*. Tōkyō: Tōkyōdō shuppan.
- (1999). *Shugendō shisō no kenkyū*. Tōkyō: Shunjūsha.
- Moerman, Max D. (2006). *Localizing Paradise: Kumano Pilgrimage and the Religious Landscape of Premodern Japan* (Harvard East Asian Monographs, 235). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Ōno, Susumu; Ōkubo, Tadashi (1968) (a cura di). *Motoori Norinaga zenshū*, 16. Tōkyō: Chikuma shobō.
- Roth, Carina (2008). "Montagnes volantes et mandalas: vers une géographie sacrée dans le Japon médiéval, à partir d'un document fondateur du Shugendō, le *Shozan engi*". *Etudes Asiatiques*, LXII, 1, pp. 373-385.

- Suzuki gakujutsu zaidan (1976) (a cura di). *Buchū hiden*. In *Zōho kaitei Nihon daizōkyō*, 93. Tōkyō: Kōdansha.
- (1977). *Shugen sanjūsan tsuki*. In *Zōho kaitei Nihon daizōkyō*, 94. Tōkyō: Kōdansha.
- Suzuki, Shōei (2011). “The development of Suijaku Stories about Zaō Gongen”. *Cahiers d’Extrême Asie*, 18, pp. 141-168.
- Swanson, Paul (1981). “Shugendō and the Yoshino-Kumano Pilgrimage: An Example of Mountain Pilgrimage”. *Monumenta Nipponica*, xxxvi, 1, pp. 55-84.
- Toyoshima, Osamu (1990). *Kumano shinkō to shugendō*. Tōkyō: Meicho shuppan.
- Tyler, Royall (1989). “Kōfuku-ji and Shugendō”. *Japanese Journal of Religious Studies*, xvi, 2-3, pp. 143-180.
- Zürcher, Erik (1989). “Buddhism and Education in T’ang Times”. In de Bary, William Theodor; Chaffee John W. (Eds.). *Neo-Confucian Education. The formative Stage*. Berkeley: University of California Press, pp. 19-56.

Waseda e dintorni

ROSA CAROLI

Quando, nel 1882, Ōkuma Shigenobu (1838-1922) fondò quella che sarebbe divenuta poi l'Università Waseda, il suo ex collega di governo e rivale politico Yamagata Aritomo (1838-1922) si era già guadagnato la fama di padre del moderno esercito nazionale, mentre gli Hosokawa e i Kuroda erano stati di recente privati della carica di *daimyō*. All'epoca, Nagai Kafū (1879-1959) aveva appena tre anni e Natsume Sōseki (1867-1916) quindici; Matsuo Bashō (1644-1694) era invece scomparso da tempo, mentre Murakami Haruki (n. 1949) non era naturalmente ancora nato. Siamo a nord-ovest di Tōkyō, nei pressi della piana di Waseda che si estende sino al Kandagawa (lett. "il fiume delle divine risaie") laddove esso segna il confine tra due delle nuove unità amministrative in cui Tōkyō è stata riorganizzata nel 1878, quelle di Ushigome (lett. "il raduno delle mucche") e di Koishikawa (lett. "il fiume della ghiaia"). E qui il Kandagawa, all'epoca noto come Edogawa, separa anche la piana delle "risaie dalle spighe precoci" (Waseda早稲田, appunto) dalle colline antistanti che salgono a nord sino alla piana di Mejiro, parte delle quali è coperta da una folta vegetazione di camelie selvatiche e per questo chiamata Tsubakiyama (lett. "la collina delle camelie").

A sud del Kandagawa

Situata verso la depressione dalla piana di Toyamagahara (l'attuale Toyama) che giunge sino in prossimità del fiume,

Waseda era andata sviluppandosi dalla metà del periodo Edo come un sobborgo rurale. L'attuale area di Nishi Waseda corrispondeva a parte degli antichi distretti di Totsuka e Suwa, che prendeva nome dall'omonimo santuario dove si dice abbia sostato in preghiera Minamoto no Yoritomo (1147-1199) alla vigilia di una delle battaglie combattute per consolidare il suo governo militare a Kamakura nel 1185 (Kokushi daijiten henshū iinkai, 1993, p. 900).

Nelle vicinanze, vi era un tempo anche il campo di equitazione (*baba*) il quale, come spiega una targa posta sulla Waseda *dōri* all'incrocio di Nishi Waseda, era stato fondato nel 1636 dal terzo *shōgun* Iemitsu (1604-1651) per le esercitazioni ippiche dei vassalli alle sue dirette dipendenze (Nakano, 1890, p. 112).¹ La località, situata nell'antica Totsuka, era divenuta nota come Takata dopo che Chaa *no tsubone* (m. 1621), concubina di Ieyasu (1542-1616) e madre del suo sesto figlio Matsudaira Tadateru (1592-1683), aveva preso a frequentarlo come luogo di escursioni; essendo suo figlio *daimyō* di Takata nella provincia di Echigo, ella era infatti chiamata la signora di Takata. Nel campo di equitazione, detto pertanto Takatanobaba, si svolgevano anche gare di tiro con l'arco a cavallo (*yabusame*) dedicate al dio della guerra Hachiman, venerato nel vicino santuario, popolarmente noto come Anahachiman, che pare fosse stato fondato nel 1062 quando, di ritorno da una vittoriosa campagna militare, un membro del clan Minamoto pose qui il suo elmo e la sua spada come segno di riconoscenza al dio della guerra. Per servire i numerosi membri della classe militare che frequentavano la cavallerizza, furono in seguito aperte otto case da tè nella strada ancora chiamata Chaya *machi dōri*, parallela alla Waseda *dōri*, che all'epoca delimitava il confine nord del campo di equitazione. Il luogo fu teatro, nel 1694, del famoso “duello di Takatanobaba” che ebbe come protagonista un *rōnin* noto come Horibe Yasubei (1670-1703), il quale salvò prodigiosamente la vita a un suo amico

¹ Il campo di equitazione copriva un'area di 650 per 55 metri in corrispondenza degli attuali numeri civici 1-2 e 12-14 di Nishi Waseda Sanchōme.

caduto in un'imboscata. Entrato al servizio del *daimyō* di Akō, Yasubei sarebbe divenuto celebre come uno dei quarantasette *rōnin*. In ricordo del duello e di Horibe fu eretta una stele che è ora all'interno del santuario Mizuinari, di cui si dirà tra breve.

Sotto i Tokugawa, alcuni *daimyō*, chiamati a risiedere periodicamente a Edo, avevano scelto i dintorni di questo sobborgo rurale per stabilire le proprie dimore agresti, dette *shimoyashiki*, che costituivano un rifugio in caso di incendi. A ovest della piana di Waseda si trovava ad esempio la residenza acquisita nel 1774 dagli Shimizu della casata Tokugawa, uno dei tre nuovi clan fondati dai figli dell'ottavo *shōgun* Yoshimune (1684-1751). Il giardino dell'ampia tenuta divenne noto come il Kansen'en (lett. "il giardino dalla dolce fonte") per via del gusto dell'acqua che sgorgava dalla sorgente, particolarmente adatta – si diceva – alla preparazione del tè. Agli inizi del periodo Meiji la tenuta passò in varie mani per tornare poi a essere la residenza principale dell'antico clan. Nel 1901, gli Shimizu l'avrebbe ceduta al visconte Sōma Tagatane (1850-1924), presidente della Banca Yokohama Shōkin e tra i fondatori della futura Università Senshū. Nel 1937, la tenuta fu trasferita dalla famiglia Sōma all'Università Waseda, la quale nel 1961 l'avrebbe ceduta in cambio di un'area contigua agli edifici universitari su cui sorge oggi l'edificio numero 9 del campus principale. Tale area è chiaramente distinguibile in una mappa illustrata del 1854, quando era qui situato il santuario Mizuinari. Nella stessa mappa, all'interno del santuario è raffigurato anche il Takata Fuji, costruito nel 1780 e il più antico tra le miniature del Monte Fuji che presero a essere realizzate a partire dalla metà del periodo Edo e che potevano essere scalate, pur se in due soli giorni all'anno, anche dalle donne, alle quali era invece proibito ascendere l'originale montagna (Jinbunsha henshūbu, 1995, pp. 68-69). Dopo che, nel 1961, l'area fu acquisita dall'Università, il Mizuinari *jinja* fu trasferito al confine meridionale del Kansen'en, l'antica tenuta degli Shimizu, assieme al Takata Fuji, che resta tuttora all'interno del recinto del santuario.

Poco più a sud della tenuta degli Shimizu, in località Takata Hachiman, si trovava sin dal 1669 lo *shimoyashiki* dei Tokugawa

di Owari, una delle tre famiglie deputate a fornire il successore alla guida del *bakufu* in assenza di eredi dello *shōgun*. Nell'immenso giardino, che ospitava anche una fornace dove erano prodotte raffinate ceramiche, i membri di questa importante casata fecero riprodurre le ben note 53 stazioni del Tōkaidō, compreso un rifacimento del Monte Hakone alto circa 45 metri, realizzato con la terra ricavata dallo scavo di un laghetto che si estendeva per oltre 66 mila metri quadrati; la stazione di posta di Odawara, nei pressi dello stesso Monte Hakone, fu invece fedelmente riprodotta dall'originale. Occupando un'area di oltre 45 ettari che giungeva sino al santuario Anahachiman, alla cui estremità meridionale sorge ora il campus Toyama dell'Università Waseda, essa era la più estesa tra tutte le tenute dei *daimyō* a Edo, ed è oggi parte del Parco Toyama (Vaporis, 2008, p. 133; Akira, 2003, pp. 106-107; Waley, 1991, p. 243).

La collina delle camelie

Al di là del fiume, a breve distanza l'uno dall'altro e addossati sulla collina, vi erano gli *shimoyashiki* degli Hosokawa e dei Kuroda.

Gli Hosokawa, che avevano sostenuto Ieyasu nella battaglia di Sekigahara (1600) ed erano stati generosamente ricompensati con il feudo di Kumamoto a Higo, avevano acquisito la tenuta dagli Honjō verso la fine del periodo Edo e l'avevano arricchita con piante e alberi, angoli nascosti e scalini che risalivano la collina, ampi stagni e timidi corsi d'acqua, creando una suggestiva atmosfera che si conserva ancora oggi all'interno del parco di Shin Edogawa. Nel 1882, Hosokawa Morihisa (1839-1893) scelse la villa di Edogawa per stabilire la residenza principale della propria famiglia nella capitale. Nel periodo Taishō, su quest'area fu edificato lo Shōseikaku (lett. "il padiglione del canto dei pini"), usato come studio degli Hosokawa, che resta oggi all'ingresso del parco. Poco più in alto sulla collina, nel 1936 Hosokawa Moritatsu (1883-1970) fece costruire un edificio

per conservare documenti storici e oggetti d'arte della famiglia. Divenuto nel 1950 Eisei Bunko (Collezione Eisei), di proprietà della fondazione Hosokawa e in seguito aperto al pubblico come museo, l'edificio conserva, oltre ai circa seimila pezzi accumulati dagli Hosokawa nel corso di sette secoli, la struttura, l'arredo e l'atmosfera del passato (Hosokawa *et al.*, 2008).

A breve distanza verso est, sulla collina delle camelie, stava il possedimento dove i Kuroda, divenuti *daimyō* di Kururi nel 1742, avevano stabilito il proprio *shimoyashiki*. Nel 1878, la tenuta fu acquisita nel 1878 dal generale Yamagata Aritomo, il quale la ribattezzò Chinzansō (lett. “la villa della collina delle camelie”) (Yamano, 2006, p. 55). La residenza dell'illustre statista fu luogo di incontri tra eminenti personaggi dell'epoca, compresi gli imperatori Meiji e Taishō. Da qui, egli sembrò dominare la scena politica preservando il potere della cosiddetta cricca di Chōshū, di cui egli era originario. Il Chinzansō continuò a essere meta di personaggi illustri anche dopo che, nel 1918, Yamagata lo cedette a Fujita Heitarō (1869-1940), un potente uomo d'affari originario di Ōsaka attivo in vari settori della finanza, dell'industria e del commercio, che acquisì la proprietà per farne la sua dimora nella capitale. Fu lui a trasferire qui antiche vestigia storiche e pregiate opere d'arte, tra cui il Sanjū no tō, la millenaria pagoda a tre piani proveniente dal tempio Chikurin nei pressi di Hiroshima e costruita senza l'uso di alcun chiodo, e il santuario Shiratama Inari, giunto qui dal santuario Shimogamo di Kyōto. Lanterne di pietra e le sette divinità della fortuna vennero collocate lungo i sentieri e negli appartati angoli del giardino, che ospitava anche il Kokōsei (lett. “il pozzo dell'antica fragranza”) da cui sgorga un'acqua etichettata tra le migliori della città e che, dopo il devastante terremoto che colpì la regione della capitale il primo settembre del 1923, fu aperto al pubblico per dissetare le vittime. Questo e molto altro resta nel giardino di oltre sei ettari che è oggi parte del Four Season Hotel, il quale offre un superbo scenario in cui corsi d'acqua, cascate e sorgenti naturali si celano in una lussureggiante vegetazione, dove le camelie si confondono tra olmi, alberi della canfora e altre varietà di piante e alberi,

compreso un sacro *shii* (tipo di castagno) di circa 500 anni, il cui tronco raggiunge una circonferenza di quattro metri e mezzo.

A ovest del Chinzansō

Il Chinzansō di Yamagata confinava a ovest con un altro terreno sul quale un altro illustre personaggio dell'epoca, Tanaka Mitsuaki (1843-1939), fece costruire nel 1897 un moderno edificio in stile giapponese. In seguito, il luogo divenne noto come Shōuen (lett. "il giardino della pioggia sui banani"), dai versi di una poesia qui composta da Morohashi Tetsuji (1883-1982), celebre filologo e sinologo, oltre che compilatore del monumentale dizionario cinese-giapponese *Dai kanwa jiten*, altresì noto come "il Morohashi". Originario di Tosa e uno dei negozianti dell'alleanza tra Chōshū e Satsuma a favore della restaurazione del potere imperiale, Tanaka mantenne la guida del Ministero della Casa Imperiale dal 1898 sino al 1909 (Titus, 1974, pp. 122-124). Egli è anche ricordato come generoso benefattore dell'Università di Waseda, cui donò rari libri e preziosi manoscritti, due dei quali sarebbero stati designati come "tesori nazionali",² oltre a calligrafie e scritti di attivisti della Restaurazione Meiji che compongono la collezione *Ishin shishi iboku* (Autografie di patrioti scomparsi della Restaurazione). Nel 1932, egli avrebbe ceduto lo Shōuen a Noma Seiji (1878-1932), fondatore e primo presidente della famosa casa editrice Kōdansha. Nella parte superiore del giardino, che è tuttora proprietà della famiglia, sarebbe stato edificato il Kōdansha Noma kinenkan, un museo aperto nel 2000 per celebrare i novanta anni dall'istituzione della casa editrice. Lo Shōuen, chiuso invece al pubblico, avrebbe prestato la scena a varie riprese televisive (Nagamura, 2008).

² Si tratta del *Liji ziben shuyi* (giapp. *Raiki shihon sogi*, Classico dei riti edizione annotata) di epoca Tang (618-907) e dello *Yu pian* (*Gyokuhon*, Il libro di giada) di Gu Yewang (519-581).

Sullo stesso confine ovest del Chinzansō, a sud della proprietà di Tanaka, stava un eremo in passato noto come Ryūgen'an (lett. "l'eremo segreto del drago"), in cui si dice avesse trovato dimora Matsuo Bashō. Trasferitosi a Edo nel 1672, il celebre poeta avrebbe vissuto qui nel periodo in cui, tra il 1677 e il 1680, prestò servizio per la manutenzione del vicino canale, forse al servizio di un *daimyō* che aveva una delle sue residenze nella zona. Pare che Bashō amasse vivere in questo luogo tranquillo, dove s'intratteneva a conversare con un monaco zen del Ryūgen'an e da cui poteva godere l'ampia veduta dei campi di riso al di là del fiume. Dopo la morte del maestro, i suoi seguaci fecero costruire un edificio nel giardino del Ryūgen'an, il Bashōdō, dove posero una statua del poeta fatta di legno di banano giapponese (*bashō*, appunto). Il Ryūgen'an prese così a essere noto come Sekiguchi Bashō an (l'eremo di Bashō a Sekiguchi).

Questo luogo fu raffigurato nel 1857 da Utagawa Hiroshige nella quarantesima delle sue *Cento celebri vedute di Edo*, quella intitolata *Sekiguchi jōsuibata Bashōan tsubakiyama* (L'eremo di Bashō sulla collina delle camelie nei pressi dell'acquedotto di Sekiguchi). Qui, nascosto tra pini e ciliegi, l'eremo sulla collina si affaccia sul fiume, al di là del quale la veduta si allarga sulla piana di Waseda. Dietro l'eremo, si scorgono due alti alberi affiancati; si tratta probabilmente dei due imponenti alberi sacri di ginkgo biloba che si trovano tuttora in cima ai gradini che conducono al Suijinja, il piccolo santuario dell'acqua da cui la divinità veglia sul fiume sottostante.

Nella veduta di Hiroshige non si scorgono tuttavia le camelie, che pure davano il nome alla collina, né l'erta salita che stava tra il Suijinja dall'eremo di Bashō. Realizzata forse nel 1697 arrampicandosi in poco più di sessanta metri sino alla piana di Mejiro, fu chiamata dalla popolazione di Edo Munatsukizaka (la salita che trafigge il petto). Data la vicinanza al santuario dell'acqua, era però anche detta Suijinzaka. Risalendo oggi Munatsukizaka si incontrano molti dei luoghi sinora descritti, alcuni dei quali figuravano, in epoca Edo, tra le località famose negli itinerari turistici della città: dapprima il Suijinja a sinistra e, sul lato op-

posto, l'ingresso del Bashōan, seguito dallo Shōuen dei Noma. A metà salita, l'ingresso dello Eisei Bunko degli Hosokawa sulla sinistra e, subito dopo, l'area su cui sorge il Wakeijuku. Si tratta di un dormitorio maschile per studenti universitari in cui alloggiò, dopo essersi iscritto nel 1968 alla Facoltà di Lettere della vicina Università Waseda, anche Murakami Haruki. Qui egli avrebbe ambientato il suo *Noruvei no mori* (Norwegian Wood) che «scoppia nel Giappone del 1987 come uno dei più grossi e inattesi eventi letterari del dopoguerra» (Amitrano, 2006, p. x).

Il collegio si trovava su una collina con una bella vista sulla città. L'area [era] delimitata tutt'intorno da un alto muro di cemento. Passato il cancello, davanti alla facciata si innalzava un gigantesco albero di *kayaki*. Si diceva che avesse almeno centocinquanta anni [...]. Il sentiero asfaltato che attraversava il cortile a un tratto si curvava come per scansare quell'albero, poi tornava a formare una lunga linea retta. Ai lati del cortile due edifici di tre piani in cemento armato si innalzavano paralleli. Erano due grossi edifici con tante finestre [...] (Amitrano, 2006, pp. 13-14).

Di certo Murakami percorse più volte le salite che delimitano il Wakeijuku e scendono parallele dalla piana di Mejiro sino al fiume: la Munatsukizaka a ovest e la Yūreizaka (la salita degli spiriti) a est, ai cui lati si allineano severe mura da cui sporge il folto fogliame di alti alberi, che le conferiscono un'aria un po' cupa e solitaria.

I luoghi situati nei pressi della collina delle camelie, che Hiroshige aveva raffigurato nel 1857 e che molti altri più o meno noti artisti ritrassero dopo di lui, saranno descritti anche da Nagai Kafū. Nella pagina datata 10 maggio 1945 del *Danchōtei nichijō* (Diario del Danchōtei), che il celebre scrittore redasse per oltre quarant'anni sino alla sua morte, si legge infatti:

Bel tempo [...]. Da Otakibashi raggiungo Waseda in autobus [...]. Dal capolinea³ attraverso a piedi il ponte Komatsuka. Guardo i giovani alberi dall'aria melanconica nella piana di Meijiro, gli antichi pini e l'allungarsi dei sani e verdi germogli all'interno dell'ingresso del Bashōan. Su una colonna all'ingresso [si legge] circoscrizione di Koishikawa, rione di Sekiguchidai numero 29, sito storico di Bashōan [...]. Procedo lungo l'erta salita [Munatsukizaka] fino all'ingresso e, dopo una visita di ringraziamento al piccolo santuario [Suijinja] sul ciglio della strada e una breve pausa sotto gli alberi di ginkgo, ripercorro in autobus la strada di ritorno (Nagai, 1964, pp. 32-33).

È questo l'itinerario che Kafū percorre, in una città ormai in gran parte devastata dai bombardamenti aerei, per tornare infine a Higashi Nagano, dove si era trasferito da due mesi, dopo che lo Henkikan, la sua “casa eccentrica” ad Azabu, era stato distrutto dal devastante raid aereo del 9 marzo. Lo scrittore ci lascia anche uno schizzo di “Il *torii* del Suijinja e i grandi ginkgo”, dove la parte superiore del portale è incorniciata tra i tronchi e il folto fogliame dei due grandi alberi, mentre nella parte sinistra si intravede il Bashōan (Nagai, 1964, p. 33). Pochi giorni dopo, l'eremo di Bashō sarebbe stato distrutto da un incendio provocato da un raid aereo, che risparmiò invece il Bashōdō. Il 25 maggio la stessa sorte toccò anche all'abitazione dello scrittore a Higashi Nagano (Nagai, 1964, pp. 37-38).⁴

Sulla sinistra dello schizzo di Kafū si scorge anche il Komatsukabashi che, dai piedi della Munatsukizaka, attraversava il Kandagawa e conduceva alla piana di Waseda. In passato noto anche come Komadomebashi (il ponte dell'arresto dei cavalli), pare debba il suo nome al fatto che questa zona era un tempo un fiorente luogo di raccolta della ghiaia e che molte persone legavano i cavalli nelle vicinanze o, forse, dall'abitudine, in

³ All'epoca, il capolinea era di fronte a Waseda shako, l'autorimessa che resta ancora oggi sulla Shin Mejiro *dōri*.

⁴ L'eremo di Bashō fu ricostruito dopo la fine della guerra.

occasione della caccia al falco da parte degli *shōgun*, di legare a questo ponte i cavalli per fare qui una breve sosta.

Il “conte di Waseda” e la sua villa

Se oggi il panorama non fosse interrotto da vari edifici, dai piedi della “salita che trafigge il petto”, dal piccolo santuario dell’acqua, dall’eremo del genio dello *haiku* e, anche, dal ponte Komatsuka si potrebbe ancora scorgere il luogo in cui, nel 1884, Ōkuma Shigenobu trasferì la propria residenza due anni dopo aver fondato la Tōkyō senmon gakkō (Istituto d’istruzione superiore di Tōkyō), divenuta nel 1902 Università Waseda.

Ancora oggi, tra gli studenti dell’università corre voce secondo cui la ragione che avrebbe indotto Yamagata a trasferirsi sulla collina delle camelie nel 1878 fosse quella di guardare dall’alto il suo rivale politico. Pare infatti che l’acquisto della proprietà fosse avvenuto nel 1874 e che in seguito Ōkuma vi trasferì il proprio domicilio. D’altra parte, la tenuta è segnata a suo nome in una mappa del 1883, al cui interno sono visibili due edifici, corsi d’acqua che scorrono tra lievi alture e un’area destinata alla coltivazione del tè; essa copre un’estensione ben più ampia del collegio che sorge al di là di una stretta stradina. Risaie e campi costellano il breve spazio che separa la villa dal fiume, al di là del quale, sulla collina delle camelie, sta appunto la residenza di Yamagata (Sanbō honbu Rikugunbu Sokuryō kyoku, 1984, foglio 1).

La villa a Waseda divenne un’elegante dimora circondata da un ampio giardino che Ōkuma volle in parte ristrutturare, introducendo elementi di stile occidentale quali prati, collinette e fontane, e trasformandolo in un luogo adatto a intrattenere intellettuali e letterati. Vi fece anche costruire alcune serre, divenute celebri per aver consentito la maturazione dei primi meloni coltivati in Giappone e per aver ospitato rare specie di orchidee e piante tropicali provenienti da varie parti del mondo, nonché il festival dei

crisantemi che ogni autunno richiamava numerosi visitatori.⁵ Il “conte di Waseda” amava intrattenere nella lussuosa residenza i suoi numerosi ospiti, offrendo spesso sontuosi banchetti.⁶ Si stima che, attorno al 1902, la media dei pasti serviti fosse di circa 800 al mese (Oka, 1986, p. 36), e che, per l’ottantesimo genetliaco dello statista, fu qui organizzato un ricevimento con circa cinquemila invitati (Idditti, 1940, p. 392). L’ampia cucina della villa, dotata di acqua corrente, elettricità, gas e utensili di vario tipo, fu citata in *Shokudōraku* (I piaceri della buona tavola, 1903) come un modello per l’alta società del tempo (Murai, 2008, pp. 6-7).

La residenza accolse influenti personalità e fu sede di importanti decisioni, specie nei periodi in cui Ōkuma tornò a ricoprire cariche di governo. Qui si tenne, ad esempio, la riunione del Consiglio dei Ministri da lui presieduta che, iniziata nella tarda serata del 7 agosto 1914, si concluse a notte inoltrata con la decisione di prendere parte al primo conflitto mondiale (Idditti, 1940, pp. 373-374). Moltissime altre personalità visitarono la residenza di Waseda, tra cui numerosi stranieri. Sappiamo ad esempio dell’incontro con il democratico e futuro segretario di stato statunitense William Jennings Bryan (1860-1925) il quale, dopo aver osservato che esistevano poche persone capaci di avere una reputazione internazionale pur senza essere mai usciti dal proprio paese, si rallegrò per aver avuto la fortuna di incontrarne due: Tolstoj e Ōkuma (Idditti, 1940, pp. 338-340).

Di lui, il saggista e critico americano Hamilton Wright Mabie (1845-1916) scrisse che, ormai nel mezzo della sua settima decade di vita, era intenzionato a vivere sino a centoventicinque anni e a presenziare ai funerali di alcuni suoi contemporanei di tendenze reazionarie (Mabie, 1914, pp. 238-239). Non sappiamo se, tra i suoi avversari politici, Ōkuma ne avesse in mente qualcuno in particolare, magari quel generale suo coetaneo che per molti

⁵ Numerosi fotografi ritrassero il giardino a Waseda. (Anonimo, 1922).

⁶ Il titolo di conte gli fu conferito nel 1887; nel 1916 fu nominato marchese.

anni lo aveva guardato dall'alto del Chinzansō. Se così fosse, va detto che entrambe le aspettative di cui Mabie ci riferisce sarebbero state deluse. Ōkuma morì il 10 gennaio del 1922, all'età di ottantaquattro anni e tre settimane prima di Yamagata.

Anche dopo la sua scomparsa, il nome di Ōkuma restò indissolubilmente legato all'Università Waseda, cui i suoi eredi donarono il giardino e la residenza, ribattezzata Ōkuma kaikan. Nel 1927, sul bordo meridionale del giardino fu edificato l'Ōkuma kōdō, l'edificio con l'inconfondibile torre dell'oro-logio che resta ancora oggi simbolo dell'università. La sua altezza è di circa trentotto metri che, secondo la tradizionale unità di misura giapponese, equivalgono a centoventicinque *shaku*, un numero caro a Ōkuma, il quale sosteneva che, seguendo salutari norme di vita, fosse possibile vivere sino a centoventicinque anni.⁷

Lo sviluppo di Waseda *machi*

Dopo la creazione della “scuola di Ōkuma” la piana di Waseda assunse in breve tempo le sembianze di una cittadella universitaria. Quello che era stato un sobborgo relativamente isolato e tranquillo cominciò infatti a popolarsi di studenti e di docenti, che spesso percorrevano il tratto di strada da Waseda sino a Kagurazaka, da cui si poteva proseguire poi verso il cuore della capitale. Nel 1910 fu aperta la stazione di Takatanobaba sulla linea Yamanote, mentre nel 1913 la zona prese a essere servita dalla rete tramviaria di Tōkyō (Tōkyō *toden*), che proprio in quegli anni andava estendendosi con oltre 210 chilometri di binari; oggi ne restano soltanto dodici, quelli cioè che collegano il terminal di Waseda a Minowabashi. La linea metropolitana Tōzai arrivò invece più tardi, nel dicembre del 1964.

Accanto agli edifici universitari e lungo le vie percorse da docenti e studenti presero ad apparire nuove attività commercia-

⁷ Da ricordare, inoltre, che nel 2007 Waseda commemorò solennemente i centoventicinque anni dalla sua fondazione.

li, come il Takata *bokusha* (lett. “la stalla di Takata”), fondato nel 1905 e tuttora situato di fronte all’ingresso sud del campus principale. Si dice che da qui ogni mattina fosse fatto recapitare a Ōkuma latte appena munto e che il locale abbia fornito a molti studenti, qui invitati dai loro docenti, l’occasione di usare per la prima volta la forchetta e il coltello per mangiare il *katsu raisu* (Fujita, 1991, p. 3). Sin dal periodo Edo c’era nelle vicinanze il Sanchōan, un negozio di *soba* il quale, dopo l’istituzione della scuola, vide crescere la propria clientela, tra cui pare vi fosse anche Ōkuma. Sembra che, per fronteggiare la concorrenza di nuovi ristoranti che servivano pietanze al curry, furono qui inventati gli *udon* al curry, che presero a essere serviti dal 1904. Il Sanchōan riuscì così a sopravvivere alla competizione e resta ancora oggi sul lato opposto all’ingresso al santuario Anahachiman (Inoue, 2000, pp. 168-175). Dal 1868 ai piedi del santuario, proprio di fronte al luogo in cui due anni dopo sarebbe sorto il secondo ospedale in stile occidentale del Giappone, il Ranchūsha, c’era anche un negozio di *dango* che, nel 1915, si specializzò nella preparazione del *sushi* e si trasferì a poca distanza lungo la Waseda *dōri*, dove resta tuttora serbandone nei caratteri del nome del locale 八幡鮓 (con la lettura però di Yahatazushi) la memoria dell’originale sito.⁸ Al periodo in cui Bashō visse nell’eremo sul fiume Kanda risale invece il negozio di *sake* Kokuraya, che aprì i battenti nel 1678 ed ebbe tra i suoi clienti anche il già citato Horibe. Il negozio resta tuttora sulla Waseda *dōri*, all’epoca nota in questo tratto come Anahachiman *jinja no sandō*, nell’incrocio detto in passato Ushigome Babashita. All’altro lato della strada troviamo invece il Suzukin, specializzato in *unagi* sin dalla sua fondazione nel 1877. Sulla carta che avvolge gli *hashi* sta scritto «Qui un tempo mangiò anche *wagahai*». Ovvio è il riferimento a Natsume Sōseki, il celebre autore di *Wagahai wa neko de aru* (Io sono un gatto, 1905), la cui casa natale era a poche decine

⁸ Cfr. le targhe apposte all’esterno del ristorante, che riproducono anche una veduta degli inizi del periodo Meiji, dove accanto al *torii* del santuario è indicato il luogo in cui era originariamente il negozio.

di metri da qui. E in questa stessa zona, al numero 7 di Waseda Minamichō, egli sarebbe tornato a vivere nel settembre del 1907, trovando una realtà diversa da quello che ricordava.

La mia vecchia casa stava nel quartiere Babashita, a quattro o cinquecento metri da dove vivo ora. Ho detto quartiere, ma nella mia infanzia mi appariva così deserto e solitario da non far pensare ad altro se non a un piccolo luogo di passaggio [...] proprio ai piedi della discesa, c'era anche un negozio di *sake* con un'ampia facciata chiamato Kokuraya [...]. Si trattava di una casa con una certa reputazione avendo Horibe Yasubei sostato qui a bere *sake* quando si recò a Takatanobaba per colpire i suoi nemici. Sapevo di questa storia sin da quando ero bambino, ma non vidi mai la scatola di legno lì custodita da cui si diceva che Yasubei avesse bevuto [...]. Come in ogni altro distretto rurale, c'era naturalmente un negozio di *tōfu* [...]. Svoltando nei pressi del *tōfuya* e proseguendo per circa cinquanta metri, si vedeva poco sopra l'ingresso del tempio Seikanji.⁹ Al di là del portone dipinto di rosso, un fitto boschetto di bambù ammantava ogni cosa, sicché dalla strada nulla si vedeva di ciò che stava all'interno [...]. All'epoca per andare dalla mia casa in un quartiere che avesse la parvenza di quartiere, occorreva passare per inabitati campi da tè, boschetti di bambù o lunghi sentieri che attraversavano le risaie. Per le compere che avessero la parvenza di compere, si era soliti andare sino a Kagurazaka [...].

Vicino alla mia casa c'è un quartiere detto Kikuichō. Dato che è il luogo in cui sono nato, lo conosco meglio di chiunque altro. Ma dopo essere andato via da casa e di ritorno dal mio girovagare qua e là, ho trovato che Kikuichō si è ingrandito moltissimo [...]. Forse [accadde] quando Edo fu ribattezzata Tokyo, o forse più tardi, ma non saprei dire quando; in ogni caso fu mio padre a fondarlo. Dato che lo stemma della mia famiglia è un crisantemo (*kiku*) racchiuso nel [carattere di] pozzo (*i*), combinando il pozzo con il crisantemo, egli coniò il nome Kikuichō [...]. Inoltre, diede il cognome Natsume alla lunga salita che non può essere evitata qualora da casa si vada verso sud [...]. Dopo essermi

⁹ Il Seikanji 誓閑寺 (che Sōseki scrive con i caratteri 西閑寺) fu fondato agli inizi del periodo Edo.

trasferito a Waseda [...] avrei voluto ammirare i campi di riso a Waseda d'un tempo. Ma [la zona] era ormai andata urbanizzandosi (Natsume, 1994, pp. 562-566 e pp. 572-574).

Se della casa natale di Sōseki nulla rimane se non una stele di granito nero posta nel centenario dalla sua nascita, i resti dell'abitazione in cui lo scrittore visse sino alla sua scomparsa sono oggi parte del Parco Sōseki. Fu in questo luogo, divenuto noto come Sōseki *sanbō* (lo studio di Sōseki), che si tenevano settimanalmente le riunioni del Mokuyōkai (Il club del giovedì) cui parteciparono vari giovani intellettuali dell'epoca, tra cui Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) e Watsuji Tetsurō (1889-1960). E fu qui che egli scrisse alcuni dei suoi capolavori, come *Sanshirō* (Sanshirō, 1908), *Sorekara* (E poi, 1910), *Mon* (La porta, 1910) e *Kokoro* (Il cuore delle cose, 1914).

Numerosi, dunque, sono i personaggi che ebbero a frequentare Waseda e i suoi dintorni, percorrendo gli itinerari che si snodano, tra passato e presente, a nordovest di una disordinata, inquietta e pur seducente metropoli. Molto tempo dopo, questi stessi itinerari sarebbero stati percorsi da un'altra illustre personalità nota per innumerevoli meriti, tra cui quello di aver regalato al pubblico di un paese lontano il piacere di leggere (o ri-leggere) l'intramontabile opera di Murasaki Shikibu.

Riferimenti bibliografici

- Akira, Naito (2003). *Edo, the City that became Tokyo. An illustrated History*. Tokyo: Kodansha International.
- Amitrano, Giorgio (2006) (a cura di). Murakami, Haruki, *Norwegian Wood. Tokyo Blues*. Torino: Einaudi.
- Anonimo (1922). *Ōkuma kō kinen shashinchō. Sekaiteki daiijin*. Tōkyō: Shōzandō shuppanbu.
- Fujita, Eiko (1991). "Yagō no kotodomo. Resutoran Takada bokusha", in *Furuhon kyōwakoku*, 6, pp. 1-4.

- Hosokawa, Morihiro *et al.* (2008) (a cura di). *Hosokawake no nanahyakunen Eisei bunko no shihō*. Tōkyō: Shinchōsha.
- Idditti, Smimasa (1940). *The life of Marquis Shigenobu Okuma. A maker of new Japan*. Tokyo: Hokuseido Press.
- Inoue, Hirō (2000). *Nihonjin wa karē raisu ga naze suki na no ka*. Tōkyō: Heibonsha.
- Jinbunsha henshūbu (1995) (a cura di). *Kaei Keiō Edo kiriezu*. Tōkyō: Jinbunsha.
- Kukoshi daijiten henshū iinkai (1993) (a cura di). *Nihonshi daijiten*, 14. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.
- Mabie, Hamilton Wright (1914). *Japan To-day and To-morrow*. New York: The Macmillan Company.
- Murai, Gensai (2008). *Shokudōraku*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Nagai, Kafū (1964). *Kafū zenshū*, 24. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Nagamura, Kit (2008). “Daimyos and deluge around the Kanda River”, *The Japan Times* (19 September).
- Nakano, Ryōzui (1890). *Tōkyō meisho zue*. Tōkyō: Ogawashō eidō.
- Natsume, Sōseki (1994). *Garasudo no uchi* (1915). In *Sōseki zenshū*, 12. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Ogawa, Kazumasa (1899). *A Model Japanese Villa*. Tokyo: Ogawa.
- Oka, Yoshitake (1986). *Five political leaders of modern Japan. Itō Hirobumi, Ōkuma Shigenobu, Hara Takashi, Inukai Tsuyoshi, and Saionji Kimmochi*. Tokyo: University of Tokyo Press.
- Sanbō honbu Rikugunbu Sokuryō kyoku (1984) (a cura di). *Gosenbun no ichi Tōkyō zu sokuryō genus gensu*. Tōkyō: Nihon chizu sentā.
- Titus, Davis Anson (1974). *Palace and Politics in Prewar Japan*. New York: Columbia University Press.
- Yamano, Masaru (2006). *Edo no saka. Tōkyō rekishi sanpo gaido*. Tōkyō: Asahi shinbunsha.
- Vaporis, Nomikos Constantine (2008). *Tour of Duty. Samurai, Military Service in Edo and the Culture of Early Modern Japan*. Honolulu: University of Hawai’i Press.

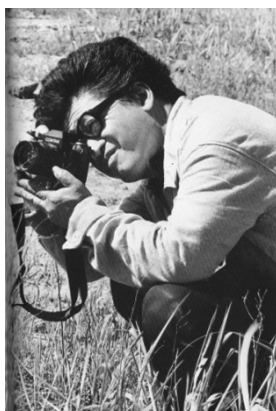
Waley, Paul (1991). *Tokyo. City of Stories*. New York and Tokyo: Weatherhill.

Abe Kōbō e la fotografia come strumento d'indagine

GIANLUCA COCI

La fotografia è il riconoscimento simultaneo, in una frazione di secondo, del significato di un evento

Henri Cartier-Bresson

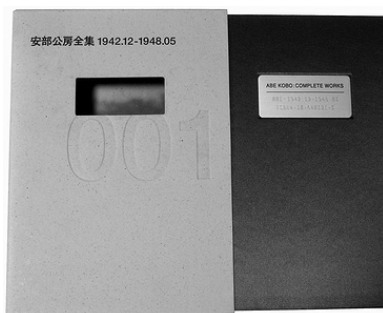


L'opera omnia di Abe Kōbō (1924-1993), pubblicata in Giappone dalla Shinchōsha tra il 1997 e il 2009, oltre a essere una delle più accurate ed esaustive raccolte letterarie mai apparse sugli scaffali delle librerie giapponesi, è senza dubbio una delle più originali in fatto di design di copertina. Il contenitore di ciascuno dei trenta volumi presenta nella parte anteriore un foro rettangolare di circa tre centimetri di altezza e sei di lunghezza,

attraverso il quale è possibile scorgere, a volume inserito, la targhetta metallica fissata alla copertina vellutata grigio cangiante sulla quale, al di sotto della dicitura “Abe Kōbō: Complete Works”, sono incisi il numero del tomo, le date indicanti l’intervallo di tempo relativo agli scritti contenuti e l’ISBN (v. Fig. 1). Estraendo il volume dal contenitore, è invece possibile intravedere, attraverso il medesimo foro, una lunga serie di immagini in bianco e nero, ovvero delle fotografie che, in alcuni casi, ritraggono Abe Kōbō in diversi momenti della sua vita e, in altri, raffigurano soggetti più disparati fotografati dallo stesso autore – per lo più stradine laterali, clochard, rifiuti, edifici in rovina, folle urbane e oggetti strani. Per “spiare” al meglio il lato interno della custodia, interamente rivestito di fotografie, e scoprirne ogni dettaglio, è necessario orientare la custodia stessa in varie direzioni e avvicinare l’occhio al foro rettangolare o al lato aperto, un po’ come si suole fare quando ci si appresta a scattare una fotografia o quando si osserva qualcosa attraverso uno spioncino. Il tutto non può non ricordare *Hako otoko* (L’uomo-scatola, 1973), uno dei romanzi più noti di Abe Kōbō, in cui il protagonista, un ex fotografo colpito da una profonda crisi esistenziale, se ne va in giro per la città con indosso una scatola di cartone provvista di una “finestrella” dalla quale osserva l’ambiente circostante secondo una nuova prospettiva, cogliendo particolari fino a poco prima “invisibili”. Del resto è lo stesso graphic designer autore del progetto di copertina, Kondō Kazuya, ad ammettere di essersi ispirato al mondo di *Hako otoko*, nonché di aver voluto in qualche modo rendere omaggio alla passione di Abe per la fotografia, una passione che, come si tenterà di illustrare qui di seguito, non è assolutamente fine a se stessa e costituisce uno strumento di ricerca importante nell’ambito dell’opera di sperimentazione intrapresa da questo poliedrico autore a partire dagli anni Settanta, sia nella narrativa sia nel teatro.

Forse, a una prima occhiata, non è facile accorgersene. Ma, se si osserva il contenitore con maggiore attenzione, si potrà notare che il suo interno è completamente rivestito di fotografie di Abe

Kōbō. Per esempio, quello del primo volume contiene una foto di Abe all'età di due anni, quando viveva a Mukden, in Manciuria, con i suoi genitori. Ogni contenitore è provvisto di una fotografia diversa, a seconda del contenuto del volume relativo. Mi sono ispirato al mondo di *Hako otoko*, solo che, in questo caso, tutto risulta capovolto, nel senso che il mondo esterno diventa il lato interno. È un mondo alla rovescia, ma molto realistico e veritiero. Oppure si potrebbe dire che si tratta di un mondo in cui la finzione è realtà, il falso è l'originale. [...] Tra l'altro, tutte le opere di Abe Kōbō sono permeate da un'incredibile forza visiva. I suoi romanzi evocano un susseguirsi di immagini davvero travolgente, per cui mi pare ovvio che la fotografia avesse per questo autore una grande importanza (Kondō, 1997, pp. 130-132).



1



2

Alcune delle fotografie di Abe sono state raccolte nel catalogo *Kobo Abe as Photographer*, pubblicato a cura della Wildenstein Gallery di Tōkyō nel 1996, a corredo di una mostra a lui interamente dedicata e tenutasi dal 26 ottobre al 29 novembre dello stesso anno. La mostra in questione era in pratica una riproposizione di quella organizzata nella primavera precedente a New York, presso la Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, nell'ambito di un convegno commemorativo internazionale in onore di Abe Kōbō al Donald Keene Center of Japanese Culture della Columbia University, al quale fecero da contorno la rappresentazione di *Tomodachi* (Gli amici, 1967) a opera di una compa-

gnia teatrale newyorkese, la proiezione del film di Teshigahara Hiroshi tratto da *Suna no onna* (La donna di sabbia, 1962) – premiato al festival di Cannes nel 1964 – e un concerto basato su alcuni brani musicali composti da Abe con l’ausilio di un sintetizzatore Moog. La veste grafica di *Kobo Abe as Photographer* è di nuovo opera di Kondō Kazuya: copertina rigida nera con titolo sovrimpresso del medesimo colore e un piccolissimo cerchio argentato al centro, a riprodurre il foro stenopeico di una camera oscura (v. Fig. 2). Ancora una volta, dunque, siamo di fronte a un evidente richiamo al mondo di *Hako otoko*, con l’immaginaria camera oscura evocata da Kondō Kazuya che sembra invitarci ad ammirare le fotografie di Abe attraverso quel minuscolo foro, così come il protagonista del romanzo osserva la realtà circostante attraverso l’apertura della sua scatola di cartone, costruita seguendo delle istruzioni che non a caso ricordano, almeno in parte, quelle per la costruzione di una camera oscura rudimentale:

Una scatola di cartone vuota.

Un foglio di plastica (semitrasparente) di 50 cm².

Circa 2 metri di filo metallico.

Circa 8 metri di nastro adesivo (impermeabile).

Un’arma da taglio corta (come utensile).

[...]

Ora, quel che richiede estrema prudenza è la fabbricazione del finestrino-spia. Prima di tutto occorre stabilirne la grandezza e la posizione, ma dato che ognuno ha le proprie caratteristiche fisiche, vorrei che non ci si attenesse troppo rigidamente alle cifre sottoindicate. Diciamo che più o meno il bordo superiore dello spioncino dovrebbe essere a 14 centimetri circa dal soffitto, quello inferiore ad altri 28, e la larghezza tra i due lati di 42 centimetri. [...] Viene poi l’applicazione, sul finestrino, del foglio di plastica semitrasparente. Anche qui, c’è un piccolo segreto. È necessario attaccarlo con nastro adesivo all’esterno dell’apertura, sul bordo superiore; il resto lo si lascia staccato, ma prima si raccomanda di fare un taglio su tutta l’altezza. Questo semplice artificio dovrebbe tornarvi sorprendentemente utile. Si esegue nel centro, poi si fanno combaciare i pezzi di due o tre millimetri. A condizione di tenere la scatola perpendicolare, fa da

schermo e permette di starci dentro senza essere visti da nessuno. Appena ci si inclina un poco, si apre una fessura, e si può sbirciare dall'interno verso l'esterno (Pastore, 1992, pp. 5-7).

Ma che cosa “inquadra”, in particolare, l'uomo-scatoia attraverso quella fessura, e che cosa inquadrava lo stesso Abe Kōbō attraverso il mirino della sua macchina fotografica? Scenari urbani: non le vedute mozzafiato di metropoli proiettate nel futuro, illuminate a giorno dalle miriadi di insegne luminose anche nel cuore della notte, bensì gli angoli bui e nascosti di edifici cadenti, i rifiuti abbandonati all'estremità di un vicolo cieco, vagabondi, ubriachi e senz'altro collassati sui marciapiedi, una giungla di gambe che attraversano un incrocio affollato, una fila di uomini che orinano nei bagni luridi di una stazione (v. Figg. 3~9)...¹ Scenari urbani: quei frammenti “invisibili” della nostra quotidianità, tutto ciò che esiste ma non siamo in grado di vedere, a meno che non indossiamo una scatola di cartone munita di spioncino che ci permetta di inquadrare il mondo da una prospettiva diversa. Come afferma Fuku Noriko, curatrice della mostra newyorkese di Abe:

Molte delle fotografie di Abe Kōbō ritraggono cose che abitualmente i nostri occhi stentano a vedere. Oggetti collocati in posti nascosti, o all'ombra di altri oggetti. Cose che esistono nella nostra realtà quotidiana, ma che non sono facilmente individuabili... o, più probabilmente, che la nostra mente rifiuta di vedere (Fuku, 1996, p. vi).

¹ La fotografia “metropolitana” di Abe risente notevolmente dell'influenza di due gruppi di fotografi indipendenti attivi negli anni Sessanta, di cui facevano parte personalità di spicco della fotografia giapponese votate alla ricerca assoluta della novità e al forte approccio soggettivo all'arte fotografica: Vivo (1959-1961) e Provoke (1968-1970). Al primo appartenevano: Kawada Kikuji, Satō Akira, Tanno Akira, Tōmatsu Shōmei, Narahara Ikkō, Hosoe Eikō; al secondo: Nakahira Takuma, Takanashi Yutaka, Taki Kōji, Okada Takahiko, Moriyama Daidō.



3



4



5



6



7



8



9

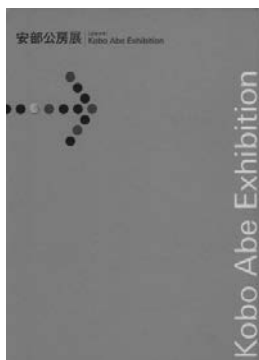
Mettendo a nudo i dettagli “invisibili” della realtà, Abe intendeva mostrare l’altra faccia delle cose, il rovescio della medaglia, il negativo abitualmente e troppo spesso occultato dal positivo. Del resto, si trattava di un metodo d’indagine perseguito

costantemente sia nelle opere di narrativa, sia in quelle teatrali – si pensi, ad esempio, al rapporto dicotomico tra il protagonista di *Tanin no kao* (Il volto di un altro, 1964) e il suo doppio “mascherato”; oppure ai fantasmi che la fanno da padroni in *Yūrei wa koko ni iru* (I fantasmi sono qui, 1959). Inoltre va sottolineato che le immagini raffigurate nelle sue fotografie non sono mai belle, in nessun senso, ma sempre volutamente crude, sporche e inquietanti. Questo perché era sua intenzione cogliere e ritrarre le cose invisibili – o “non facilmente individuabili” che dir si voglia – così com'erano, oggettivamente, in modo da demandare all'eventuale osservatore il compito di assegnarvi un significato soggettivo. Non a caso Abe amava definire le sue istantanee «ritagli di istanti inafferrabili dalla coscienza» (Fuku, 1996, p. vii), e l'obiettivo principale della sua indagine, qualunque fosse la forma di espressione artistica in cui si cimentava, consisteva nell'inserire quei ritagli entro una cornice diversa, al fine di riesaminarli isolatamente, al di fuori del contesto in cui erano inseriti nella realtà di tutti i giorni.

Tornando per un attimo al designer Kondō Kazuya, è doveroso ricordare il suo legame con un altro importante evento legato ad Abe Kōbō: una mostra per commemorare il decimo anniversario della sua morte, tenutasi presso il Setagaya bungakukan di Tōkyō nell'autunno del 2003. In occasione di questo evento – a tutt'oggi si tratta della mostra più completa ed esaustiva dedicata ad Abe Kōbō –, Kondō realizza sia una particolarissima installazione video ispirata all'ultimo romanzo incompleto di Abe, *Tobu otoko* (L'uomo volante, 1990),² sia il catalogo ufficiale, la cui copertina

² Intitolata *Tobu otoko – Mayu no uchigawa* (L'uomo volante – Il lato interno del bozzolo) – rispettivamente titoli del romanzo di Abe e del settimo capitolo dello stesso –, consisteva in quattro differenti video proiettati simultaneamente su tre grandi schermi verticali e su un pannello orizzontale situato in posizione anteriore rispetto ai tre schermi. Sui pannelli retrostanti apparivano, in rapida sequenza, alcune fotografie di Abe e alcune immagini del suo studio di Hakone, colmo di macchinari e oggetti spesso presenti nei suoi ultimi romanzi o utilizzati nell'ambito della sua attività teatrale (il sintetizzatore Moog, un word processor, un registratore a bobine, un cubo di Rubik, un fucile ad aria

è ancora una volta caratterizzata dalla presenza di alcuni fori, in questo caso disposti a forma di freccia (v. Fig. 10). Tra le vetrine in cui erano esposti gli oggetti appartenuti allo scrittore, spiccava quella che ospitava una parte delle sue macchine fotografiche (ne possedeva oltre una dozzina), tra cui l'adorata Contax RTS, una preziosa Zeiss Ikon reflex biottica, una Polaroid 600 SE e le immancabili pellicole Ilford, le sue preferite (v. Fig. 11).



10



11

compressa, due scheletri umani di plastica ecc.), mentre sul pannello centrale, parola dopo parola, veniva a comporsi il testo di *Tobu otoko* (v. Fig. 12).



12

L'interesse di Abe Kōbō per la fotografia nasce molto presto, quand'era bambino ed era incuriosito dalla passione del padre, il quale sviluppava da sé le proprie fotografie in un angolo della casa adibito a camera oscura e amava collezionare e trattare le sue macchine fotografiche con una cura maniacale. Ma è soprattutto negli anni Settanta, quando Abe fa della sperimentazione il fulcro della sua letteratura, che quella semplice curiosità si trasforma in un vero e proprio metodo di lavoro e di ricerca.

Un motivo molto importante alla base del mio interesse per la fotografia giace nel possibile appagamento del desiderio ancestrale, comune a ogni essere umano, di fissare l'istante nel tempo – un desiderio che, in un certo senso, corrisponde alla nostra sete di poteri extrasensoriali. Adesso che la macchina fotografica è uno strumento diffusissimo e alla portata di tutti, questo aspetto è venuto a mancare, ma bisogna pensare all'epoca precedente alla sua invenzione e al nostro desiderio innato di fermare il tempo, reso possibile grazie alle fotografie, così come avveniva per gli uomini primitivi attraverso la pittura rupestre. [...] La foto-

grafia espande le naturali capacità umane fornendo un qualcosa in più, per l'appunto a mo' di un potere extrasensoriale. E quel qualcosa in più consiste nella possibilità di ingrandire e amplificare la realtà circostante, come se facessimo uso di una lente d'ingrandimento (Abe, 1999a, p. 214).

Molto probabilmente l'amore per la fotografia scaturisce da un impulso presente in tutte le persone. Dev'essere un po' come l'istinto del cane che tende a espletare i suoi bisogni vicino ai pali della luce. E forse si tratta anche di qualcosa che ha a che fare con il desiderio innato di estendere il proprio territorio. Il fotografare è un atto compensatorio, un impulso da soddisfare, al pari del bisogno di sfamarsi di ogni essere umano (Abe, 2000, p. 54).

Abe indaga sovente sull'inarrestabile processo di trasformazione dello spazio e della materia nel tempo, nonché sulle forme nascoste oltre le apparenze. E questo vale tanto nel romanzo e nel teatro, quanto nella fotografia. Pertanto, più che dalla fotografia artistica, è sempre stato attratto dalle istantanee, che offrono la possibilità di cogliere ciò che normalmente la coscienza non riesce a cogliere. Ciò spiega le due tecniche fotografiche alle quali ricorreva con maggiore frequenza: la prima consisteva nell'uso del grandangolo, con l'apertura del diaframma ridotta al minimo e lo scatto "casuale", senza guardare attraverso il mirino e avvicinandosi sensibilmente al soggetto da fotografare; la seconda, invece, prevedeva l'uso del teleobiettivo per fotografare soggetti in lontananza. In questo modo, era possibile catturare in una fotografia, volontariamente o meno, elementi di solito ai margini del nostro campo visivo e della nostra coscienza. Non a caso, Abe amava fotografare "ad altezza di cane", soprattutto in strada tra la folla, o anche "di rapina", nelle toilette pubbliche, o ancora prediligeva puntare l'obiettivo verso i clochard e le immondizie (v. Figg. 13~15). Per questo se ne andava spesso in giro armato di una delle sue macchine fotografiche, oltre che di taccuino e registratore, così da poter fissare nel tempo quegli istanti topici che altrimenti sarebbero andati perduti. In poche parole, intendeva

mettere in evidenza ciò che di solito restava occultato dietro la coltre delle consuetudini e della percezione usuale.



13



14



15

Spesso le mie fotografie ritraggono cose e persone situate nel lato nascosto della città, ad esempio gli scarti e le immondizie. In fondo molti uomini conducono un'esistenza alla stregua di rifiuti, no? O forse si potrebbe addirittura dire che la vita stessa tende a ridurli in qualcosa di simile ai rifiuti. Proprio per questo, dovremmo degnare di maggiore attenzione gli oggetti che gettiamo via e di cui ci liberiamo. Non credo sia esagerato affermare che ai rifiuti dovrebbe essere riconosciuta una certa dignità, in quanto essi sono parte integrante di noi e dell'esistenza stessa. Da bambino immaginavo che a un certo punto ogni essere vivente fosse destinato a trasformarsi in spazzatura e venisse buttato via, per poi dissolversi nel nulla che tutto comprende. I rifiuti vengono da noi prodotti, ma poi noi li dimentichiamo e li annulliamo, sbagliando, perché essi hanno un loro valore e un preciso significato. Durante la guerra, in Mancuria, per le strade non c'era quasi traccia di immondizia e ciarpame vario, perché tutto veniva spremuto fino all'osso e riciclato. Non a caso, ancora oggi, i rifiuti abbondano nei centri urbani e sono poco presenti nelle campagne (Abe, 1999a, p. 218).

In questo brano, pregno di sottile ironia, è evidente la critica di Abe nei confronti della città, questo “deserto di umanità” in cui il senso di solidarietà tipico delle comunità rurali è andato perduto per sempre e dove il consumismo e la massificazione regnano incontrastati. Così come molti dei suoi romanzi, ambientati in metropoli algide e senz'anima, o in edifici labirintici e fatiscenti, anche le sue fotografie ritraggono molto di frequente scenari urbani decadenti. Non a caso, una sua raccolta di saggi e interviste sul tema della città, *Toshi e no kairo* (Il circuito verso la città, 1978), è corredata da una serie di fotografie in cui è lampante l'accusa nei confronti dell'urbanizzazione esasperata.³

³ Le fotografie contenute nella raccolta citata (nonché nel volume 26 dell'*Abe Kōbō zenshū*) furono esposte nei locali dell'Abe Kōbō Studio (compagnia teatrale fondata da Abe nel 1973), a Shibuya, nel gennaio del 1978, e presso il Performing Art Theatre di Milwaukee in occasione della rappresentazione di *Tomodachi*, nei due mesi successivi. Titolo della mostra era: *Kamera ni yoru sōsaku nōto* (Appunti creativi secondo una macchina fotografica).

Toshi o toru (Rubare la città, 1980-1981) è invece il titolo di una raccolta di fotografie e saggi brevi molto singolare, in cui a ogni immagine è abbinato un testo lungo poco più di una pagina, che parte dalla descrizione del soggetto fotografato per poi avventurarsi in varie ipotesi e congetture, all'insegna della libera immaginazione.⁴ Nella prima fotografia (v. Fig. 16), per esempio, Abe comincia la sua descrizione affermando che quelle che a prima vista potrebbero sembrare delle antiche rovine sono in realtà i resti di un edificio in via di demolizione. «Si tratta», dice, «di una sorta di immagine urbana alla rovescia, dove il bianco è diventato nero e viceversa. È un po' come un guscio vuoto simile al carapace di un insetto» (Abe, 1999b, p. 434). Poi immagina che lì, tra quelle mura fatiscenti e piene di zone scure simili a un labirinto, una volta calato il sole, arriverà un branco di cani randagi e nei dintorni non ci sarà più nemmeno l'ombra di un bambino che gioca. Nell'ottava fotografia della raccolta, intitolata *Shōko shashin* (Foto-prova) (v. Fig. 17), coglie l'occasione per ricordare la sua amicizia con Alain Robe-Grillet e il progetto di scrivere un libro a quattro mani (provando a dare un sbirciata attraverso la "finestrella" del contenitore del volume 26 dell'*Abe Kōbō zenshū*, scopriamo Abe in compagnia dello scrittore francese). Si sarebbe dovuto trattare di una sorta di mystery corredato da una serie di fotografie: Robe-Grillet, attratto dalla particolare atmosfera di Kabukichō, avrebbe dovuto farsi carico del testo, mentre ad Abe sarebbe spettato il compito di scattare le foto. L'istantanea inclusa in *Toshi o toru* resta a testimonianza di quel progetto purtroppo mai realizzato. Ancora, nella quinta e nella quattordicesima fotografia, intitolate rispettivamente *Damashie* (Immagini ingannatrici) (v. Fig. 18) e *Fūkei ni ana ga* (Un buco nel paesaggio) (v. Fig. 19), si può cogliere facilmente la volontà di mostrare l'altro lato delle cose e, dunque, di smascherare la menzogna. «Entrambe le foto», spiega Abe a proposito di

⁴ Le ventiquattro fotografie e gli altrettanti saggi furono pubblicati per la prima volta, con cadenza mensile, nella rivista *Geijutsu shinchō*, dal gennaio del 1980 fino al dicembre del 1981.

Damashie, «mostrano verità che non sono tali. L'uomo di spalle, sul retro di un ristorante mentre tenta di accendersi una sigaretta, sembra stia piangendo. La donna nell'altra foto pare portare sotto braccio libri e quaderni, ma in realtà è appena uscita da un locale a luci rosse. L'attimo cristallizzato di una fotografia può mostrare una verità che nella realtà non esiste». In merito a *Fūkei ni ana ga*, raccontando il momento in cui ha scattato la foto, afferma:

Tutt'a un tratto ho avuto l'impressione che la città fosse stata risucchiata in un buco! Invece si trattava di una mera illusione ottica, dovuta all'effetto specchio generato dalla parte posteriore, concava e lucida, di un autocarro (Abe, 1999b, p. 460).



16



17



18



19

L'importanza della fotografia nell'opera sperimentale di Abe Kōbō è confermata, come già detto, sia nelle pagine dei suoi romanzi, sia nei lavori teatrali. Le fotografie diventano addirittura protagoniste di uno degli esercizi ideati da Abe nell'ambito del training per gli attori dell'Abe Kōbō Studio. Denominato *shashin nozoki* (spiare la fotografia), l'esercizio consisteva nell'osservare, attraverso un foro, una fotografia fissata alla parete di fondo di una scatola. L'attore di turno, guardando la foto (di cui sovente era autore lo stesso Abe), doveva descriverla insistendo soprattutto nella ricerca di dettagli curiosi, di effetti spaziali insoliti e così via, e gli altri dovevano a loro volta spiegare come la immaginavano. Infine si procedeva al confronto con l'originale. In questo modo, Abe intendeva stimolare le capacità di osservazione e di espressione degli attori, in modo che questi potessero essere il più possibile creativi al momento dello studio di un copione. Inoltre va detto che, in base al ruolo fondamentale dell'improvvisazione nel teatro sperimentale di Abe e al concetto di elaborazione collettiva del testo, le stesse descrizioni di quelle fotografie da parte degli attori venivano a volte inserite pressoché integralmente nel copione. Ulteriore scopo di questo esercizio era porre l'attenzione dell'osservatore sullo spazio esistente oltre il soggetto primario della fotografia, dunque su ciò che esisteva oltre le apparenze. Si tratta di un concetto che, nella raccolta di saggi *Sabaku no shisō* (Pensieri del deserto, 1965), Abe definisce *hijitsuzai no genjitsu* (la realtà dell'irreale):

La mia abitudine di portare in scena cose irreali è dettata esclusivamente dalla volontà di guardare sempre in faccia la realtà. È così che ho cominciato a nutrire interesse per la *realtà* in cui vivono i fantasmi. I fantasmi sono materialmente inconsistenti, sono invisibili, ma se si guarda al di là di essi, attraverso lo spesso guscio della realtà, è possibile spiare ogni minimo dettaglio. Quel guscio è la nostra quotidianità, il muro degli stereotipi. È un muro costituito da un mosaico fatto di irrealtà e di cose irreali, e proprio per questo i fantasmi sono la fessura ideale attraverso cui guardare il mondo (Abe, 1965, p. 32).

Ancora a proposito delle opere teatrali di Abe Kōbō e dei riferimenti diretti alla fotografia, va qui ricordata la prima scena di *Midori iro no sutokkingu* (Le calze verdi, 1974), in cui il protagonista, poco dopo essere apparso in scena, prende un oggetto a forma di cubo e ci guarda dentro attraverso un foro, quasi che si trattasse del mirino di una macchina fotografica, dopo di che comincia a raccontare la sua strana storia. In *Yūrei wa koko ni iru*, il protagonista truffatore Ōba Sankichi dà vita al business delle “fotografie dei morti”, promettendo ai parenti dei defunti un censimento generale dei fantasmi che permetterebbe a questi ultimi di riacquisire, nell’aldilà, l’identità perduta.

Anche nei romanzi si ritrovano sovente rimandi e allusioni più o meno espliciti al mondo della fotografia. Come si è già detto, *Hako otoko* è il romanzo di Abe che più di ogni altro omaggia e trae spunto dalla fotografia. Tra le sue pagine, oltre al fatto che il protagonista è un ex fotografo che se ne va in giro “inquadrandolo” la realtà circostante attraverso il foro della sua scatola, sono presenti, con una chiara funzione metatestuale, otto fotografie in bianco e nero accompagnate da altrettante didascalie. Molto significativa è quella che raffigura un gruppetto di persone tra le quali spiccano due anziani e una ragazzina in sedia a rotelle (v. Fig. 20), commentata da un testo che riassume un tema fondamentale del romanzo, ovvero la dicotomia tra il guardare e l’essere guardati:

Nell’atto di guardare c’è amore, nell’essere guardati orrore. Bisogna digrignare i denti, per resistere al dolore di venire guardati. Ma non c’è ragione che esista chi guarda soltanto: se chi viene guardato restituisce lo sguardo, la persona che stava guardando a sua volta finisce col trovarsi dalla parte di chi viene guardato (Pastore, 1992, p. 33).

Il protagonista, nel tentativo di sfuggire all’orrore di essere guardato e di trovare una «porta d’uscita verso un mondo diverso» (Pastore, 1992, p. 24), decide di vivere indossando la scatola

e spiando gli altri. Difatti, il romanzo è caratterizzato da un forte spirito voyeuristico:

Un fotografo è uno che spia gli altri, è uno specialista nell'aprire buchi, dovunque capiti. Le sue radici affondano nella volgarità (Pastore, 1992, p. 41).

Ho l'impressione di esser diventato un uomo-scatoia per poter star sempre in una scatola a guardare di nascosto in continuazione. Volevo andare in giro a sbirciare ogni posto, ma dopo tutto non si può neanche riempire il mondo di buchi e a quel punto la scatola era il buco portatile che mi è venuto in mente. E contemporaneamente ho l'impressione sia di aver voluto fuggire, sia di aver voluto inseguire (Pastore, 1992, p. 61).

Chiunque preferisce guardare che essere guardato, anche il fatto che strumenti d'osservazione come la televisione o la radio si vendano di continuo è un'ottima prova che il novantanove per cento del genere umano sta prendendo coscienza della propria bruttezza. Quanto a me, diventato miope di mia volontà, continuavo a frequentare i locali di spogliarello, poi ho intrapreso la carriera di fotografo... di lì a diventare uomo-scatoia è stato solo un passo (Pastore, 1992, p. 102).



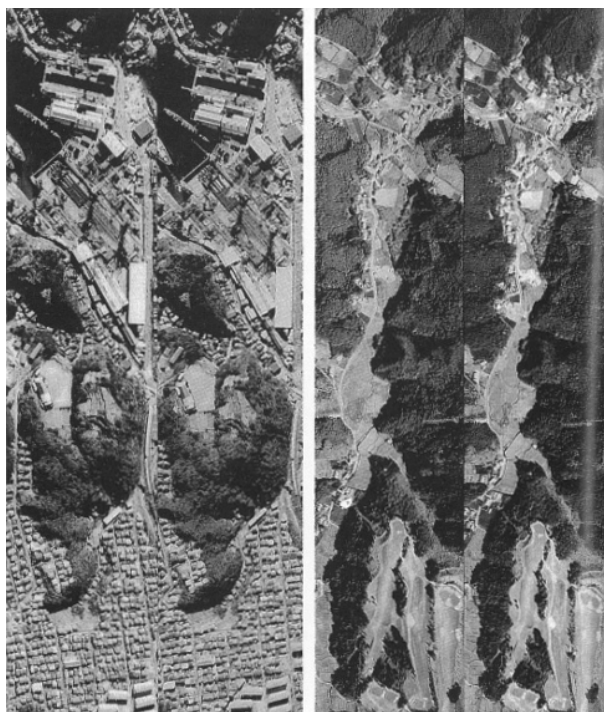
E, diventando uomo-scatoia, il protagonista apprende poco a poco a percepire un mondo diverso, quel mondo fatto di dettagli apparentemente insignificanti che Abe Kōbō ritrae spesso nelle sue fotografie, insistendo nella sua indagine con l'intento di andare oltre le apparenze.

Chiunque, in presenza di un paesaggio, involontariamente ha la tendenza a selezionarne solo gli aspetti che lo concernono. Per esempio, pur ricordando bene la fermata dell'autobus, la fila di salici subito lì di fianco non si riesce assolutamente a rievocarla. Una moneta da cento yen caduta per la strada colpisce il nostro sguardo senza che lo facciamo apposta, ma un chiodo rotto e arrugginito, o le erbacce sul bordo della strada, è come se non ci fossero. [...] A proposito, una scena, come uno la guarda incorniciata dal finestrino della scatola, cambia completamente. Tutti i dettagli diventano omogenei e prendono lo stesso valore, anche i mozziconi di sigaretta... anche la cispa di un cane... o le tende ondegianti alle finestre del secondo piano di una casa... [...] Di qualunque paesaggio non ci si stufa mai, a guardarlo da dentro una scatola (Pastore, 1992, pp. 56-57).

La fotografia di un uomo scomparso è l'unico indizio a disposizione del detective protagonista di *Moetsukita chizu* (La mappa bruciata, 1967), il quale funge qui da "macchina fotografica" cui spetta il compito di inquadrare ed esaminare ogni minimo dettaglio nel tentativo di portare a termine l'indagine. Nel corso delle ricerche scoprirà, tra l'altro, che lo scomparso Nemuro aveva un hobby segreto: le fotografie di nudi (le sviluppava da sé, servendosi della camera oscura dello studio fotografico di un'amica). E «fotografie di nudi femminili di ogni formato» (Coci, 2005, p. 51) tappezzano anche le pareti dell'alloggio di un medico inseguito dal protagonista di *Mikkai* (L'incontro segreto, 1977), un ex fotomodello per riviste gay, il quale si ritrova in un ospedale labirintico alla ricerca della moglie scomparsa. Infine, a chiusura di questa carrellata di riferimenti fotografici nei romanzi di Abe, in *Hakobune sakuramaru* (L'Arca Ciliegio, 1984), il protagonista rivela di aver lavorato come assistente di un fotografo e di

nutrire una passione per le foto aeree con “effetto a rilievo”. Qui, così come in *Hako otoko*, il testo contiene due fotografie (v. Fig. 21) con tanto di istruzioni per guardarle al meglio:

Quando non si dispone di occhiali speciali, si osservi le fotografie dopo averle separate da un foglio. Le si guardi da una distanza superiore a cinque centimetri, fissando le immagini con l'occhio sinistro, quindi con il destro, alternativamente per un secondo, chiudendo e aprendo gli occhi finché non si delinei la figura in rilievo (Origlia, 1989, p. 44).



21

Pur senza l'ausilio di occhiali speciali o di una comune lente d'ingrandimento, è indubbio che le fotografie di Abe Kōbō vadano osservate con estrema attenzione, senza tralasciare alcun dettaglio, perché solo in questo modo se ne può afferrare il vero significato, spesso dissimulato in una zona di penombra, o tra le crepe buie di un edificio cadente. Così come nel caso delle sue storie ai confini dell'assurdo, così come al cospetto di un quadro di Bosch, occorre aver pazienza e continuare a leggere e guardare, perché ogni singolo elemento cela un suo proprio significato.⁵

Riferimenti bibliografici

- Abe, Kōbō (1965). *Sabaku no shisō*. Tōkyō: Kōdansha.
- (1999a). *Toshi e no kairo*, in *Abe Kōbō zenshū*, 26. Tōkyō: Shinchōsha.
- (1999b). *Toshi o toru*, in *Abe Kōbō zenshū*, 26. Tōkyō: Shinchōsha.
- (2000). *Tobu otoko*, in *Abe Kōbō zenshū*, 29. Tōkyō: Shinchōsha.
- Coci, Gianluca (2005) (traduzione di). *L'incontro segreto* (trad. Gianluca Coci). San Cesario di Lecce: Manni.
- Fuku, Noriko (1996). *Shashinka Abe Kōbō – Miru koto e no chōsen*. Id. (a cura di). *Kobo Abe as Photographer*. Tōkyō: Wildenstein.
- Kondō, Kazuya (con Takahashi Seori) (1997). “Abe Kōbō to shashin”, *Kokubungaku*, 8, pp. 130-132.
- Origlia, Lydia (1989) (traduzione di). *L'Arca Ciliegio* (trad. Lydia Origlia). Milano: Spirali.
- Pastore, Antonietta (1992) (traduzione di). Abe Kōbō, *L'uomo-scatola*. Torino: Einaudi.

⁵ Indicazioni sul diritto d'autore per le immagini utilizzate in questo saggio: © Neri Mano (Figg. 3~9; 13~21); © Kazuya Kondo (Fig. 12).

La via della porta di pietra è lontana.
Interpretazione di una poesia cinese di Sōseki

GUIDOTTO COLLEONI

Due volte appare l'immagine della porta di pietra nelle poesie cinesi di Natsume Sōseki (1867-1916): la prima in quella datata novembre 1914, la Ikkai 125,¹ parte di una sua composizione di pittura e di scrittura (Colleoni, 2010, pp. 337-347), la seconda nella Ikkai 151, datata 1 settembre 1916. Di quest'ultima,² oggetto di questa ricerca, riporto qui l'originale, a cui, per comodo del lettore, aggiungo la numerazione dei versi in numeri arabi:

- 1 - 石門路遠不容尋
- 2 - 曄日高懸雲外林
- 3 - 獨與青松同素志
- 4 - 終令白鶴解丹心
- 5 - 空山有影梅花冷
- 6 - 春澗無風藥草深
- 7 - 黃髯老漢憐無事
- 8 - 復坐虛堂獨撫琴³

¹ Per indicare le poesie cinesi di Sōseki seguo la numerazione di Ikkai (1995).

² «Fa pensare», dice di questa poesia Matsuoka (1966, p. 191), «a una pittura *nanga* a colori». Ricordiamo che *nanga* è un genere di pittura di origine cinese praticato in Giappone sin dal XVII secolo da pittori che erano anche poeti (perciò detto anche “pittura dei letterati”). Temi prediletti da tali artisti sono i paesaggi, gli alberi e i fiori.

³ Metro: poesia codificata. Otto versi, ciascun verso di sette caratteri (cin. *qi yan lüshi*; giapp. *shichi gon risshi*).

Ed eccone la mia traduzione che ho voluto fosse quanto più possibile letterale:

- 1 - La via della porta di pietra è lontana: non è lecito visitarla.
- 2 - Un fulgido sole è sospeso, alto: sul bosco al di là delle nuvole.
- 3 - Da solo, con i verdi pini,⁴ rendo concorde il mio naturale volere.
- 4 - E infine riesco a fare intendere alle bianche gru⁵ il mio cuore sincero.
- 5 - Nel monte solitario v'è un'ombra;⁶ freddi i fiori di susino.
- 6 - Sul ruscello montano di primavera non c'è vento; fitte e rigogliose le erbe medicinali.
- 7 - Il vecchio dalla barba gialla, profondamente compreso di perfetta quiete,⁷
- 8 - Torna a sedersi nella sala vuota, e da solo accarezza il liuto.

Per agevolarci l'interpretazione della poesia, la dividiamo in quattro distici – così si suole tradizionalmente e molto opportunamente dividere la “poesia codificata” –, nel seguente modo.

Primo distico:

- 1 – La via della porta di pietra è lontana: non è lecito visitarla.
- 2 – Un fulgido sole è sospeso, alto: sul bosco al di là delle nuvole.

⁴ Naturalmente si potrebbe anche intendere come singolare (“il verde pino”), ma preferiamo il plurale, e sotto si vedrà perché.

⁵ Anche qui preferiamo il plurale al singolare, e ancora diciamo che sotto si vedrà perché.

⁶ Ma, come sotto vedremo, si può anche intendere “un'immagine”, e l'immagine potrebbe anche essere “luminosa”.

⁷ “Profondamente compreso di perfetta quiete”: questo mi sembra essere il senso dei caratteri 憐無事. In modo simile intendono qui Iida (1994, pp. 279-280), Ikkai (1995, p. 370) e Tanaka (2010, p. 194 e p. 198). Intendono invece: “Sembra essersi alquanto annoiato” Matsuoka (1966, p. 191), “Attediato e immalinconito” Yoshikawa (1967, p. 138), “Per alleviare la noia” Nakamura (1983, p. 242), e “Accorgendosi che non vi è nulla da fare” Sako (1983, p. 195).

Nella poesia cinese composta da Sōseki nel novembre 1914, e che è anche parte di una sua composizione di pittura e scrittura, «un viandante entra in solitudine nella porta di pietra» (nella pittura sta per entrarvi): entra in quella porta per proseguire? O resta sotto quel tetto di roccia? Ma ora, due anni dopo, “la porta di pietra” – è ancora e sempre un simbolo, ovviamente, – “l’ingresso nel Mondo dell’Assoluto”, quella che nel mondo dello Zen viene detta “Porta Mistica” (*genmon* 玄門) (Tanaka, 2010, pp. 194-195), appare assolutamente inaccessibile. Di più: ad essa non è più concesso neppure avvicinarsi. E infatti non solo la porta di pietra è ormai inaccessibile, ma tale è anche la via che ad essa conduce. Ci viene ora fatto chiaramente intendere che non è permesso⁸ passare dal torbido “mondo degli uomini”, il mondo delle impure passioni, il “mondo polveroso”, al purissimo mondo trascendente, dell’infinita pace, della perfetta libertà – il Mondo dell’Assoluto, appunto; e noi ricordiamo anche Sōsuke, il protagonista del romanzo di Sōseki intitolato *Mon* (La porta, 1910): Sōsuke condannato a restare, di fronte alla Porta – immagine anche nel romanzo di significato chiaramente simbolico – “ostinatamente chiusa”.

C’è un bosco, che, pure al di là delle nuvole, è visibile,⁹ in questa poesia-pittura; e il “fulgido sole” “in alto sospeso” di certo lo illumina.¹⁰ Ma questo stesso “fulgido sole”¹¹ “non può

⁸ Da notare però l’interpretazione di Tanaka (2010, pp. 194-195), il quale intende l’originale *bu rong* 不容 (giapp. *yurusazu*) come “non è facile” invece di “non è permesso”. Un’interpretazione che mi lascia assai perplesso. Degli altri sei commentatori di cui mi sono servito, seguo qui Yoshikawa, Nakamura, Sako, Iida e Ikkai, che intendono “non è possibile”, “non v’è la possibilità”, “non è permesso”, “non si concede”. Non ci serve qui il sesto, Matsuoka, che non traduce l’originale *bu rong*.

⁹ “Bosco visibile al di là delle nuvole”: così nel commento alla poesia Ikkai (1995, p. 369).

¹⁰ “Il sole in alto sospeso illumina il bosco che emerge al di sopra delle nuvole”. Sako (1983, p. 194).

¹¹ Tanaka (2010, p. 194 e p. 196) vede, in questo “fulgido sole”, 1) il “simbolo del Mondo del *satori*” (il Risveglio della dottrina buddhista), 2) la “Luce

togliere via” le “nuvole” sulle quali è sospeso, interpreta Iida; e trova così modo di stabilire un paragone: è impossibile al “fulgido sole” togliere via le nuvole come è impossibile all’uomo preso incessantemente dalle cure mondane entrare in quella porta (Iida, 1994, p. 279).¹² E a noi, che accogliamo come accettabile il paragone propostoci da Iida, sembra lecito riconoscere in quel “bosco” illuminato da quel “fulgido sole” “al di là (o al di sopra) delle nuvole” l’immagine simbolica del beato godimento della perfetta Illuminazione.

Ci sentiamo ora meglio preparati ad affrontare il primo verso del secondo distico, cioè il verso 3.

Secondo distico:

3 – Da solo, con i verdi pini, rendo concorde il mio naturale volere.

4 – E infine riesco a fare intendere alle bianche gru il mio cuore sincero.

Dove vediamo questi “verdi pini”? Nel “bosco al di là delle nuvole”, ci sentiamo indotti a vederli, pur riconoscendo che il poeta non ce lo dice esplicitamente.¹³ E se, anzi, poiché li vediamo, ne risulta che il poeta “rende concorde il suo naturale volere” con i “pini” del “bosco al di là delle nuvole” e con ciò che esso – il “bosco” – simboleggia, cioè – come sopra s’è detto – col beato godimento della perfetta Illuminazione.¹⁴ Con ciò si vuol forse dire che il poeta, la perfetta Illuminazione, l’ha

di Buddha (*bukkō*), cioè il Cuore di Buddha (*busshin*)” – compassionevole, notiamo noi – “il quale contempla tutte le cose del nostro basso mondo”, 3) la “luce della Somma Sapienza” (*hannya no hikari*).

¹² Qui ho riordinato e riassunto l’interpretazione di Iida con parole mie.

¹³ Così sembra vederli Iida (1994, p. 279), anche se a tal proposito non si esprime, neanche lui, con assoluta chiarezza.

¹⁴ Tanaka (2010, p. 194) vede nei “verdi pini” il “paesaggio del Mondo dell’Assoluto”.

stabilmente così conseguita? Non necessariamente, mi sembra. Direi che il poeta ci vuol fare intendere che egli riesce a ritrovare, con le sole sue forze (“da solo”) – qui e ora – la sua autentica, naturale, originale, costante volontà – costante come il “verde” immutabile dei “pini” –, nella beata condizione che quel “bosco” di “verdi pini” simboleggia. In sintesi: il suo originale incontaminato, costante, volere diviene in questo momento – sia pure per breve tempo – un tutt’uno con il beato godimento della perfetta Illuminazione simboleggiato dai “verdi pini”; e questo è il risultato di un agire per forza di fantasia poetica (una fantasia che fa, pensiamo all’etimo della parola “poeta”), un agire vittorioso di un uomo che è solo. Orgoglio o amarezza in questo esser solo? Direi che in questo momento l’orgoglio ha la meglio sull’amarezza: in questo momento non pensiamo all’inaccessibilità della via della porta di pietra.

E ancora più efficace diviene la capacità di agire per forza di fantasia poetica nel verso successivo: «E infine riesco a fare intendere alla bianca gru il mio cuore sincero».

Qui occorre ricordare che tra le regole strutturali a cui è soggetta la poesia codificata v’è, obbligato, il doppio parallelismo tra il terzo e il quarto verso e tra il quinto e il sesto.

Il terzo e il quarto verso, nonché il quinto e il sesto, sono paralleli e simmetrici: le parole, cioè, corrispondono l’una all’altra, sia per il senso che per il valore grammaticale (Bertuccioli, 1968, p. 182).

Due corrispondenze soprattutto notiamo nei vv. 3 e 4, naturalmente tenendo ben presente l’originale: ai “verdi pini” corrispondono le “bianche gru”, e al “naturale volere” corrisponde il “cuore sincero”, avvertendo che traduco “naturale” il carattere *su* 素 (giapp. *so*), che significa anche “bianco”, e traduco “sincero” il carattere *dan* 丹 (giapp. *tan*), il cui significato fondamentale è “rosso”. E poi, negli stessi vv. 3 e 4 notiamo un’altra corrispondenza: a “rendo concorde” corrisponde “faccio intendere”.

Schematicamente: due corrispondenze tra sostantivi accompagnati da aggettivi: “verdi pini” – “bianche gru”, “bianco (naturale) volere” – “rosso (sincero) cuore”; una corrispondenza tra verbi: “rendo concorde” – “faccio intendere”.

E ora ci domandiamo: 1) dove, in questa poesia-pittura, dobbiamo collocare le “bianche gru”; 2) quale significato possano esse avere come simbolo.

In una poesia cinese di Sōseki, la Ikkai 120, datata 1914, parte di una sua composizione di pittura e scrittura, leggiamo, nel terzo verso: “Venuta la quiete, libero le gru sotto i pini”. Due plurali, nella nostra traduzione della Ikkai 120, giustificati da due gru sotto sei pini, che vediamo nella pittura che accompagna la poesia, e che per analogia ci fanno preferire, anche nella traduzione della Ikkai 151, i due plurali “verdi pini” e “bianche gru” ai pur possibili singolari “verde pino” e “bianca gru”.

Ma più importa che, sempre per analogia con la Ikkai 120, ci sia lecito immaginarle sotto i “verdi pini”, anche nella Ikkai 151, le “bianche gru”, pur in assenza di una specifica indicazione da parte del poeta. E queste “bianche gru”, che noi ora immaginiamo sotto i “verdi pini”, cioè nel “bosco al di là delle nuvole”, illuminato dal “fulgido sole”, che cosa possono significare?

Un simbolo della condizione di *mushin* 無心 (lett. “non cuore”), cioè – spieghiamo qui questa espressione che pure non è ignota anche in Occidente a chi ha dimestichezza con la cultura zen – di una mente libera dai pensieri, dalle emozioni, dalle passioni, dal carcere della logica quotidiana del nostro piccolo io: una mente, un “cuore”, distaccato e innocente completamente separato dai disegni, dagli interessi, degli uomini che si travagliano in questo basso mondo, il “mondo polveroso”: tale simbolo vedono, a ragione, nell’immagine di queste “bianche gru” Yoshikawa (1967, p. 138) e Ikkai (1995, p. 369). Con i quali appare qui anche convenire Nakamura, che brevemente interpreta: “Nelle gru c’è l’immagine del superamento delle cose del nostro basso mondo” (Nakamura, 1983, p. 243). E anche noi ne conveniamo pienamente, avvertendo a riprova che tale significato

dell'immagine della gru è ben presente nella tradizione letteraria cinese.

E ora ci appare ben chiaro il significato della finale azione vittoriosa del poeta. Per forza di fantasia poetica egli fa sì che da quelle creature, “bianche”, simbolo di assoluta purezza, non contaminata in alcun modo dalla polvere del nostro terrestre travagliarci, beate abitatrici del “bosco al di là delle nuvole”, illuminato dal “fulgido sole” della “Somma Sapienza”, luce del compassionevole “Cuore di Buddha”, “il quale contempla tutte le cose del nostro basso mondo”,¹⁵ sia compreso il proprio “rosso” “cuore sincero” – cuore carico, lo sappiamo, dell'esperienza dolorosa delle tante bassezze, delle tante miserie del nostro obbligato convivere (“mondo senza fine amaro” da lui narratore magistralmente rappresentato). Col suo poetico immaginare, valore non solo estetico, ma anche morale, egli è riuscito qui a calare – rito quasi religioso – tutta la sua ben consapevole esperienza mondana di uomo e di artista, indicata da quel “rosso cuore”, cuore sincero, in un mondo totalmente trascendente, ma anche da lui, per lui stesso, fatto accogliente, liberamente e perfettamente .

«I miei *haiku*, le mie poesie cinesi» – «versi da me composti durante la mia malattia» – «sono la mia mente tranquilla», aveva detto Sōseki stesso in *Omoidasu koto nado* (Ricordi vari, 1910-1911): versi a lui cari, per lui “preziosi”; nascono, prendono forma, “quando l'anima, fuggita dall'oppressione della vita reale”, ritrova la sua “naturale, originale libertà” (cit. in Sako, 1981, p. 314).

Terzo distico:

5 – Nel monte solitario v'è un'ombra; freddi i fiori di susino.

6 - Sul ruscello montano di primavera non c'è vento; fitte e rigogliose le erbe medicinali.

¹⁵ Cff. nota 11.

Lo scenario di questa poesia-pittura è ora completamente mutato. E assai varie si fanno qui le interpretazioni dei commentatori. A noi conviene partire dal sicuro, cioè in primo luogo definire le corrispondenze tra il v. 5 e il v. 6, che certamente troveremo, in virtù del doppio parallelismo di cui sopra si è detto.

C'è, nel v. 5, un "monte solitario" (lett. "vuoto"), al quale corrisponde, nel v. 6, un "ruscello montano di primavera"; segue, nel v. 5, una presenza assai enigmatica: "v'è un'ombra" – ma si può intendere anche "figura", "immagine" – alla quale corrisponde, nel v. 6, un'assenza: "non c'è vento"; segue, nel v. 5, l'apparire dei "fiori di susino" come "freddi", a cui corrisponde, nel v. 6, l'apparire delle "erbe medicinali" come "fitte e rigogliose".

E ora ci domandiamo: di chi, di che cosa è l'"ombra" – oppure l'"immagine" – che ci viene indicata dal poeta nel monte, sul monte? E in che senso i "fiori di susino" sono "freddi"? Secondo Matsuoka si tratta dell'"ombra (o dell'"immagine") "delle nuvole", e "freddo è il bianco splendore dei fiori di susino" (Matsuoka, 1966, p. 191); Yoshikawa non commenta il verso. Nakamura (1983, p. 242) vede nel verso l'immagine del "susino" che "fiorisce nel silenzio". Sako vede qui un monte in ombra, non illuminato dal sole, e "gelidi anche i fiori di susino" (Sako, 1983, p. 194); Ikkai (1995, p. 370) si domanda, fondatamente, anche con un riferimento a un'altra poesia cinese di Sōseki, se "l'immagine" sia "piena di luce"; oppure se si tratti di "un'ombra che copre il sole", "da riportare al freddo" dei fiori di susino. Tanaka (2010, p. 194) vede l'"immagine" come il manifestarsi dell'"assoluto" cioè dell'"Illuminazione" (*satori*), e questo nella "montagna" dove "non abitano creature umane", – cioè, interpreta, "un luogo remoto dalla polvere mondana" – e lì, nei "rigori della Natura", fiorire i "fiori di susino".

Iida invece, contrapponendosi nettamente a tutti gli altri interpreti sopra citati, vede in questo verso uno scenario "che si oppone" alla rappresentazione, che abbiamo trovato nel secondo distico, dell'intima, perfettamente concorde, armoniosa "assimilazione" dell'uomo con l'"immagine di una natura che è *mushin*" (si veda sopra quel che si è detto del significato dell'espressione

mushin): un nuovo scenario, quindi, in cui – Iida precisa – “sulla montagna solitaria” “appare” (si direbbe improvvisamente) “la forma umana che cuore non ha” (*kokoro nai*), cioè, mi sembra di potere intendere, incapace di sentire e di discernere,¹⁶ e subito i “fiori di susino che sono *mushin* di fronte all’uomo si fanno gelidi”: a colui che è incapace di sentire e di discernere, viene ora negata – questo mi sembra, ma non ne sono certo, che voglia qui dirci Iida – la possibilità di assimilarsi con una natura che è comunque *mushin*: quell’“assimilazione”, che lo stesso Iida, nella sua interpretazione del distico precedente aveva pure detto conseguibile da parte di “qualunque uomo” (Iida, 1994, p. 279).

Molto ardita questa interpretazione, e certo ci lascia assai perplessi.

Tra le norme che regolano la poesia codificata v’è anche – questa però, occorre avvertire, non obbligatoria – una svolta tematica nel quinto verso. Ammesso che una svolta tematica qui ci sia, potrebbe essa giustificare la molta ardita – certo anche molto interessante (se ho bene inteso) – interpretazione di Iida di quella enigmatica presenza?

Alla quale enigmatica presenza corrisponde (come sopra già s’è visto), – e sembra, anzi, volersi opporre – il “non esserci”, nel v. 6, “del vento”; e questo subito dopo l’immagine del “ruscello montano di primavera”, che corrisponde, come sopra si è visto, al “monte solitario” (letteralmente. “vuoto”) del v. 5, ed è un altro aspetto di una natura comunque *mushin*; la quale ora si completa, nel v. 6, con l’immagine delle “fitte e rigogliose erbe medicinali”: senza dubbio quelle stesse che il poeta farà poi di nuovo apparire, nella poesia Ikkai 206 del 13 novembre dello stesso anno 1916, come “mistiche erbe”, “radici salubri”: le erbe

¹⁶ Non possiamo fare a meno di notare i differenti, anzi tra loro opposti significati delle due espressioni *mushin* e *kokoro nai*, nelle quali pur troviamo *mu* (nella prima) e *nai* (nella seconda) ugualmente significanti “non esserci”, e *shin* (nella prima) e *kokoro* (nella seconda) ugualmente significanti “cuore”. Ma sembra significativo che Iida scriva *mushin* 無心 in *kanji* e *kokoronai* ころない in *kana*.

dell'immortalità, che, secondo una tradizione taoista, crescono in una remota, leggendaria, Isola dei Beati (Iida, 1994, pp. 409-410); ma che il poeta fa qui e ora apparire in questo paesaggio generato dalla sua fantasia.

Ma che cosa può significare il “non esserci del vento”? Il poeta vuole così aggiungere semplicemente un senso di stabile quiete al fantastico paesaggio? Oppure – di Iida è ancora questa interpretazione, più ricca di significato, e attraente, anche se, certo, piuttosto libera – ci vuol fare intendere, il poeta, che “fitte e rigogliose” sono le “mistiche erbe” dell'immortalità “poiché non vi soffia il vento mondano” (Iida, 1994, p. 279), non le contamina, cioè, il travaglio del nostro mondano convivere?

Quarto distico:

7 – Il vecchio dalla barba gialla, profondamente compreso di
perfetta quiete,

8 – Torna a sedersi nella sala vuota, e da solo accarezza il liuto.

È apparso improvvisamente un “vecchio dalla barba gialla”; ma non è questa la figura di un maestro, anche se vi si può cogliere una sfumatura di ironia? (Iida, 1994, p. 279)¹⁷ Certamente si tratta di un'immagine simbolica del poeta stesso,¹⁸ che, dopo quel vedere, quell'agire in quell'aperto, spazioso, luminoso, mondo abitato da quelle mirabili presenze, dei versi 2 – 6, “torna” a rifugiarsi – ultimo rifugio – nella propria più segreta natura (nella “sala vuota”), e da “solo” ormai (quanta solitudine nella vita e nell'opera dell'uomo e dell'artista Sōseki, e nel male e nel bene!) si ritrova come poeta dell'estrema purezza. Tale ci appare

¹⁷ Il colore giallo della barba mi sembra indichi decrepitezza. Così anche intende Iida, che dimostra inoltre di avvertire una connotazione di autoirrisione nell'espressione *rōkan* “vecchio”. Per Yoshikawa (1967, p. 138) si tratta di un “uomo assai esperto della vita”.

¹⁸ Così intendono Iida (1994, p. 279), Tanaka (2010, p. 194) e, con qualche incertezza, sembra incline a intendere Ikkai (1995, p. 370).

in quell’“accarezzare da solo il liuto”: ed è musica piuttosto vista che udita, che sembra trascendere la nostra comune, terrestre, mondana esperienza, e che pure ci consola: consola, certo, il poeta – ora “profondamente compreso di perfetta quiete”¹⁹ – e consola anche noi lettori, ai quali è stato pur concesso di vedere tutto quello che lui ha visto. Ma: “La via della porta di pietra è lontana: non è lecito visitarla”. Non lo dimentichiamo quel primo verso. E poi: “Il Sentiero della Verità è solitario e lontano: difficile trovarlo”, riconoscerà ancora il poeta nella poesia Ikkai 208, datata “notte del 20 novembre”, anno 1916: la sua ultima poesia cinese – morirà diciannove giorni dopo; nella quale, però, leggiamo anche, è l’ultimo verso: “Nel vuoto – sono solo – intono il canto della nuvola bianca”. Fino all’ultimo egli troverà occasione di purificazione e conforto, come poeta, ma anche come uomo, nel “compito quotidiano” – sono sue parole – “di scrittura di poesie cinesi”,²⁰ che si è scelto sin dal 14 agosto di quel fatale 1916, e che, per circa tre mesi, continuerà a svolgere con fruttuoso impegno, fino a quella “notte” del 20 novembre.

Riferimenti bibliografici

- Bertuccioli, Giuliano (1968). *La letteratura cinese*. Milano: Sansoni Accademia.
- Colleoni, Guidotto (2010). “*Nella porta di pietra*. Interpretazione di un’opera di pittura e di poesia di Natsume Sōseki”. In Bienati, Luisa; Mastrangelo, Matilde (a cura di). *Un’isola in levante, Saggi sul Giappone in onore di Adriana Boscaro*. Napoli: ScriptaWeb, pp. 337-347.
- Iida, Rigyō (1994). *Shin’yaku Sōseki shishū*. Tōkyō: Kashiwa shobō.

¹⁹ Cfr. nota 7.

²⁰ Da una lettera di Sōseki del 21 agosto 1916 indirizzata a Kume Masao e Akutagawa Ryūnosuke.

- Ikkai, Tomoyoshi (1995) (a cura di). *Sōseki zenshū*, 18. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Matsuoka, Yuzuru (1966). *Sōseki no kanshi*. Tōkyō: Asahi shinbunsha.
- Nakamura, Hiroshi (1983). *Sōseki kanshi no sekai*. Tōkyō: Daiichi shobō.
- Sako, Jun'ichirō (1981). *Sōseki no kanshibun*. Tōkyō: Yūhikaku.
- (1983). *Sōseki shishū zenshaku*. Tōkyō: Meitoku shuppansha.
- Tanaka, Kunio (2010). *Sōseki “Meian” no kanshi*. Tōkyō: Kanrin shobō.
- Yoshikawa, Kōjirō (1967). *Sōseki shichū*. Tōkyō: Iwanami shinsho.

Il sincretismo di caso in giapponese. Regolarità e casi problematici

SIMONE DALLA CHIESA

Nel modello delle catene causali di Croft (1990, 1991, 1993, 1994, 1998), la realizzazione degli argomenti si fonda su una scomposizione degli eventi in una serie lineare di sottoeventi di causazione in cui ciascun partecipante trasmette forza a un altro partecipante, ne causa un mutamento, e così via fino a originare una condizione finale che non cambia. Più sviluppato di quelli di Talmy (1985, 1988) e Langacker (1991), questo modello integra parte della teoria localista, le nozioni di *figure* e *ground* (Talmy, 1983) e di ruolo tematico (RT), e prevede la realizzazione degli aggiunti (o obliqui) e varie regolarità tipologiche nella morfologia delle marche di caso. Qui approfondirò quest'ultimo tema, analizzando l'uso delle marche di caso del giapponese con particolare riguardo alla realizzazione di più ruoli con una stessa marca (sincretismo di caso).

(1) *Ken-ga Ai-wo korosita.*

(2) *Ai-ga sinda/sindeiru.*

<i>Ken</i>	<i>Ai</i>					
x	-----	y	=====	(y)	-----	(y)
SBJ		<i>koros</i>		OBJ		
		SBJ		<i>sin</i>		(SBJ)
		(SBJ)		SBJ	<i>sinde-i</i>	(SBJ)

Nel modello di Croft (1991), la forza è trasmessa da un partecipante (nel diagramma, un *nodo*, individuato da una lettera)

all'altro da sinistra a destra. Nell'ultima versione della "notazione geometrica" di Croft (1998), la linea ----- rappresenta un sottoevento di causazione (o *arco causale*), e ne unisce i due partecipanti *initiator* e *endpoint*. Come loro proprietà grammaticale, i predicati denotano solo una parte del *causal chain*, il *segmento* (o *profilo*) *verbale*. Per quelli a 2 posti, come in (1), il segmento è compreso tra soggetto SBJ e oggetto OBJ (Croft, 1991, p. 173; 1994, p. 36 e pp. 38-39). Gli altri partecipanti, esterni o interni al segmento, sono obliqui. I cambi di stato (*processi*) sono indicati da una doppia linea ==, gli stati da una linea singola —. Tali archi rappresentano quindi mutamenti spontanei ed eventualità stative senza trasmissione di forza, come in (2). *Initiator* e *endpoint* dei profili dei predicati a un posto corrispondono all'unico argomento SBJ. Con gli intransitivi di attività o di moto (3), l'unico arco causale denota riflessività (Croft, 1998, pp. 46-48).

(3) *Ai-ga hasitte/asonde iru.*

<i>Ai</i>			
x	-----	(x)	
SBJ	<i>hasir/asob</i>	(SBJ)	

(4) *Ai-ga niwa-ni deta.*

<i>Ai</i>		(<i>Ai</i>)
		(x = y)
x	----- (x)	==
		z
		<i>niwa</i>

Nelle relazioni spaziali e di possesso, il partecipante nella funzione localista di *ground* non è *endpoint* di una trasmissione di forza. In (4), *x* agisce su se stessa e causa una trasformazione (un cambio di luogo) che risulta nella relazione tra *figure* e

ground descrivibile con $[x=y \text{ BE AT } z]$ (Croft, 1991, p. 198), cioè (*Ai-ga niwa-ni iru*). Tuttavia, le lingue concettualizzano le relazioni non prototipiche, senza trasmissione di forza, con la stessa asimmetria che esiste tra *initiator* e *endpoint* di un *causal chain* (Croft, 1991, p. 198). In quelle spaziali e di possesso, con i processi omologhi *figure-first* e *possessed-first coercion*, la relazione *figure-ground* diviene una relazione diretta causa-effetto, il *ground* segue il *figure* nella direzione causale (Croft, 1991, pp. 199, 206, 207, 210; 1998, pp. 45 e 49), e la rappresentazione causale assume l'ordine "proprio" (Croft, 1991, p. 201) di (5):

(5) *Ai-wa Ken-ni hana-wo ageta.*

<i>Ai</i>	<i>hana</i>		<i>Ken</i>
x y	===== (y)	—— z
SBJ	<i>age</i>	OBJ	obl

Ai partecipanti sono assegnati ruoli (R) che ne specificano la modalità di coinvolgimento nell'evento. Croft trae da Talmy i quattro possibili tipi di causazione: *physical* (PHY): ("physical object acting on physical object"); *volitional* VOL ("volitional entity acting on physical object"); *affective* AFF ("physical object 'acting on' entity with mental states"); *inducive* IND ("volitional entity acting on entity with mental states") (Croft, 1991, p. 166). Il prototipo di causazione, meno marcato, è quello VOL, il più marcato è il suo inverso AFF (Croft, 1991, pp. 167 e 169). Quindi definisce i R "diretti" (normalmente realizzati come SBJ ed OBJ) in base ai tipi di causazione degli archi cui partecipano: agente (*initiator* di un arco di causazione VOL); paziente (*endpoint* di un arco PHY), esperiente (*endpont* di un arco AFF); stimolo (*initiator* di un arco AFF) (Croft, 1991, p. 176). Gli altri R "obliqui" sono invece definiti principalmente in relazione alla loro posizione rispetto all'intera sequenza causale e ai nodi SBJ e OBJ (Croft, 1991, pp. 177-179). Tali R (e le loro marche) (Croft, 1991, p. 184) risultano così distinguibili in *antecedenti*, che precedono l'OBJ, e *successivi*, che lo seguono (Croft, 1991, pp. 186-187).

Il sincretismo di ruoli e casi in giapponese

In tal modo Croft evita di incorporare nel suo modello la nozione tradizionale di RT, un primitivo inanalizzabile e indipendente dalla semantica del verbo che non è in grado di rendere conto in pieno dei fenomeni superficiali (Croft, 1991, p. 156). Sono invece le realizzazioni morfosintattiche delle marche di caso che, di numero ridotto, indicano l'esistenza di un insieme finito di classi di affinità (Croft, 1991, pp. 158-159): una stessa marca assegnata a più R semantici "tradizionali" circoscrive un RT "di caso". Con *spread* si indica l'assegnazione di una stessa marca a più RT obliqui attigui nel *causal chain* (Croft, 1991, p. 184). Lo *spread* è quindi misura della vicinanza semantica tra due R e tra le loro marche. Il *sincretismo* è la combinazione di più R sotto un'unica marca superficiale (Croft, 1991, p. 158). Nel modello di Croft, la semantica di una marca deriva così dalla posizione nella catena causale del R che realizza (Croft, 1991, pp. 183-184). Il sincretismo del giapponese è rappresentabile con lo schema seguente (adattato da Croft, 1991, p. 185).

(6) Distribuzione dei RT nel *causal chain* e sincretismo di caso in giapponese

R. antecedenti	(R. interni)	R. successivi
· ----->	SBJ ----->	OBJ -----> ·
	<i>ga/de/no</i>	<i>wo/ga/ni</i>
	comitativo/reciproco <i>to</i>	
causa <i>ni/de</i>	causee <i>ni</i>	risultato <i>ni/he</i>
condizione <i>de</i>	materiale <i>kara</i>	benef. <i>notameni/sint.</i>
ag.passivo <i>ni/kara</i>	strumento <i>de</i>	malef. (voce/sint.)
modo <i>de</i>		ricevente <i>ni/he</i>
ablativo <i>kara/wo</i>		percorso <i>wo</i>
loc. <i>de/kara</i>		allativo <i>ni/he</i>
		locativo <i>ni</i>

Tipologicamente, si osserva sincretismo tra le marche dei R in una stessa posizione della catena causale. È così per strumento e modo, R antecedenti interni al segmento verbale che denotano entità intermedie in una trasmissione indiretta della forza da SBJ a OBJ. La loro identica realizzazione in g. (marca *de*) è prevista dal modello di C. Si osserva invece *spread* nell'uso di *de* per marcare causa, locativo e SBJ non agentivo, ma non comitativo/reciproco (cfr. it. *con*, ingl. *with*), marcato invece da *to* (forse perché a causa della sua minima marcatezza, *de* mostra poco *spread* a nominali animati).¹ Il massimo sincretismo si osserva tra i R successivi, tutti marcabili da *ni*. I dinamici si distinguono poi dagli statici con l'alternanza *ni/he*. Fanno eccezione benefattivo e malefattivo, realizzati sintatticamente o tramite voce per la loro forte importanza pragmatica.

Una stessa marca tenderà anche a non marcare R obliqui sia antecedenti sia successivi (Croft, 1991, p. 187 e 194). Qui interviene l'*object-location metaphor*, il più importante dei processi metaforici con cui le lingue incorporano spazio e causalità, secondo cui il *causal chain* è concettualizzato deitticamente dal *vantage point* del nodo OBJ: gli archi di cui l'OBJ è *endpoint* "provengono" dalla direzione del SBJ; quelli di cui è *initiator* se ne "allontanano" (Croft, 1991, p. 194). La metafora predice che gli obliqui antecedenti tenderanno a combinarsi nella marca dell'ablativo, i successivi nell'allativo (*ibidem*). Tale predizione si realizza in giapponese per i R successivi. Secondo il modello di Croft, è proprio la posizione terminale di questi R, oltre la quale non si ha più trasmissione di forza, a dotare *ni* di un "significato prototipico" collegato alla cessazione di un movimento (Kunihiro, 1986, p. 199; Horikawa, 1988, pp. 321-323). Nell'integrazione metaforica di moto spaziale e trasmissione della forza, il processo telico *movement for contact, arrival point* e

¹ In *Watakusidomo-de (tantōsya-ga) sekinin-wo motte syōri itasimasu* (Sugai, 1997, pp. 26-27) il SBJ logico in *de*, animato ma poco agentivo, funge da condizione generale dell'azione del secondo SBJ grammaticale, omettibile, in *ga*, di maggiore agentività.

close contact sintetizzato da Makino (2008, pp. 22-23), di cui *ni* può evidenziare uno degli stadi, corrisponde al raggiungimento dell'ultimo nodo del *causal chain* e alla condizione stabile risultante.

Lo *spread* di *de*

La metafora prevederebbe anche un forte *spread* di *kara* ai R antecedenti. *Kara* invece si combina solo con agente passivo e materiale, mentre il massimo *spread* è mostrato da *de*, che può marcare tutti i R antecedenti. Per la mia analisi sarà fondamentale considerare *de* come realizzazione non marcata di questi R. In base a tale criterio di marcatezza cercherò di giustificare l'occorrenza delle altre marche antecedenti, come, di seguito, l'alternanza "strumento/materiale" di alcuni predicati causativi di esistenza.

(7) *Kanū-wo tukutta.*

(8) *Maruta-de kanū-wo tukutta.*

	<i>maruta</i>		<i>kanū</i>
x	----- w	—	y
SBJ	obl		OBJ

(9) *Maruta-kara ono-de kanū-wo tukutta*

	<i>ono</i>		<i>maruta</i>		<i>kanū</i>		
x	----- w	-----	q	====	y	—	(y)
SBJ	obl		obl				OBJ

Con (7) non si danno informazioni su come sia creato l'OBJ. Se a tal fine si espande (7) così che contenga *un unico nodo interno e solo due archi*, si ottiene (8). Il primo di tali archi è *vol* e implica una manipolazione di *w* da parte di *x* (Croft, 1991, pp.

167-168).² Poiché l'evento crea y , il secondo arco può essere solo stativo. Unendo direttamente l'entità manipolata a quella creata (si noti la mancanza di un processo), l'arco indica come w non si trasformi in y ma mantenga la propria identità (Sugai, 1997, p. 35), e cioè che *maruta* e *kanū* siano la stessa entità. Se invece si espande (7) forzando la catena a contenere *due* nodi interni, si ottiene (9). Il primo arco è VOL e manipolativo, come sopra. Il secondo dev'essere diverso dal primo, altrimenti i due archi potrebbero essere sintetizzati in uno solo. Il secondo nodo è dunque PHY, e implica trasmissione di forza all'*endpoint* q , così che q non può che alterare la propria forma o posizione spaziale. Poiché il risultato y di questa alterazione è un oggetto, essa è la trasformazione fisica di q in y , e la creazione della nuova entità *kanū*.³

Si consideri adesso il problema formale dell'assegnazione delle marche oblique a queste costruzioni. In (8) ne occorre una sola, che, per posizione e R del nodo interno, esprimerà una relazione invariante di identità tra w (*maruta*) e y (*kanū*). Il giapponese assegna qui *de*, la marca antecedente meno forte, che assume così la carica semantica di "identità" (Sugai, 1997, p. 35). In (9) ne occorrono invece due. Una è ancora *de*; per la seconda, l'*object-location metaphor* porta alla coercizione dell'ablativo *kara*. Se *de* fosse assegnato ancora a q , in caso di omissione dell'altro aggiunto la frase *maruta-de kanū-wo tukutta* avrebbe il senso sia di (8) sia di (9). Per evitare tale ambiguità, l'*initiator* dell'arco di cui *kanū* è *endpoint* è distinto con *kara*, che assume così il "significato" di indicatore di una separazione del materiale dall'oggetto risultativo. L'altro nodo è invece realizzato con *de*,

² Alterando la granularità è possibile a fatica sdoppiare il primo arco specificando parti del corpo o strumenti (w, w', \dots) che mediano la manipolazione. Ciò non cambia la natura della relazione tra x e w , e infatti questi due nodi sono di solito uniti da un singolo arco che sintetizza l'uso di tutti gli altri possibili strumenti intermedi, senza invalidare il mio ragionamento.

³ La possibilità di omettere il secondo obliquo non altera la mia analisi: *ono-de kanū-wo tukutta* accetta comunque un secondo obliquo interno, mentre (9) no.

che qui non implica identità e *non* assume il significato che ha in (8).⁴

Il “genitivo di materiale” *maruta-no kanū* è sostituibile in (8-9) senza alterarne la notazione. Nei termini di Croft, questo genitivo esprime semplicemente una relazione di attiguità tra *initiator* e *endpoint* lungo il *causal chain*, senza specificare il tipo di arco o il R che li unisce. Tale attiguità costituisce a mio avviso uno dei fattori che rendono possibile la conversione *ga/no* nelle proposizioni relative, che ammettono a fatica materiale sintattico in aggiunta al soggetto (Martin, 1975, p. 661 e sgg.; Hiraiwa, 2001, pp. 66-125).

I casi locali *wo*, *ni*, *de* e *kara*

Per i casi locali, l'*object-location metaphor* prevede l'utilizzo di *wo* come marca del percorso o punto superato (*basu-ga michi-wo tōru*), poiché il luogo fisico intermedio tra quelli di origine e arresto del movimento coincide con il nodo mediano tra ablativo e allativo lungo il *causal chain*.⁵ Croft tratta di questo caso in relazione al *figure-first coercion*, secondo cui tutti i ruoli di *path* (ablativo, percorso, destinazione) seguono il SBJ nella direzione di trasmissione della forza e, in mancanza di un OBJ *affected* prototipico, sono realizzabili al suo posto con l'accusativo (verbi *leave*, *cross*, *enter*) (Croft, 1991, p. 203).

In eventi con trasmissione della forza e oggetto affetto, una funzione locativa alla destra del profilo verbale esprime il RT

⁴ L'inaccettabilità di un secondo *de* (**ono-de maruta-de*) rivela che il diverso R dei due costituenti non è un prodotto delle proprietà lessicali dei nominali, ma della posizione dei rispettivi nodi, che deve essere distinta con marche diverse.

⁵ Ciò è intuito anche da Sugai (2000, p. 6), che però riconduce tutti gli usi di *wo* a una sua proprietà semantica intrinseca di “processo”, una funzione mediana tra iniziatore e risultato dell'azione.

di *goal*, destinazione di un oggetto mosso nello spazio (*patient locatum*), sia nel transitivo (10) sia nell'inaccusativo (11).

(10) *Ai-ga ki-wo niwa-ni taosu.*

(11) *Ki-ga niwa-ni taoreru.*

(12) *Ki-ga niwa-ni aru.*

<i>Ai</i>	<i>ki</i>			<i>niwa</i>	
x	y	=	(y)	— (y) —	z
SBJ		<i>taos</i>		OBJ	obl
	SBJ		<i>taore</i>	(SBJ)	obl
				SBJ	<i>ar</i> OBL

Senza una trasmissione della forza o una costruzione transitiva che la ricalchi (*terebi-wo miru*, *Ai-wo aisuru*), il *figure-first coercion* permette l'uso di *ni* per realizzare un locativo statico (12). Ma con tale trasmissione, la marca successiva *ni* non può realizzare una funzione locativa *non* dinamica, ed è sostituita dall'antecedente *de* o *kara*. Come evidenziato da Sugai (1997, pp. 27-28), *de* permette di collocare nello spazio l'intero evento, cioè tutti e 3 i possibili argomenti (13); oppure il solo SBJ, a esclusione dell'OBJ (14) con un v. a 2 posti o a esclusione dell'obl con uno a 3 (con l'OBJ costituito da un *p. locatum*) (14).

(13) *Hawai-no-kyōkai-de Ken-ga Ai-no-yubi-ni yubiwa-wo hameta.*

(14) *Ai-ga beranda-de hosi wo nagamete ita.*

(15) *Ike-no hotori-de Ai-ga koi-ni sono esa-wo yatte ita.*

Kara invece indica la collocazione del solo R di agente, che sia realizzato come SBJ (16,18) o meno (17) (Sugai, 1997, p. 29).

(16) *Hikaesitsu-kara Ai-ga Ken-wo nozoita rasii.*

(17) *Hikaesitsu-kara Ken-ga Ai-ni nozokareta rasii.* (Ai è nella sala d'attesa)

(18) *Ike-no hotori-kara Ai-ga koi-ni sono esa-wo yatte ita.*

Il R locativo va situato in un nodo del *causal chain* che giustifichi le diverse funzioni di *de* e *kara* e così motivi il loro “significato”. In base ai principi del sincretismo di caso e all’*event-location metaphor* (Croft, 1991, p. 196), esso occorrerà nel nodo antecedente distale (v. 7), il solo da cui può indicare la collocazione di tutti i partecipanti e dell’intero evento, così come con *de* si marca anche l’*initiator* dell’intera catena. Per la sua marca, la prima scelta è *de* che, più debole, può indicare il luogo di tutti i partecipanti o del solo SBJ. *Kara*, invece, escludendo marcatamente l’oggetto di percezione (R di tema) dal luogo dell’agente iniziatore dell’evento (17,18), implica che l’evento si sia potuto perfezionare solo con la proiezione volontaria dell’attenzione dell’agente verso un oggetto lontano. In (18), escludendo il destinatario (*koi-ni*) dal luogo dell’agente, *kara* rimarca come il movimento del *p. locatum* (*esa-wo*) abbia avuto origine lontano dal destinatario. Insomma, escludere marcatamente gli altri partecipanti dal luogo dell’agente caratterizza tale luogo come *source* fisico di tutta la forza trasmessa nella catena. Il “significato” di *kara* nasce da qui.

Ni come marca agentiva

In alcune costruzioni, *de* non è la marca antecedente distale. Con una piccola classe di predicati attivi (*yow, nure, make* ecc.), *de* e *ni* alternano (19), oppure *ni* è assegnato in forma grammaticalizzata (20).

(19) *Ai-wa amari-no syokku-de/ni nekonda.*

(20) *Ai-ga sake-ni yotta.*

<i>syokku, sake</i>	<i>Ai</i>			
x	-----	y	====	(y) — (y)
OBL				SBJ

Nelle costruzioni dei verbi di ricevere e del passivo, invece, il R distale può essere marcato solo con l'alternanza *ni/kara*. Il passivo diretto (21) e quello indiretto di un verbo intransitivo (22) non creano problemi al modello di Croft, realizzando il *patient* *y* come unico argomento SBJ e tutti i R alla sua sinistra come obliqui. In (21), assegnato *de* alla causa prima (nodo distale), l'agente passivo alterna tra le due realizzazioni più marcate *ni/kara*.

(21) *Yakimoti-de Ai-ga-Ken-ni/kara pisutoru-de koros-areta.*

<i>yakimoti</i>	<i>Ken</i>	<i>pisutoru</i>	<i>Ai</i>	
w	----- x	----- q	y	==== (y) — (y)
obl	obl	obl		SBJ

(22) *Ai-ga ame-ni hur-areta.*

<i>ame</i>		<i>Ai</i>
x	==== (x)	----- y
obl		SBJ

La semplice coercizione nel *causal chain* degli altri passivi conduce invece a soluzioni inaccettabili, con l'OBJ antecedente rispetto al SBJ.

(23) *Ai-ga suri-ni saihu-wo tor-areta.*

<i>suri</i>	<i>saihu</i>	<i>Ai</i>
x	----- y	----- w
obl	OBJ	SBJ

Ciò richiede di postulare un subevento *il cui intero svolgimento* trasmetta forza al SBJ, a conferma della presenza di una frase *embedded* (*[suri-ga] saifu-wo tor*) nel passivo indiretto:

<i>suri</i>	<i>Ai</i>		<i>suri</i>	<i>saihu</i>	<i>Ai</i>
x					
	-----	w	coercizione: x [-----	y] -----	w
y			obl		SBJ
<i>saihu</i>					

Un problema analogo si ha anche con i verbi di ricevere. In un evento dativo, il possesso di un oggetto è trasferito da un partecipante a un altro. La relazione possessore *z* e posseduto *y* è omologa a quella tra *ground* e *figure* (Croft, 1991, p. 207), e può essere realizzata locativamente (in g.: *y-ga z-ni ar*) o transitivamente (*z-ga y-wo mot*, senza rispettare il *possessed-first coercion*) (Croft, 1991, pp. 251-253) come nella notazione che segue.

	possessore <i>z</i>			
<i>ga</i>	<i>ni</i>	=====	<i>ga</i>	<i>ni</i>
<i>wo</i>	<i>ga</i>		<i>wo</i>	<i>ga</i>
	posseduto <i>y</i>			

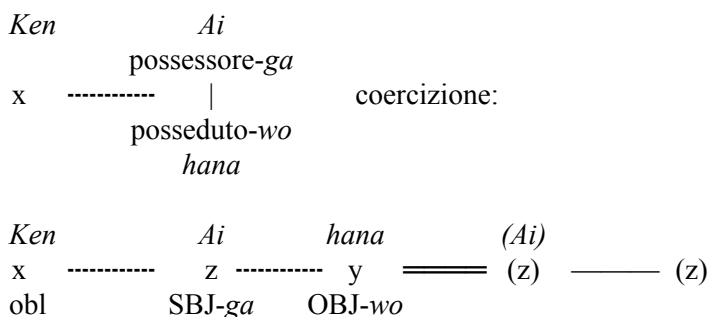
Il passaggio è apparentemente originato da *z* che agisce su *y* (*p.locatum*). La coercizione di questo evento complesso nel *causal chain* non è problematica con i verbi dativi (v. 5), ma con i verbi di ricevere (24) l'OBJ sembra cadere ancora a sinistra del SBJ.

(24) *Ai-ga Ken-ni/kara hana-wo moratta.*

<i>Ken</i>	<i>hana</i>	<i>Ai</i>
x	-----	y -----
z	z	z
obl	OBJ	SBJ

Per ottenere un *causal chain* coerente, occorre che il possesso risultante implicato dai verbi di ricevere sia realizzato secondo la costruzione *z-ga y-wo mot* con un'azione causativa dell'agente (che alterna tra *ni* e *kara*) sul ricevente, e non sul *p. locatum*.

Sotto tale forza, è il SBJ ricevente e agentivo che trasmette forza all'OBJ *locatum* e ne diviene nuovo possessore:



Moraw va così considerato causativo passivo di *mot* (quindi *Ai-ga Ken-ni/kara hana-wo mot-ase-rareta*), con la scomposizione [x ACT ON z] CAUSE [z BECOME [z BE WITH y]].

In (19-24), la marca successiva *ni* è assegnabile all'*initiator* di un arco causale e persino dell'intero *causal chain*. La confusione tra marche antecedenti e successive è prevedibile in lingue con sistemi di caso al collasso, che tendono a realizzare tutti gli obliqui con un'unica marca (Croft, 1991, pp. 188-189). Ma il sistema dei casi del giapponese mostra una notevole regolarità; in una tale lingua l'assegnazione a R antecedenti della marca che sincretizza tutti i R successivi è un problema ancora più grave per l'impianto teorico di Croft di quanto non lo sia per il tradizionale approccio riduzionista giapponese centrato sulla semantica delle particelle (Croft, 1991, p. 197). Tale "inversione" è giustificabile solo cognitivamente (Makino, 2007, pp. 199-216; 2008): in termini croftiani, l'*initiator* del *causal chain* è realizzato con la marca ("allativa") *ni* dell'*endpoint* perché l'evento è rappresentato come un movimento del SBJ verso l'*initiator* per esprimere una forte partecipazione emotiva. Ciò comporta la massima marcatezza (l'inversione delle marche), ed è coerente con la gerarchia di marcatezza *de <kara<ni* (tralasciando la discussione di *niyotte* per ragioni di spazio) suggerita dalla mia analisi.

Oggetti non prototipici

Come altre lingue, anche il giapponese mostra un sistema “irregolare” di marcatura nelle costruzioni dei predicati a 2 posti il cui secondo argomento non è affetto (Croft, 1991, p. 176). Seguendo Croft (1991, p. 192; 1998, p. 25), l’OBJ affetto, prototipico, non è marcato, mentre lo è l’OBJ poco affetto. Se marcato, all’OBJ è assegnabile una marca successiva o antecedente (Croft, 1991, p. 192). In giapponese ciò si osserva nella sostituzione di *wo* con *ni* (25-27) o, per alcuni predicati stativi, con *ga* (40);⁶ e nell’alternanza *wo/ni* del *causee* (29,30).

(25) *Ai-ga Ken-ni au.*

<i>Ai</i>			<i>Ken</i>	
x	-----	(x)	——	z
SBJ				OBJ

(26) *Ai-ga hasika-ni kakaru.*

<i>Ai</i>			<i>hasika</i>	
y	=====	(y)	——	z
SBJ				OBJ

(27) *Ai-ga Ken-ni katu.*

<i>Ai</i>			<i>Ken</i>	
x	-----	(x)	-----	y
SBJ				OBJ

L’obliquo “obbligatorio” *ni* è l’*endpoint* di più tipi di profili verbali. In (25,27) il segmento è iniziato con una trasmissione di forza (archi IND, qui “riflessivi”). Realizzare l’oggetto non affetto con una marca antecedente avrebbe suggerito un’ulteriore trasmissione di forza, è quindi ragionevole che *wo* sia sostituito dalla marca successiva *ni*. In (25,26) l’*endpoint* esprime anche la coercizione di una funzione locativa [*x* BE AT *z*] causata da un’a-

⁶ Sulla non prototipicità di questi OBJ, cfr. Aoki (2008, pp. 133-146).

zione riflessiva (25) o da un processo spontaneo (26) del SBJ. La selezione di una marca successiva è dunque coerente con il *figure-first coercion* e, in (25), ha anche la funzione di distinguere *z* dal vero oggetto affetto *x*.

Il *causee* dei verbi a un posto è realizzato prototipicamente con *wo*, come *endpoint* del segmento verbale. Così (29) non implica che l'evento descritto da (28) *non* si verifichi, ma che avvenga per effetto della sola forza coercitiva o manipolativa esercitata da *z* (arco PHY, l'animatezza di *x* è indifferente) senza che *x* agisca riflessivamente su se stessa. Un obliquo implica invece che il *causee* è a sua volta *initiator* di un arco causale ed è un oggetto non prototipico (30).

(28) *Ai-ga aruku.*

(29) *Ken-ga Ai-wo arukaseru.*

(30) *Ken-ga Ai-ni arukaseru.*

<i>Ken</i>	<i>Ai</i>				
	x	-----	(x)	(28)	
	SBJ				
w	-----	x			(29)
SBJ	OBJ				
w	-----	x	-----	(x)	(30)
SBJ			OBL		

Croft non differenzia l'uso di una marca antecedente o successiva per questo OBJ non prototipico (Croft, 1991, p. 192), ma si potrebbe dire che una marca antecedente come *de* avrebbe creato l'attesa di un inesistente *endpoint* "prototipico" del *causal chain*, marcato da *wo*, mentre la marca successiva *ni* chiarisce che il segmento verbale esplicitamente realizzato termina con questo elemento.

(31) *Ken-ga Ai-ni Jun-wo koros-aseta.*

<i>ken</i>	<i>Ai</i>	<i>Jun</i>
w	----- x	----- y
SBJ	obl	OBJ

Nel causativo di un verbo a 2 posti, il *double-wo constraint* è dovuto al fatto che due marche *wo* impedirebbero di distinguere l'*endpoint* del segmento verbale. Una marca successiva del *causee* come in (31) (Croft, 1991, pp. 245-246) è giustificabile in termini di marcatezza, per distinguere l'arco interno IND da quello PHY prototipico, il cui *endpoint* è sempre marcato da *de*.

(32) *Ken-ga Ai-ga suki da.*

(33) *Ai-ni(wa) eigo-ga dekiru.*

(34) *Ai-ni(wa) Fuzisan-ga yoku mieta.*

Negli stati mentali e negli eventi percettivi, descritti in giapponese con le costruzioni a “doppio *ga*” (32) e *ni-ga* con dativo dell'esperiente (33,34), la trasmissione di forza avviene nei due sensi (Croft, 1991, p. 219):

Esperiente	Stimolo	
<i>ga</i>	----->	<i>ga</i> “direct attention to” (32)
<i>ni</i>	<-----	<i>ga</i> “cause mental state” (33,34)

Gli stati mentali come (32) non presentano processi tipici di coercizione, e i predicati stativi che li descrivono spesso assegnano la stessa marca a entrambi i R (Croft, 1991, p. 219). Questa generalizzazione tipologica è valida anche per il giapponese, in cui entrambi gli argomenti mostrano caratteristiche di SBJ (Shibatani, 2001, pp. 321-323). Il *causal chain* è così costruibile come in (32), nel rispetto della gerarchia prototipica di animatezza, o come in (33,34), in cui la relazione percettiva è attribuita a una proprietà dello stimolo (Croft, 1991, p. 220), questo è SBJ, e l'esperiente è un OBJ non prototipico. Identificando nell'esperiente un *domain* secondo Langacker (Croft, 1991, p. 334), l'o-

bliquo assume la stessa funzione del locativo (Croft, 1991, p. 334), e la costruzione *ni-ga* è coerente con il *figure-first coercion*.

Conclusioni

Seguendo i principi generali di Croft, in questo studio ho analizzato la distribuzione delle marche di caso in giapponese e la loro relazione con i RT in base ai meccanismi di *spread* e sincretismo, generati da processi metaforici e di coercizione nel *causal chain* di subeventi non causali. Come previsto da Croft, le principali regolarità sono risultate lo *spread* di una marca (*ni*) a tutti i ruoli successivi all'OBJ e di un'altra marca (*de*) a tutti quelli antecedenti, l'uso locativo di queste due marche, della marca dell'OBJ *wo* per il percorso e di *ni* anziché *wo* per gli oggetti non prototipici. La principale irregolarità è stata l'assegnazione della marca successiva *ni* ai R antecedenti agente e *causee*. Per giustificare questo *ni* e la differenziazione di *kara* e *de* per i R antecedenti, sono ricorso alla nozione di marcatezza, non particolarmente sviluppata in Croft, considerando *de* come marca più debole e postulando per i R antecedenti una gerarchia *de*<*kara*<*ni* corrispondente anche a una progressiva animatezza del nominale. Tale metodo si è rivelato robusto in alcune istanze (come l'alternanza *de/kara* di strumento/materiale), ma non per il contraddittorio *ni* dell'agente, che ho potuto giustificare solo con l'"inversione" cognitiva proposta da Makino.

Un altro problema riguarda la "semantica" delle marche di caso. Secondo Croft, tali marche non hanno significato intrinseco, ma acquistano quello del ruolo che realizzano, a sua volta determinato dalla posizione nel *causal chain* del partecipante all'evento. Grazie anche al principio di marcatezza, ho potuto dimostrare che il "significato" di *kara*, *de* e del *ni* successivo deriva proprio dai ruoli così realizzati. Ciò però non vale per il *ni* agenziale, perché secondo l'ipotesi di Makino il *ni* agenziale mantiene e trasferisce in posizione antecedente un suo significato (intrinseco?) di *goal*. D'altra parte Croft stesso parla di *spread* della mar-

ca allativa a tutti i R successivi (Croft, 1991, p. 194), implicando che l'allativo e la sua marca siano dei primitivi e sostenendo indirettamente l'approccio semantico e riduzionista dei linguisti giapponesi. Dunque: *ni* è assegnato ai R successivi perché allativo o è allativo perché realizza i R successivi? Per *ni*, il problema potrebbe essere "aggirato" in termini Relazionali, considerando l'ultima delle tre marche delle Relazioni Grammaticali (la "3") e confermandone il ruolo di "wastebasket" (Shibatani, 2001, p. 310). Ma un rapporto invariante tra OBJ o SBJ e gruppo-*de* si osserva anche in tutti gli usi di *de*, essivo, strumentale (*daikin-wo doru-de siharatta = daikin-wa doru-de aru*) (Sugai, 1997, p. 31) o locativo (Ueno, 2001, pp. 119-120). Per appurare se il "significato" comune a questi *de* derivi solo dalle posizioni dei ruoli nel *causal chain* occorrerebbe applicare la mia analisi a tutte le loro istanze. Non ho avuto lo spazio per farlo qui, ma non sembra che la posizione dei ruoli permetta di spiegare la semantica di *de*. A questo livello di analisi, il modello di Croft non mi ha dunque permesso di escludere la possibilità che le marche di caso del giapponese abbiano una semantica intrinseca.

Riferimenti bibliografici

- Aoki, Hiromi (2008). "Kanōhyōgen no taisyōkaku hyōzi. *Ga to wo no kōtai*". *Sekai no nihongo kyōiku*, 8, pp. 133-146.
- Croft, William (1990). "Possible Verbs and Events Structure". In Tsohatzidis, Savas L. (Ed.). *Meanings and Prototypes: Studies in Linguistic Categorization*. London: Routledge, pp. 48-73.
- (1991). *Syntactic Categories and Grammatical Relations*. Chicago: Chicago University Press.
- (1993). "Case Marking and the Semantics of Mental Verbs". In Pustejovsky, James (Ed.). *Semantics and the Lexicon*. Dordrecht: Kluwer, pp. 55-72.

- (1994). “The Semantics of Subjecthood”. In Yaguello, Marina (Ed.). *Subjecthood and Subjectivity: The Status of Subject in Linguistic Theory*. Paris: Ophrys, Paris, pp. 29-75.
- (1998). “Event Structure in Argument Linking”. In Butt, Miriam; Geuder, Willi (Eds.). *The Projection of Arguments: Lexical and Syntactic Constraints*. Stanford: Center for the Study of Language and Information, pp. 21-63.
- Hiraiwa, Ken (2001). “On Nominative-Genitive Conversion”. in Guerzoni, Elena; Matushansky, Ora. (Eds.). *MIT Working Papers in Linguistics 39: A Few from Building E39*, pp. 66-125 (http://www.meijigakuin.ac.jp/~hiraiwa/PDF/Hiraiwa_NGC_MITWPL39.pdf)
- Horikawa, Tomoya (1988). “Kakuzyoshi *ni* no imi ni tuite no issiron”. *Tōkyō daigaku gengogaku ronsyū*, 88, pp. 321-333.
- Kunihiro, Tetuya (1986). “Imiron nyūmon”. *Gekkan nihongo*, 15, 12, pp. 194-202.
- Langacker, Ronald W. (1991). *Foundations of Cognitive Grammar. Volume II: Descriptive Application*. Stanford: Stanford University Press.
- Makino, Seiichi (2007). “How Can Collocability of NI-Passives and KARA-Passives in Japanese Be Explained by Metaphoricity and Empathy?”. In Calvetti, Paolo; De Maio, Silvana (Eds.), *Proceedings of the Second Conference on Japanese Linguistics and Language Teaching. Series Minor LXXI*, Napoli: Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, pp. 199-216.
- (2008). “Why Can an Agent Marker Noun Be Marked by the Case Marker *ni*?”. In Namai, Ken’ichi; Fukada, Yoshiaki (a cura di). *Gengo, bunka, kyōiku no yūgō wo mezasite. Kokusaiteki, gakusaiteki kenkyū no siza kara*. Tōkyō: Kaitakusya, pp. 20-39.
- Martin, Samuel E. (1975). *A Reference Grammar of Japanese*. Rutland-Tokyo: Tuttle.
- Shibatani, Masayoshi (2001). “Non-Canonical Constructions in Japanese”. In Aikhenvald, Alexandra; Dixon, Robert M.W.; Onishi, Masayuki (Eds.). *Non-Canonical Marking of Subjects*

- and Objects*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, pp. 307-354.
- Sugai, Kazumi (1997). "Kakuziyosi *de* no imitokusei ni kansuru ikkōsatu". *Nagoya daigaku bungakubu kenkyūronsyū*, 127 (*Bungaku* 43), pp. 23-40.
- (2000). "The Semantics of Grammatical Cases: A Case Study of the Japanese Accusative". Reduced form of the paper presented at the 2nd Cognitive Linguistic Forum, Kyoto University (Sept. 19th, 1999), (<http://repository.hyogo-u.ac.jp/dspace/bitstream/10132/566/1/AN001716670160006.pdf>).
- Talmy, Leonard (1983). "How Language Structures Space". In H.L. Pick, Herbert L. Jr.; Acredolo, Linda P. (Eds.). *Spatial Orientation: Theory, Research and Application*. New York: Plenum, pp. 225-282.
- (1985). "Force Dynamics in Language and Thought". *Papers from the Regional Meetings, Chicago Linguistic Society*, 23, 2, pp. 293-337.
- (1988). "Force Dynamics in Language and Cognition". *Cognitive Science*, 12, pp. 49-100.
- Ueno, Seiji (2001), "Locative Postpositions *Ni* and *De* On the Level of Conceptual Structure". *Journal of Japanese Linguistics*, 17, pp. 109-124.

Uji shi *Genji monogatari* myūjiamu e Miyazawa Kenji *Īhatōbukan* nel panorama dell'architettura giapponese contemporanea

SILVANA DE MAIO

Introduzione

Prima di entrare nel vivo del discorso relativo ai due centri di cultura letteraria qui presi in esame, è utile soffermarsi sull'architettura giapponese contemporanea, partendo dalla seconda metà degli anni Ottanta per arrivare fino al 2006 in modo da poter inquadrare il discorso in un panorama architettonico più ampio. Per comodità, suddividerò tale periodo in due sottoperiodi: 1) quello della “bolla economica”, dalla metà degli anni Ottanta fino ai primi anni Novanta e 2) il periodo cosiddetto del “decennio perduto” che possiamo far partire grosso modo dal 1992. La linea di demarcazione, in realtà, è labile.

Architettura giapponese contemporanea: 1980-2006

Durante il periodo della “bolla economica” ci troviamo davanti all'architettura caratterizzata dallo «scommetto che questo non l'hai mai visto!» (Suzuki, Ōta, 1990, p. 72), con architetti giapponesi e non che hanno goduto di incredibili risorse economiche per realizzare, senza sorta di limitazioni, i loro progetti in Giappone (Bognar, 2008; Daniell, 2008; Yoshida, 2007). Pensiamo, ad esempio, a Takamatsu Shin con il Kirin Plaza (terminato nel 1988) di Ōsaka (Ishidō, 1990, pp. 250-251) o a Kitagawara Atsushi con il Cinema Rise (terminato nel 1986)

(Ishidō, 1990, pp. 192-193; De Maio, 1992) a Tōkyō ma anche a Isozaki Arata (Ishidō, 1990, p. 325) con Mito geijutsukan nella prefettura di Ibaraki. Quest'ultimo complesso comprende una torre alta cento metri intorno alla quale, in base a un progetto di rivalutazione del territorio, furono costruite varie infrastrutture quali un teatro, una sala da settecento posti per concerti e una galleria di arte contemporanea. Tra le opere di architetti stranieri, ricordiamo Philippe Starck (Ishidō, 1990, p. 319) con la sua Super Dry Hall ad Azumabashi nel quartiere di Asakusa a Tōkyō, Aldo Rossi (Ishidō, 1990, p. 318) con l'Hotel Il Palazzo a Fukuoka al quale collaborarono anche Ettore Sottsass, Gaetano Pesce, Kuramata Shirō e Uchida Shigeru per il design dei quattro bar collocati a livello stradale. Ricordiamo anche l'americano Peter Eisenman con IZM nel quartiere Akihabara di Tōkyō (Suzuki, Ōta, 1990, pp. 34-73) del quale parla diffusamente anche Sacchi (2004, pp. 192-220). In tutti i casi si tratta di edifici eccentrici, arditi e, in alcuni casi, con evidente spreco degli spazi a disposizione (Silber, 2009).

Gli anni successivi, anche se caratterizzati dallo scoppio della bolla economica e dalla conseguente crisi finanziaria, hanno registrato il perdurare di imponenti progetti costruttivi. Costituisce un esempio di questo tipo di architettura il Fuji terebi honsha biru del 1996, sede della Fuji Television su progetto di Tange Kenzō a Tōkyō (Odaiba) (Miyake, 2007, pp. 104-105). Tale edificio obbliga a porsi la domanda se veramente si può parlare di "decennio perduto" o se invece non si sia trattato di un lento e graduale ridimensionamento di uno stile di vita che era cresciuto a dismisura facendo perdere il contatto con la realtà.

Mentre nel caso della sede della Fuji Television il risultato produce un "gigante" sviluppato in verticale e in orizzontale, il Roppongi Hills del 2003 di Irie Miyake sempre a Tōkyō (Minato ku), si sviluppa perlopiù in verticale (Igarashi, 2007a, pp. 26-27). Il complesso è costituito dal Mori Tower che all'ultimo piano ospita il Mori Art Museum; alcuni piani sono destinati ad abitazioni e altri ancora sono adibiti a spazi commerciali o uffici di aziende che, in vari casi, hanno dovuto traslocare velocemente

a causa delle cifre esorbitanti richieste per gli affitti. Nelle immediate vicinanze ha sede la TV Asahi che occupa un edificio progettato da Maki Fumihiko.

Sempre a Tōkyō troviamo un progetto sviluppato in orizzontale (Igarashi, 2007a) con la facciata dell'edificio principale di una lunghezza di 250 metri, l'Omotesando Hills del 2006 su progetto di Andō Tadao. Omotesandō ha sempre costituito la sede ideale per le boutique più *trendy* del paese e questo complesso progettato da Andō non è da meno. Sebbene possa indubbiamente richiamare alla mente un qualsiasi *duty free mall* dei moderni aeroporti, esso è stato costruito al posto del famoso condominio *Dōjunkai* di Aoyama del 1926 (Pompili, 2004), vale a dire il periodo immediatamente successivo al terribile terremoto del Kantō del 1923. Il complesso era stato preservato in quanto uno dei primi esempi di costruzione in calcestruzzo in Giappone e l'opinione pubblica è stata divisa per anni tra i sostenitori della conservazione degli edifici e quelli di una radicale ristrutturazione dell'area. Andō, al quale alla fine è stato assegnato il progetto, ha conservato e ristrutturato i due piani di una piccola unità dell'originale condominio *Dōjunkai* in modo da lasciare vivida testimonianza di quanto i vecchi edifici avevano rappresentato.

Nella stessa area troviamo Prada Boutique Aoyama del 2003 su progetto di Herzog & De Meuron e costruita dalla Takenaka Corporation ma anche la nuova sede di Dior di SANAA (Sejima Kazuyo e Nishizawa Ryūe) o di Tods, quest'ultimo su apprezzatissimo progetto di Itō Toyō. Caratteristica comune di questi edifici sono le linee geometriche nate dal sapiente e originale uso del vetro (Teramatsu, 2007, pp. 38-39) che, in particolare nel caso di Prada Boutique, viene valorizzato dalla forma romboidale di ciascun tassello dell'intera facciata dell'edificio.

In questa breve sintesi sull'architettura contemporanea giapponese non può assolutamente mancare, ancora su progetto di Itō Toyō, Sendai Médiatheque a Sendai, del 2000, che costituisce un nuovo esempio di "architettura della trasparenza" nella quale il labile confine tra interno ed esterno dell'edificio è demarcato da lastre di vetro.

Gran parte del Kokuritsu kokkai toshokan Kansaikan, sede del Kansai della Biblioteca Nazionale della Dieta, si trova sotto il livello del suolo. Si tratta di una costruzione del 2002 su progetto di Toki Fumio che, tra l'altro, ha effettuato un soggiorno di studi in Italia. Tale edificio si trova a Seika, non lontano da Kyōto e, insieme alla Mediateca di Sendai, costituisce un importante esempio di «trasparenza in edifici con finalità culturali costruiti nell'epoca dell'informatizzazione» (Igarashi, 2007b, pp. 102-103). Queste ultime due strutture evocano un processo di de-materializzazione della cultura: nella Biblioteca della Dieta l'esterno dell'edificio non lascia minimamente immaginare la mole di quanto conservato al suo interno e possiamo presumere che un giorno si passerà alla digitalizzazione di tutto il materiale cartaceo lì conservato. D'altro canto, in Sendai Médiatheque, non sorprende scoprire al secondo piano dell'edificio una parte riservata a una biblioteca ed emeroteca in senso tradizionale. Questo uso dello spazio della mediateca è emblematico del fatto che i processi di trasformazione culturale hanno bisogno di tempi di elaborazione diversi e sicuramente più lunghi di quelli di progettazione di un architetto.

A conclusione di questa breve e senza dubbio non esaustiva panoramica sull'architettura contemporanea giapponese vorrei portare l'attenzione del lettore su un punto fondamentale: nell'arco di circa un ventennio da edifici che, seppur di genere diverso (cinema, hotel, *beer hall*, centri di cultura), erano caratterizzati dalla stravaganza e spesso da una immotivata imponenza, si è passati a edifici che, a prescindere dalle loro dimensioni, attestano un ritrovato bisogno di maggiore sobrietà e di inclusione della natura al loro interno.

Innovazioni nella cultura museale

I due edifici qui presi in esame come *case study* sono stati costruiti ex novo appositamente per “dare spazio” alla cultura

letteraria.¹ In questa sede si vuole porre attenzione anche al binomio bambini-letteratura.

In un discorso più ampio, va ricordato che la tradizione di abbinare momento didattico e momento ludico per i bambini durante la visita dei musei è molto lunga in Giappone. Basti pensare, ad esempio, al Fune kagakukan, il Museum of Maritime Science a Tōkyō (Odaiba), del 1974 oppure al famosissimo Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan, il National Museum of Japanese History a Sakura, prefettura di Chiba, del 1983 progettato dal maestro Ashihara Yoshinobu (1918-2003). In entrambi questi musei già circa trenta o quaranta anni fa, si crearono spazi didattici in cui i bambini potessero vivere particolari atmosfere grazie alle ricostruzioni di ambienti in cui loro stessi potessero diventare protagonisti e, in tempi più recenti, potessero apprendere cose nuove in maniera interattiva grazie all'uso di computer.² Di fatto, pubblicazioni scientifiche del settore rilevano che tali contesti didattici sono creati più facilmente in musei relativi a settori scientifico-tecnologici (Tsuge, 1997 e 1998) ma gli esempi che esamineremo qui di seguito dimostrano che passi in avanti sono stati fatti in questo senso anche in musei, in centri di cultura letteraria.

Gli edifici di cui si tratta a seguire sono l'Uji shi *Genji monogatari myūjiamu* e il Miyazawa Kenji Īhatōbukan. Il primo è dedicato al *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu alla cui traduzione Maria Teresa Orsi (2012) ha dedicato anni di intenso e

¹ Desidero qui aprire una parentesi: è innegabile che i luoghi frequentati da uno scrittore e la sua casa natale parlino di lui ed evocano nel visitatore particolari atmosfere delle quali può aver letto nei suoi libri. Non metto dunque in discussione il valore delle case-museo che, tra l'altro, sono numerose anche in Giappone. Pensiamo, come mero esempio, all'Inoue Yasushi kinenkan ad Asahikawa (Hokkaidō) o al Kawabata Yasunari kinenkan nella Prefettura di Ōsaka, città di Ibaraki. Tuttavia, questo genere di musei è senza dubbio destinato più ad un pubblico adulto o che comunque abbia già almeno una relativa conoscenza dello scrittore e delle sue opere.

² Superata ormai la fase dei computer, si è passati già da alcuni anni, ai Personal Digital Assistants. Cfr. Yatani *et al.* (2004).

proficuo lavoro; l'altro è il centro di cultura letteraria dedicato a Miyazawa Kenji (1896-1933). Ritengo che in entrambi i casi si possa usare il termine "museo" nell'accezione più moderna del termine: non luogo espositivo di manoscritti o oggetti ad esempio utilizzati durante la stesura di un'opera letteraria oppure appartenuti allo scrittore ma luogo in cui sono ricostruiti personaggi o scene di opere letterarie, dove sono presenti biblioteche a disposizione del pubblico, sale per conferenze e seminari, spazi dedicati ai bambini e ai loro momenti di apprendimento.

Va segnalato qui che entrambe le opere sono accomunate dall'essere state selezionate, anche se in anni diversi, dalla giuria del Nihon kenchiku gakkai, l'Architectural Institute of Japan che ogni anno bandisce un concorso in base al quale architetti o imprese di costruzione possono presentare i progetti che hanno realizzato in quell'anno.

Uji shi *Genji Monogatari myūjiamu*

Lo Uji shi *Genji monogatari myūjiamu* è stato completato nel 2002 da Yokogawa Ryūichi, Ōtani Hiroaki, Moriyama Akira e Shimosaka Hirokazu della Nikken Sekkei (Aa. Vv., 2002, pp. 156-157). Il museo non è molto distante dallo Ujigami *jinja*, designato dall'Unesco come patrimonio dell'umanità in un contesto in cui la cittadina di Uji sta portando avanti una progettazione urbanistica che ha adottato come tema centrale quello del *Genji monogatari*.

Risulta qui necessario aprire una breve parentesi sullo *shinden-zukuri* perché in tale stile è stato costruito il museo in esame anche se in chiave e con materiali moderni. In stile *shinden-zukuri* erano costruite le abitazioni, tutte rigorosamente in legno, in cui viveva l'aristocrazia di corte in epoca Heian. Si tratta di uno stile simmetrico con al centro l'edificio principale, lo *shinden* appunto e, sui due lati a est e a ovest, ambienti chiamati *tainoya* tutti grosso modo delle stesse dimensioni (Hirai, 1988, p. 28). Costituiscono ancora oggi esempi rappresentativi di questo sti-

le il Palazzo Imperiale di Kyōto e, a Uji, la Sala della Fenice del Byōdōin, inizialmente villa di Fujiwara no Michinaga (966-1028) trasformata, nel 1052, in tempio buddhista.

Ma torniamo al museo del *Genji monogatari*. La superficie totale coperta è di circa 2200 mq. Dalla pianta (foto 1) del pian terreno del museo (c'è anche un'area al primo piano interrato che funge da deposito) possiamo individuare al centro l'ingresso principale e, a sinistra, la sala per la mostra permanente suddivisa a sua volta in due aree collegate, all'estrema sinistra, da quello che in pianta sembra un semplice corridoio ma che in realtà è stato costruito simbolicamente come il ponte di Uji (foto 2). A destra dell'ingresso, invece, si trovano la caffetteria, una piccola biblioteca e una stanza per lezioni e/o riunioni.

Grande attenzione è stata posta alla vegetazione esterna al museo, ad esempio con le piantine di *murasaki* (foto 3, in primo piano) che si colorano di viola-porpora in autunno, che circondano l'edificio e che permettono di avvertire il succedersi delle stagioni secondo la tradizione culturale del Giappone sia camminando all'esterno dell'edificio sia guardando verso l'esterno attraverso le sue ampie vetrate (foto 4). Va notato che lo specchio d'acqua sul quale si poggia il museo è un chiaro richiamo al laghetto che si trova davanti alla Sala della Fenice del Byōdōin al quale si accennava e, allo stesso tempo, costituisce un elemento fondamentale anche dell'architettura giapponese contemporanea che, abbandonato l'uso del legno, non deve più preoccuparsi del veloce deperimento dei vecchi materiali di costruzione in particolare in presenza di acqua. Il tetto dell'edificio elegantemente sagomato è ricoperto da lastre di rame (foto 5) poggiate su strutture in calcestruzzo prefabbricate. Pannelli bianchi, infine, ricoprono le pareti esterne.

Il visitatore che si rechi in questo Museo pensando di potersi ammirare ad esempio almeno un rotolo originale dei pregevoli *Genji monogatari emakimono*, resterebbe sicuramente deluso dal momento che questi sono ancora gelosamente custoditi al Tokugawa bijutsukan di Nagoya e al Gotō bijutsukan di Kaminoko a Tōkyō (Ishii, 1990).

Il materiale esposto nel Museo di Uji, infatti, è costituito da discutibili ma allo stesso tempo fedelissime ed efficaci ricostruzioni di oggetti, scene e kimono di epoca Heian. Inoltre, è stato organizzato un angolo multimediale nel quale i bambini sono invitati, attraverso l'uso dei computer, a verificare le loro conoscenze (foto 6) a) sul *Genji monogatari*, b) sui principali personaggi del romanzo, c) su Murasaki Shikibu o, ancora, d) sull'epoca Heian nel suo complesso. Il modello proposto è quello ormai classico dei quiz (foto 7) dove, ad esempio, si chiede quale fosse il mezzo di trasporto più utilizzato in epoca Heian e, nella schermata successiva, si trova la risposta giusta, *seikai de ojaru* (foto 8), dove *ojaru* è forma gentile di *dearu* ma, in particolare per i bambini, implica il richiamo a Ojarumaru, personaggio di un cartone animato trasmesso dalla NHK su una famiglia di folletti che vivono durante l'epoca Heian e ai cui personaggi sono ispirati quelli utilizzati nei quiz del computer del museo.

Miyazawa Kenji Ihatōbukan

Ma passiamo al secondo edificio, quello relativo a Miyazawa Kenji nato nel 1896 a Hanamaki, nel Tōhoku, regione dal clima estremamente rigido in inverno dove i contadini vivevano con risorse economiche estremamente limitate. Se il raccolto, a causa delle avverse condizioni del tempo, andava perduto, essi potevano solo ricorrere ai banchi dei pegni. Il padre di Miyazawa Kenji ne gestiva uno e questo aveva messo molto presto Kenji davanti alla dura realtà dell'area in cui viveva al punto che, una volta superata l'opinione contraria del padre, decise di iscriversi alla Facoltà di Agraria dell'Università di Morioka in modo da poter effettuare studi e ricerche allo scopo di aiutare in tutti i modi possibili i contadini a migliorare qualità e quantità del loro raccolto. La conoscenza delle reali problematiche della sua terra, insieme a una continua curiosità che Kenji aveva sin dalla giovinezza per flora, fauna, mineralogia e così via, furono accompagnate da una particolare sensibilità che lo portarono a scrivere poesie

e racconti che ebbero enorme successo solo dopo la sua morte prematura avvenuta nel 1933. Fu proprio questa conoscenza approfondita di Kenji di insetti, animali, piante, pietre a portarlo a scrivere racconti caratterizzati dal fantastico e che egli stesso chiamava *dōwa*, racconti per bambini, favole (Amitrano, 1994, p.14; Pedron Pulvirenti, 1994).

In realtà le strutture museali che lo ricordano ad Hanamaki sono ben tre dislocate lungo il Koshiōzan: in cima si trova il Miyazawa Kenji kinenkan sul quale non mi soffermerò perché, inaugurato nel 1982, ha un impianto museale piuttosto tradizionale.

Passo subito al Miyazawa Kenji Īhatōbukan che si incontra scendendo lungo il pendio della montagna. Si tratta di un complesso costruito nel 1996 su progetto dall'architetto Furuichi Tetsuo che, come accennato, grazie ad esso ha ricevuto l'apprezzamento del Nihon kenchiku gakkai (Aa.Vv., 1996, pp. 68-69). Īhatōbu, secondo alcuni pronuncia in esperanto della parola Iwate, in alcuni racconti di Miyazawa Kenji è una piccola comunità rurale dove può accadere di tutto.

Scendendo lungo la montagna attraverso il bosco si incontra il parcheggio (foto 9) per i visitatori del Miyazawa Kenji Īhatōbukan e poi, seguendo le scale che conducono all'ingresso principale dell'edificio, si lascia sulla destra una serie di vasche non molto profonde e piene d'acqua che, scorrendo dall'una all'altra, sembra accompagnare il cammino del visitatore (foto 10); tutto il percorso è delimitato sulla sinistra da una parete in cemento armato. Giunti all'ingresso, si trova un'immagine di Miyazawa Kenji (foto 11) realizzata su una delle sue fotografie più note al pubblico, un Kenji pensieroso che cammina a testa bassa.

Il Miyazawa Kenji Īhatōbukan è stato costruito per studiosi e appassionati di Miyazawa Kenji, per mostre temporanee, per ospitare rappresentazioni teatrali o concerti alla luce del fatto che lo stesso scrittore era stato grande estimatore di musica classica e non solo. I concerti si tengono nella hall capace di ospitare duecento spettatori; ci sono poi stanze per l'esposizione di oggetti

diversi da quelli in mostra permanente presso il Miyazawa Kenji kinenkan, una biblioteca e stanze per studi e ricerche.

Sebbene non faccia parte del centro di cultura letteraria appena preso in esame, ritengo qui importante parlare brevemente anche del Miyazawa Kenji no dōwa mura inaugurato sempre nel 1996. Non particolarmente pregevole da un punto di vista architettonico, esso costituisce un esempio di complesso utile proprio ad avvicinare i bambini alla cultura letteraria.

Dopo la visita del Miyazawa Kenji Īhatōbukan, dunque, se si continua a seguire il percorso lungo il declivio del monte fino alle sue pendici, si incontra questo complesso interamente dedicato a loro. Si tratta del villaggio delle favole di Miyazawa Kenji al quale si ha accesso passando attraverso la *Ginga sutēshon*, la stazione della Via Lattea oltrepassata la quale, dopo aver camminato sotto archi stilizzati che segnano chiaramente il percorso da seguire nonostante ci si trovi in uno spazio aperto e dal passaggio libero, si arriva alla struttura più grande, la *Kenji no gakkō*. A terra, delle sfere in metallo ricostruiscono le costellazioni celesti di cui Kenji parla in *Ginga tetsudō no yoru* (foto 12).

All'interno della scuola, si trovano varie sale la prima delle quali è caratterizzata da pareti tutte bianche dove sono esposti oggetti strani come sedie dalle forme più diverse (foto 13) o oggetti deformati come il lampione (foto 14) di cui si parla proprio in *Ginga tetsudō no yoru*:

Giovanni scendeva per una strada fiancheggiata da neri cipressi. Le sue labbra, strette come se stesse fischiando, gli davano un'espressione malinconica. In fondo alla discesa c'era un grande lampione che diffondeva uno splendido chiarore azzurrino. Mano a mano che Giovanni si avvicinava alla luce, la sua ombra, che fino ad allora gli si era trascinata dietro lunga e sfocata come un fantasma, si andava facendo più densa, più scura e nitida, e a furia di ruotare, sollevando i piedi e dondolando le mani, arrivò a trovarglisi a fianco (Amitrano, 1994, p. 47).

Proseguendo all'interno della sala espositiva, passati attraverso la "stanza del cosmo", si arriva alla "stanza della terra" con

piante gigantesche e insetti (Costa, 2008; foto 15 e 16) proprio come quelli presenti nelle favole di Kenji. Si ha la netta sensazione di essersi trasformati in un'esistenza minuscola e si riescono a immaginare le sensazioni provate dai protagonisti che animano le storie di Kenji. Si arriva infine in una stanza con modellini che riproducono scene di racconti come *Chūmon no ōi ryōriten* (Un ristorante pieno di richieste) o *Serohiki no Gōshu* (Gōshu che suona il violoncello).

Conclusioni

Sia lo Uji shi *Genji Monogatari myūjiamu* sia il Miyazawa Kenji Īhatōbukan ci invitano a riflettere sulle nuove valenze che termini come “museo” e più in generale “centro di cultura” stanno acquisendo e sullo sviluppo che essi stanno avendo su nuove rotte culturali che, in questa forma rinnovata, interessano ormai anche l'ambito letterario che sta diventando patrimonio veramente di tutti grazie ai percorsi cognitivi più vari e che fino a pochi anni fa erano limitati a musei di area scientifico-tecnologica.

Il pregio di questi nuovi musei sta anche nel tentativo più riuscito nel primo caso meno nel secondo, di armonizzazione edifici e ambiente circostante con una discreta delicatezza che, grazie a una sempre più attenta progettazione urbanistica, senza dubbio si mantiene lontana dagli stridenti contrasti che impongono ancora oggi nuovi edifici costruiti in contesti urbani.³

³ Tutte le foto sono dell'autrice fatta eccezione di quelle di seguito riportate con relativa fonte: foto 1, 4 e 5 sono tratte da Aa.Vv. (2002, pp. 156-157); foto 9 e 10 sono tratte da Aa.Vv. (1996, p. 68).

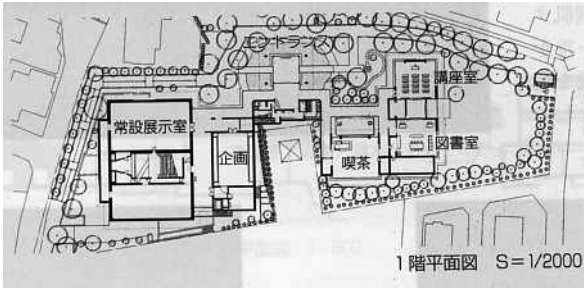


Foto 1

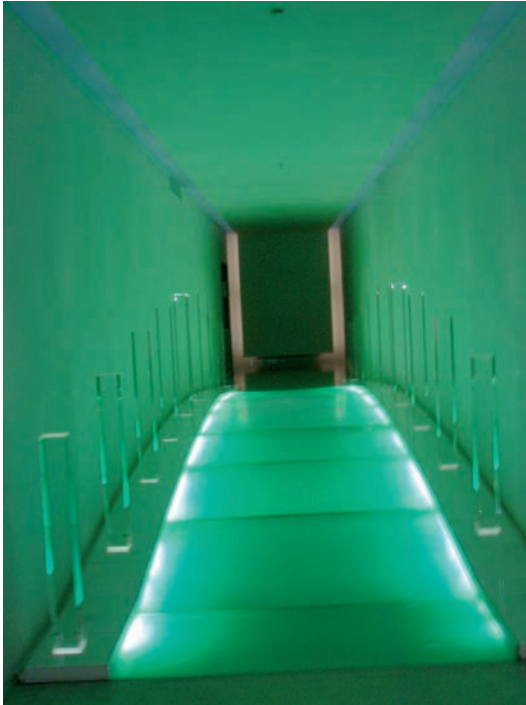


Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11



Foto 12



Foto 13

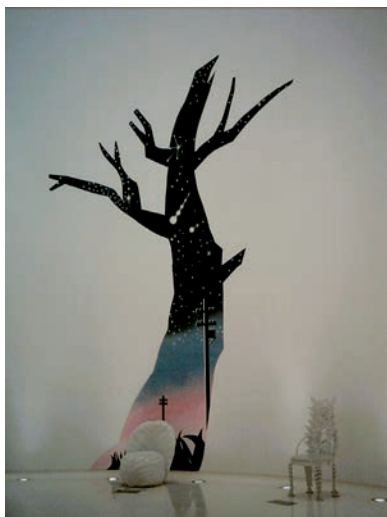


Foto 14



Foto 15



Foto 16

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (1996). *Kenchiku zasshi. Sakuhin senshū*, MCCCLXXXV.
 ——— (2002). *Kenchiku zasshi. Sakuhin senshū*, MCDLXXXIV.
- Amitrano, Giorgio (1994) (a cura di). Miyazawa Kenji, *Una notte sul treno della Via Lattea e altri racconti*. Venezia: Marsilio.
- Bognar, Botond (2008). *Beyond the Bubble. The New Japanese Architecture*. New York: Phaidon Press.
- Costa, Emanuela (2008). “Sinestesie di letteratura e scienza nella narrativa fantastica di Miyazawa Kenji”. *Il Giappone*, XLVI, pp. 113-139.
- Daniell, Thomas (2008). *After the Crash: Architecture in Post-Bubble Japan*. New York: Princeton Architectural Press.
- De Maio, Diana (1992), “La gestione della complessità nell’architettura giapponese: la lettura di alcune opere contemporanee”. In Ranzo, Patrizia (a cura di). *La metropoli come natura artificiale. Architetture della complessità in Giappone*. Napoli: ESI, pp. 77-182.
- Hirai, Kiyoshi (1988). *Nihon jūtaku no rekishi*. Tōkyō: Gakugei shuppan.
- Igarashi, Tarō (2007a). “Vertically/Horizontally”. In Yoshida, Nobuyuki (Ed.). *The Japan Architect. Parallel Nippon. Contemporary Japanese Architecture 1996-2006*, LXV, pp. 26-27.
- (2007b). “Transparency in the Age of Information”. In Yoshida, Nobuyuki (Ed.), *The Japan Architect. Parallel Nippon. Contemporary Japanese Architecture 1996-2006*, LXV, pp. 102-103.
- Ishidō, Takeshi (1990) (a cura di). *Shinkenichiku 1990 8gatsu rinji zōkan 1980-1990*, LXV, 9.
- Ishii, Hisayasu (1990) (a cura di). *Gotō bijutsukan. [Kokuhō] Genji monogatari emaki – Takayoshi Genji no subete*. Tōkyō: Ōtsuka kōgeisha.
- Miyake, Riichi (2007). “Privatization and Decentralization of Media Industry”. In Yoshida, Nobuyuki (Ed.). *The*

- Japan Architect. Parallel Nippon. Contemporary Japanese Architecture 1996-2006*, LXV, pp. 104-105.
- Orsi, Maria Teresa (2012) (a cura di). Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*. Torino: Einaudi.
- Pedron Pulvirenti, Adriana (1994) (traduzione di). Miyazawa Kenji, *Allarme, allarme!*. Firenze: Giunti.
- Pompili, Marco (2004). “La casa collettiva moderna in Giappone e i Dōjunkai Apartments (1924-1934). Il cambiamento e la continuità”. In Boscaro, Adriana (a cura di). *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone*. Venezia: Cartotecnica Veneziana, pp. 289-303.
- Sacchi, Livio (2004). *Tōkyō-to. Architettura e città*. Milano: Skira.
- Silber, John (2009). *Architetture dell'assurdo. Come il «genio» ha tradito un'arte al servizio della comunità*. Torino: Lindau.
- Suzuki, Akira, Ōta, Kayoko (1990) (a cura di). “Nihon no ken-chikukai wa hirakarete iru ka”. *Telescope*, v, pp. 34-73.
- Teramatsu, Yasuhiro (2007). “Glass and Geometry”. In Yoshida, Nobuyuki (Ed.), *The Japan Architect. Parallel Nippon. Contemporary Japanese Architecture 1996-2006*, pp. 38-39.
- Tsuge, Chinatsu (1997). “Hakubutsukan riyōsha toshite no kodomo (Children as Museum Visitors)”. *Nihon myūjiamu manējimento gakkai kenkyū kiyō*, 1, 1, pp. 21-29.
- (1998). “Kodomo no hakubutsukan no kinōteki tokuchō ni kan suru ichikōsatsu – Messēji dentatsu kinō o chūshin ni –” (The Function of Children’s Museum). *Hakubutsukangaku zasshi*, XXIII, 2, pp. 25-36.
- Yatani, Kōji *et al.* (2004). “Musex: A System for Supporting Children’s Collaborative Learning in a Museum with PDAs”. *Systems and Computers in Japan*, xxxv, 14, pp. 54-63.
- Yoshida, Nobuyuki (2007) (Ed.). *The Japan Architect. Parallel Nippon. Contemporary Japanese Architecture 1996-2006*, LXV.

Il trattamento della comunità nippo-americana negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale

DANIELA DE PALMA

Nell'aprile del 1924 negli Stati Uniti, in particolare in California, le agitazioni contro l'aumento del numero degli immigrati si erano fatte talmente gravi da portare al varo dell'*Immigration Act*, che bloccò completamente, fino al 1952, l'immigrazione nipponica, salva la presenza di diplomatici e membri di poche altre categorie, e i viaggiatori per un massimo di sei mesi (De Palma, 2010). Nonostante il blocco delle immigrazioni, la popolazione nipponica degli Stati Uniti, dopo una lieve diminuzione tra il 1930 e il 1940, riprese a salire, a causa delle nascite dei *sansei*, la terza generazione: proprio l'alta natalità nipponica era uno dei principali argomenti usati contro i giapponesi dagli esclusionisti (Daniels, 1968, p. 82).

Il deterioramento delle relazioni tra Stati Uniti e Giappone

Il comportamento statunitense esacerbò la situazione giapponese: la pressione demografica poteva essere sfogata solo con l'emigrazione, sbarrata da tale politica ostile, e con la conquista dei mercati mondiali, sul punto di essere serrata da barriere doganali e dall'abrogazione dei trattati commerciali. Non restava che l'espansione territoriale: l'affermarsi dell'ultranazionalismo e la prevalenza dei militari alla guida del paese causarono nel settembre del 1931 l'incidente manciuriano, sfociato nella conquista di tutta la Manciuria che, resasi indipendente dalla Cina nel marzo

del 1932, divenne lo stato fantoccio del Manzhouguo, all'inizio una repubblica e dal 1934 un impero. Avendo la Società delle Nazioni, su ricorso della Cina, condannato l'intervento nipponico e non riconosciuto l'indipendenza del Manzhouguo, il Giappone uscì dalla Società nel febbraio del 1933 e proseguì gradualmente l'espansione nel nord della Cina finché, nel luglio del 1937, con l'incidente presso il Ponte Marco Polo, prese l'avvio una guerra su vasta scala.

La politica espansionistica nipponica urtava i numerosi interessi che gli Stati Uniti nutrivano in Cina e nella zona del Pacifico. La situazione diplomatica si fece grave, soprattutto dopo l'involontario affondamento della cannoniera americana Panay sul fiume Yangtze, il 12 dicembre 1937, e l'enunciazione da parte di Tōkyō della teoria dell'"Ordine nuovo in Asia Orientale", che prevedeva la liberazione del continente asiatico dall'imperialismo bianco sotto la guida del Giappone. L'avvicinamento del Giappone alla Germania e all'Italia, iniziato nel 1936 con la firma del Patto anti-Comintern e culminato nel Patto d'acciaio nel settembre del 1940, pose il Giappone nel campo bellico avverso agli Stati Uniti. Nel luglio del 1939 Washington aveva denunciato il trattato commerciale con l'Arcipelago in vigore da 28 anni; dopo l'occupazione nipponica dell'Indocina, il 26 luglio 1941, proclamò l'embargo totale su tutti i prodotti petroliferi, sulle forniture di metalli e altre merci strategiche e, poco dopo, il congelamento di tutti i beni giapponesi negli USA. Alla fine di novembre del 1941 tutti i tentativi diplomatici tra i due paesi fallirono a causa delle posizioni troppo distanti: il Giappone, strangolato dall'embargo di USA, Inghilterra e Paesi Bassi, chiedeva il rifornimento di materie prime per portare a termine la guerra con la Cina, gli Stati Uniti chiedevano perentoriamente il suo ritiro totale dalla Cina. Non restava che la guerra: l'unica possibilità era colpire inaspettatamente e distruggere la flotta statunitense ancorata nelle Hawaii per avere il tempo di impadronirsi delle risorse del sud-est asiatico e poter finalmente chiudere la guerra con la Cina.

Le conseguenze dell'attacco a Pearl Harbour

La notizia del devastante attacco dell'aeronautica nipponica alla base statunitense di Pearl Harbour, all'alba dell'8 dicembre 1941, che causò la distruzione o il grave danneggiamento di navi da guerra e aerei e provocò la morte di più di duemila uomini, fu un vero e proprio shock per gli americani. L'opinione pubblica statunitense divenne apertamente ostile nei confronti della fiorente comunità nippo-americana dopo il discorso del Presidente Roosevelt alla nazione, che definiva infame e proditorio l'attacco, e dopo la pubblicazione di false voci (come quella di Frank Knox, Segretario della Marina di Roosevelt) relative all'azione, negli Stati Uniti e nelle Hawaii, di spie giapponesi complici dell'attacco.

Per la comunità nippo-americana, invece, Pearl Harbour rappresentò la concretizzazione di un incubo. La comunità, infatti, sin dagli anni Trenta, aveva temuto lo scoppio di un conflitto tra Stati Uniti e Giappone. Nel 1937 un giovane *nisei* (la seconda generazione di nippo-americani, nativi negli USA, anche detti *nikkei*) aveva detto profeticamente ad alcuni studenti nippo-americani dell'università della California:

[...] what are we going to do if war does break out between United States and Japan?...In common language we can say "we're sunk". Even if the Nisei wanted to fight for America, what chances? Not a chance!...our properties would be confiscated and most likely [we would be] herded into Prison camps – perhaps we would be slaughtered on the spot (Daniels, 1981, p. 26).

Col crescere della tensione, era cresciuta l'ansietà dei *nisei*: molti di loro avevano provato ad accentuare pubblicamente il loro senso di lealtà verso gli Stati Uniti, denigrando la generazione dei loro padri. Come afferma Daniels (1981, pp. 22-23), vi erano in realtà due comunità di nippo-americani: la comunità *issei*, straniera e chiusa all'influenza statunitense, ancora legata culturalmente al Giappone e alla lingua giapponese; la comunità

nisei, nativa e chiaramente orientata ad adottare la cultura americana. I membri della comunità *nisei*, frequentando le scuole e partecipando parzialmente alla società statunitense, ne subiva l'influenza e ne condivideva la definizione di successo, anche se poi ne subiva l'emarginazione razziale: a dispetto dei risultati educativi che spesso rivaleggiavano o superavano quelli degli studenti bianchi, i laureati non riuscivano a trovare lavoro al di fuori della comunità nippo-americana (Okiihiro, 1999, p. 6).

La più importante organizzazione dei *nisei* era la Japanese Association Citizen League (J.A.C.L.), nata nel 1930: come organizzazione di cittadini, escludeva automaticamente la vecchia generazione, che non aveva ottenuto la cittadinanza americana dal governo statunitense sebbene fosse vissuta nel paese per molti anni. La sua insistenza sull'americanizzazione a scapito dei legami culturali con il Giappone approfondiva il solco tra le due generazioni di nippo-americani, in contrasto soprattutto sullo stile di vita. Il conflitto generazionale era aggravato dalla percentuale in crescita di *nikkei*, passata dal 26% nel 1920 al 62% nel 1940.

Il governo statunitense, pur ammettendo l'esistenza di "buoni giapponesi", aveva ritenuto opportuno prendere misure cautelative per avere la situazione sotto controllo in caso di una guerra con il Giappone. La sorveglianza sulla comunità nipponica era iniziata già prima del 1939, particolarmente quella dei residenti nelle Hawaii, sia perché ammontavano a più di un terzo della popolazione, sia per la loro vicinanza alla base navale di Pearl Harbour.

Nel 1940, quando ormai la guerra si stava velocemente espandendo in Europa, il Congresso approvò l'*Alien Registration Act*, che prevedeva la registrazione dei dati e delle impronte digitali di tutti gli stranieri dai 14 anni in su. Il Ministero della Giustizia, servendosi dell'F.B.I., compilò una lista degli stranieri considerati pericolosi e sovversivi da arrestare nel momento in cui fosse scoppiato un conflitto con i loro rispettivi paesi. Si mosse però più aspramente nei confronti dei giapponesi che in quelli dei tedeschi e degli italiani membri d'organizzazioni naziste e

fasciste (Daniels, 1981, p. 35). Secondo Irons (1993, p. 24), è probabile che l'ostilità verso i giapponesi come razza incidesse sulle decisioni delle corti, molto più clementi nei confronti dei tedeschi e italiani arrestati. I soldati d'origine nipponica (quasi 5.000) (Daniels *et al.*, 1991, p. 71) furono allontanati dall'esercito e i confini messicano e canadese furono chiusi a «all persons of Japanese ancestry, whether citizen or alien» (Daniels, 1981, p. 35).

I giornali della costa occidentale facevano riesplodere la mai sopita paura del *yellow peril*, pubblicando sulle prime pagine titoli quali “Japanese here sent vital data to Tokyo”, “Map reveals Jap menace”, “Japs plan coast attack in April”. Giorno dopo giorno, oltre il termine *Jap*, divennero d'uso comune vari epiteti offensivi, quali *Nips*, *yellow men*, *mad dogs*, *yellow vermin*, mentre alcuni titoli di canzoni inneggiavano al maltrattamento e persino allo sterminio dei Japs (Daniels, 1981, pp. 32-34). A tal proposito, il giornalista americano Ernie Pyle, dopo aver scritto la cronaca del conflitto in Europa, in una lettera dal Pacifico nel febbraio 1945 affermò:

In Europe we felt that our enemies, horrible and deadly as they were, were still people. But out here...the Japanese were looked upon as...subhuman and repulsive; the way some people feel about cockroaches or mice (Bix, 2001, p. 124).

Che i soldati americani «treat the Jap with less respect than they would give to an animal», che spesso gli ufficiali dell'esercito americano «refer to these Japanese as ‘yellow sons of bitches’», e che «their desire is to exterminate the Jap ruthlessly, even cruelly», è riportato nel diario del pioniere dell'aviazione ed eroe Charles Lindbergh (1902-1974), che visitò il teatro delle operazioni belliche nel Pacifico meridionale nel luglio del 1944 (Bix, 2001, p. 125).

All'inizio numerosi uomini politici, anche californiani, si posero in difesa della comunità nippo-americana, ma nelle settimane che seguirono l'attacco a Pearl Harbour le notizie delle

brutalità perpetrate dall'esercito giapponese durante l'invasione delle Filippine scioccarono il pubblico americano, tanto che l'immagine del buon giapponese fu velocemente sostituita da quella del giapponese subdolo e traditore. L'iniziale appello alla tolleranza fu quindi sostituito da richieste, sempre più insistenti, di un allontanamento di tutta la comunità nipponica dalla costa del Pacifico. La prima proposta di un'evacuazione di massa dei nippo-americani fu presentata dall'Esercito a San Francisco il 10 dicembre 1941: il comandante della Difesa Occidentale John L. DeWitt fece pressioni sul Ministero della Guerra e sull'F.B.I. con la richiesta di traslocare tutti gli stranieri nemici, dai 14 anni in su, nelle zone interne del paese. DeWitt fu appoggiato dal Generale Gullion, capo generale della polizia militare, che richiese a sua volta di trasferire la responsabilità dei nemici stranieri dal Ministero della Giustizia al Ministero della Guerra (Daniels, 1981, pp. 40-42), per poter imporre sulla costa del Pacifico un regime di legge marziale simile a quello istituito nelle Hawaii e poter far uso di procedure sommarie, senza aspettare l'approvazione del Ministero della Giustizia e senza rispettare le normali procedure legali, ignorando le garanzie del IV Emendamento della Costituzione americana (il diritto dei cittadini di essere salvaguardati nella loro persona, case, documenti, effetti personali, contro ogni ingiustificata perquisizione e sequestro). Anche i comandanti della Marina fecero pressione per l'esclusione totale dei nippo-americani dalle zone sotto il loro controllo: nelle aree residenziali intorno alle basi navali abitavano numerose famiglie di cittadinanza mista, ossia composte da *issei* e *nisei*, quindi l'esclusione dei soli stranieri non avrebbe eliminato i gruppi sospettati di azioni sovversive.

DeWitt in un primo tempo s'era dimostrato titubante, dubitando che l'internamento di oltre centomila giapponesi potesse essere considerato una procedura dettata dal buonsenso (Irons, 1993, pp. 29-30). Cambiò poi idea e propose che i nippo-americani, cittadini o meno, venissero tutti sradicati dalla costa occidentale e spostati in campi di internamento: «A Jap's a Jap. It makes no difference whether he is an American citizen or not... They are

a dangerous element, whether loyal or not» (Okimoto, 1971, p. 21).

Nel gennaio del 1942, infatti, il dibattito politico in corso sulla sorte della comunità nippo-americana si era focalizzato sull'opportunità di includere o meno anche i cittadini nel piano: c'era una profonda spaccatura all'interno del mondo politico e soprattutto tra il Ministero della Guerra, pronto a provvedere all'internamento nonostante le difficoltà, e quello della Giustizia, inflessibile riguardo alla possibilità che un cittadino americano fosse internato. Nel 1940 vivevano negli Stati Uniti 127.000 persone d'origine nipponica (lo 0,3% dell'intera popolazione americana e l'1% della popolazione della costa del Pacifico), di cui 80.000 *nisei*, cittadini americani, la maggior parte dei quali sotto i 25 anni, e 47.000 *issei* a cui era stata negata la cittadinanza americana.

Il *Los Angeles Times* del 25 gennaio 1942 pubblicò in prima pagina il rapporto della Commissione ufficiale d'inchiesta su Pearl Harbour che, sebbene attribuisse ai comandanti dell'esercito e della marina di stanza nelle Hawaii la colpa di un'inadeguata preparazione militare all'attacco nipponico, riaffermava falsamente che spie giapponesi si erano rese complici di esso, inviando informazioni sensibili su personale e schieramento di truppe.

Il 19 febbraio 1942 il Presidente Roosevelt emise l'ordine esecutivo 9066 che, con la giustificazione delle necessità militari per una favorevole prosecuzione della guerra (Herman, 1974, pp. 62-64), concedeva all'esercito l'autorità di designare aree sotto il suo controllo da cui alcuni o tutti gli abitanti avrebbero potuto essere allontanati, autorizzandolo a provvedere in tal senso: pur non nominandoli, prevedeva l'evacuazione di massa e l'incarcerazione indiscriminata dei nippo-americani. L'ordine fu rafforzato il 21 marzo con la legge pubblica n. 503, che rendeva reato la mancata evacuazione da tali zone militari. Subito il comandante DeWitt ricevette l'incarico di occuparsi dell'evacuazione dalla costa occidentale. Egli divise in tre zone militari i vari stati da cui dovevano essere sgombrati i nippo-americani: gli stati di Washington e dell'Oregon erano la prima zona; California e Arizona la seconda; Idaho, Montana, Nevada e Utah la terza.

Creò poi il *Wartime Civil Control Administration* (W.C.C.A.), con il compito di provvedere all'evacuazione di tutte le persone d'origine giapponese e di incoraggiarne la migrazione volontaria. All'inizio, infatti, non fu ordinato esplicitamente di lasciare le proprie case, ma fu suggerito il ricollocamento volontario come alternativa a un internamento forzato (Irons, 1993, p. 66). Circa diecimila nippo-americani si spostarono volontariamente (soprattutto dalla California) e tentarono di ricollocarsi a loro spese nelle zone interne del paese, ma spesso si trovarono a fronteggiare l'ostilità degli abitanti del luogo e furono costretti loro malgrado a tornare indietro, come risulta da un rapporto governativo ufficiale (United States Department of Interior, 1946, p. 26).

Il Presidente firmò il 18 marzo 1942 l'ordine esecutivo n. 9102, che stabiliva un'agenzia responsabile insieme al Ministero della Guerra del programma d'evacuazione, il *War Relocation Authority*, e ne definiva le funzioni e i compiti. Il 20 marzo DeWitt ordinò ai reparti tecnici dell'esercito di procedere, entro il 21 aprile, alla costruzione di 15 centri d'accoglienza temporanei per ospitare gli evacuati. Il 24 marzo fu ordinato a tutti i nemici stranieri e ai cittadini nippo-americani il coprifuoco dalle otto di sera alle sei del mattino, e la limitazione dei loro spostamenti a un raggio di non più di otto chilometri da casa durante le ore in cui non vigeva il coprifuoco. Nello stesso giorno fu emanato l'ordine d'esclusione n. 1: tutti i nippo-americani residenti nell'isola di Bainbridge (base navale di Bremerton), 54 famiglie, dovevano lasciare le proprie case e presentarsi entro il 30 marzo al campo d'accoglienza di Pullayup. Seguirono altri 107 ordini d'esclusione, per ogni singola località: la costa occidentale era stata divisa sistematicamente in 108 zone, in ciascuna delle quali risiedevano circa 1000 nippo-americani. Sotto il controllo dell'esercito e del *Wartime Civilian Control Agency*, le procedure d'evacuazione proseguirono ininterrottamente dal marzo all'agosto del 1942, con una temporanea sistemazione nei centri d'accoglienza di California (Fresno, Marysville, Manzanar, Pinadale, Pomona, Santa Anita, Stockton, Tanforan, Tulare e Turlock, Salinas), Oregon (Portland), Arizona (Mayer),

Washington (Pullayup). I prigionieri furono poi trasferiti, entro il 3 ottobre 1942, in 10 campi permanenti posti sotto la giurisdizione del *War Relocation Authority*: Manzanar e Tule Lake in California; Poston e Gila River in Arizona; Minidoka in Idaho; Heart Mountain in Wyoming; Granada in Colorado; Topaz in Utah; Rohwer e Jerome in Arkansas, tutti luoghi per lo più isolati, in zone desertiche e a debita distanza dai centri abitati e dalle installazioni militari.

L'evacuazione fu rapida ed efficiente perché, sebbene nessuno volesse lasciare le proprie case, i giapponesi collaborarono pienamente, non facendo alcun tipo d'opposizione. Tuttavia gli evacuati compresero subito che le condizioni di vita nei campi, la cui costruzione era stata la più economica e rapida possibile, non sarebbero state facili: intere famiglie dovevano vivere in piccole stanze spoglie e maleodoranti, senza alcuna privacy, in baracche che non erano altro che stalle (molti campi furono costruiti in ippodromi) (Kikuchi, 1973, p. 51). Il cibo era razionato e di pessima qualità, la dieta povera d'alimenti nutrienti, le condizioni atmosferiche avverse, con frequenti tempeste di sabbia. Le pesime condizioni igieniche, soprattutto delle latrine, aumentavano il rischio di contrarre malattie d'ogni tipo: a Santa Anita i registri dell'ospedale del campo mostrano che ben il 75% di tutte le sintomatologie riportate doveva essere attribuito alla permanenza nelle stalle (Gesensway; Roseman, 1987, pp. 41-44).

Molti evacuati cercavano di migliorare le condizioni di vita della comunità (Gesensway; Roseman, 1987, pp. 75-76) e tutti si sforzavano di vivere una vita il più normale possibile, ma ciò era impedito dalla stretta sorveglianza su ogni loro movimento, 24 ore su 24, da parte di guardie armate e, soprattutto, dalla noia, molto dura da vincere dopo la perdita delle attività e proprietà (Okimoto, 1971, p. 30).

Il W.R.A., per dissipare quest'apatia, che aveva contagiato un po' tutti, iniziò un programma d'assistenza che prevedeva l'assegnazione di un lavoro (per lo più operazioni di costruzione e miglioramento delle strutture igienico-sanitarie, lavori agricoli e di sviluppo del territorio) o di un'istruzione professionale a tutti i

residenti fisicamente in grado di lavorare. Il salario standard per una settimana lavorativa di 40 ore era di 16 dollari mensili; 12 per gli apprendisti, che avevano bisogno di supervisione; circa 19 dollari per i lavoratori professionisti (dottori, dentisti ecc.).

Secondo la convenzione di Ginevra, il lavoro svolto dai prigionieri di guerra per lo stato doveva essere retribuito in base alla quota pagata ai soldati dell'esercito nazionale con le stesse mansioni. Tuttavia il salario dei nippo-americani, da 12 a 19 dollari, era ben al di sotto di quello dei soldati semplici, che ricevevano tra 19 e 50 dollari al mese (United States Department of War, 1978, pp. 273-277).

Per molte famiglie l'evacuazione non rappresentò solo un'esperienza scioccante, ma anche la rovina sul piano economico (Okimoto, 1971, pp. 23-24). Il *War Relocation Authority* istituì un piano d'amministrazione delle proprietà appartenenti alle famiglie costrette all'evacuazione, piano che fu gestito principalmente dalla Federal Reserve Bank di San Francisco, che aveva il compito di dare un sostegno agli evacuati e di risolvere gli eventuali problemi rimasti in sospeso prima dell'evacuazione. La gestione della banca tuttavia si rivelò una truffa a tutti gli affetti: gli evacuati, infatti, furono per lo più costretti alla svendita delle loro proprietà (United States Department of War, 1978, p. 137).

Per gli studenti *nisei*, espulsi dalle scuole e università della costa occidentale, fu creato il 29 maggio 1942 il *National Japanese American Student Relocation Council*, un'agenzia organizzata e finanziata privatamente, che aiutò oltre 4000 studenti a ottenere permessi per proseguire gli studi superiori in più di 600 scuole durante la guerra (Austin, 2004, p. 1).¹ Molti del *War Relocation Authority* erano preoccupati per gli effetti che avrebbero avuto l'evacuazione e il programma di ricollocamento sul gruppo dei giovani cittadini *nisei*: sarebbe stato difficile per loro sottrarsi alla convinzione che la loro condizione fosse causata

¹ Sulla questione dell'educazione primaria e secondaria nei vari campi, cfr. James (1987), mentre per quanto riguarda gli effetti dell'educazione universitaria durante il periodo bellico su molti studenti, cfr. Okihiro (1999).

dalla discriminazione razziale, da motivazioni economiche e da pregiudizi di guerra, piuttosto che da una reale necessità militare. I *nisei* si sentivano intimamente feriti dal fatto che la loro patria li aveva traditi: pur essendo cittadini statunitensi a tutti gli effetti (O'Brien, 1978, pp. 19-20), erano stati violati i loro diritti ed erano stati rinchiusi nei campi d'internamento dal governo del paese in cui erano nati, cresciuti e in cui speravano di continuare a vivere. Rimproveravano poi ai loro genitori le caratteristiche fisiche ereditate, che li rendevano diversi dagli altri americani e per le quali erano stati rinchiusi nei campi (Daniels, 1981, p. 119).

L'esercito degli Stati Uniti prese la decisione di arruolare circa 5000 *nisei* provenienti dalle Hawaii e dai campi d'internamento. Per distinguere tra nippo-americani leali e sleali fu stilato un questionario, che fu distribuito per la prima volta il 10 febbraio 1942 a tutti gli internati al di sopra dei 17 anni, prescindendo dal sesso e dalla nazionalità. La domanda 27 era: «Sei disposto a prestare servizio nelle forze armate degli Stati Uniti in battaglia, in qualunque luogo ti venga ordinato?» La domanda 28, «Sei pronto a giurare di obbedire alle leggi degli Stati Uniti e di non agire in nessun modo che potrebbe interferire con gli sforzi militari degli Stati Uniti?», oltraggiò i *nisei*, che si sentivano costretti a scegliere tra la loro patria, gli Stati Uniti, e quella dei loro genitori, e che ritenevano di non dover compilare quel questionario in quanto erano cittadini americani a tutti gli effetti, che non avevano violato la legge in alcun modo. Delle circa 78000 persone a cui fu somministrato il questionario, 75000 lo compilarono: la stragrande maggioranza, circa 65000 persone, rispose "sì" alla domanda 28. Più di 1200 uomini si offrirono come volontari per combattere nell'esercito americano: circa i due terzi furono accettati. Quelli che risposero "no" alla domanda 28 furono iscritti nei registri governativi come persone sleali verso il paese e trasferiti nel campo di Tule Lake, che divenne una sorta di campo di segregazione per i nippo-americani considerati pericolosi e fu trasferito sotto la giurisdizione dell'esercito, che vi applicò la legge marziale. Nel campo erano molto frequenti le risse tra gli internati favorevoli al Giappone, desiderosi di trasferirsi lì,

e una buona parte degli altri che, a dispetto della loro presunta slealtà, non provavano alcun risentimento verso gli Stati Uniti e non desideravano andare in Giappone: molti internati avevano risposto “no” alle due domande del questionario solo nella speranza di poter rimanere in un campo il più vicino possibile ai luoghi dov'erano nati. Più di un terzo degli internati (7.222) di Tule Lake presentò formale richiesta di trasferimento in Giappone dopo la guerra: circa il 65% di essi era nato in America (Daniels, 1981, pp. 113-116).

Il 28 gennaio 1943 il Ministro della Guerra annunciò la formazione di una squadra di combattimento composta di soldati *nisei*. Il Presidente Roosevelt dichiarò pubblicamente il suo compiacimento per la decisione del Ministero, dal momento che a nessun leale cittadino degli Stati Uniti avrebbe dovuto essere negato il democratico diritto di esercitare le responsabilità della propria cittadinanza e di servire il proprio paese a dispetto delle origini. Il principio su cui era stato fondato il paese e attraverso cui era sempre stato governato, l'“americanismo”, era una questione di testa e di cuore, e non era, né era mai stato, una questione di razza o d'origini: un buon americano era quello leale al suo paese e al suo credo di libertà e di democrazia (Daniels, 1981, p. 112). Concretamente, la dichiarazione del Presidente significava che i *nisei* avevano il diritto democratico di morire per gli USA anche se erano stati privati dell'egualmente basilare diritto di vivere normalmente nelle sue leggi costituzionali (Okimoto, 1971, p. 32). La 442° squadra del Reggimento prese parte ai maggiori combattimenti che si svolsero in Italia, nel sud della Francia, nella Renania e nell'Europa centrale, dal settembre del 1943 al maggio del 1945. Grazie al suo incredibile coraggio divenne una vera e propria leggenda nell'esercito americano, tanto che anche alcune delle più alte cariche dell'esercito, che inizialmente si erano opposte all'uso di truppe composte da *nisei*, ammisero che queste erano state le migliori truppe d'assalto di tutto l'esercito statunitense. William Nester afferma che la guerra senza pietà combattuta dagli Stati Uniti contro il Giappone era dovuta al comportamento fanatico mostrato dai soldati giapponesi durante

la guerra (Nester, 1996, p. 160): quindi il valore dimostrato dai soldati era valore se si combatteva per gli Stati Uniti, fanatismo se si combatteva per il Giappone.

Il 100° battaglione di fanteria della 442° squadra soffrì un tale numero di morti e feriti durante le battaglie di Montecassino, da meritarsi il soprannome di “battaglione dal cuore purpureo”. Questa squadra, il cui motto era “giochiamoci il tutto per tutto”, fu uno dei corpi più decorati dell’esercito statunitense: i *nisei* ricevettero 18.143 decorazioni di guerra (Hull, 1996).

I soldati *nisei*, impiegati sia nel Pacifico, spesso come traduttori ed esperti dei servizi segreti, sia in Europa, dove il 29 aprile 1945 il Reggimento nippo-americano liberò i prigionieri dal campo di concentramento di Dachau, si distinsero per forza e coraggio, non solo perché stavano combattendo per difendere il proprio paese e la libertà, ma anche e soprattutto perché era in gioco la loro stessa libertà e quella delle loro famiglie, rinchiusi nei campi d’internamento. Molti *nisei* furono vittime del razzismo anche dopo il loro arruolamento, e continuarono a essere visti con sospetto anche dopo la guerra, nonostante il valore e la profonda lealtà dimostrati. Nel luglio del 1946, tuttavia, il loro coraggio fu pubblicamente esaltato dal Presidente Truman, il quale disse al 100° battaglione tornato dall’Italia: «You fought not only the enemy, but you fought prejudice – and you have won» (Hull, 1996).

L’andamento della guerra, che si era volta a favore degli Stati Uniti, causò un allentamento della politica di esclusione verso i nippo-americani. Il 17 dicembre 1944 il Ministero della Guerra annunciò la revoca degli ordini d’evacuazione (divenuta effettiva il 2 gennaio 1945). Il 18 dicembre la W.R.A. annunciò la chiusura dei campi prima della fine del 1945: il 15 ottobre tutti i campi di concentramento furono chiusi, tranne Tule Lake, chiuso il 20 marzo 1946, e alla metà di giugno del 1946 l’intero programma fu portato a termine.

Riferimenti bibliografici

- Austin, Allan W. (2004). *From Concentration Camp to Campus: Japanese American Students and World War II*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bix, Herbert P. (2001). "War Crimes Law and American Wars in the Twentieth Century Asia". *Hitotsubashi Journal of Social Studies*, 33, 1, pp. 119-132.
- Daniels, Roger (1968). *The Politic of Prejudice*. New York: Atheneum.
- (1981). *Concentration Camps, North America: Japanese in the United States and Canada during World War II*. Malabar: Krieger Publications.
- Daniels, Roger *et al.* (1991) (Eds.). *Japanese Americans, from Relocation to Redress*. Seattle: University of Washington Press.
- De Palma, Daniela (2010). "L'immigrazione giapponese negli Stati Uniti". In Mazzei, Franco; Carioti, Patrizia (a cura di). *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, vol. 2. Napoli: Il Torcoliere, pp. 845-864.
- Gesensway, Deborah; Roseman, Mindy (1987). *Beyond Words: Images from American's Concentration Camps*. Ithaca: Cornell University Press.
- Herman, Masuko (1974). *The Japanese in America 1843-1973*. New York: Oceana Publications.
- Hull, Michael D. (1996). "The Japanese-American 442nd Regimental Combat Team Fought Bravely in Eight Major Campaigns". *July '96 World War II Feature* (documento on line).
- Irons, Peter (1993). *Justice at War – The Story of the Japanese American Internment Cases*. Berkeley: University of California Press.
- James, Thomas (1987). *Exile Within: The Schooling of Japanese Americans, 1942-1945*. Cambridge: Harvard University Press.

- Kikuchi, Charles (1973), *The Kikuchi Diary: Chronicle from an American Concentration Camp: The Tanforan Journal of Kikuchi*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nester, William R. (1996). *Power across the Pacific – A Diplomatic History of American Relations with Japan*. London: MacMillan Press.
- O'Brien, Robert W. (1978). *The College Nisei*. New York: Arno Press.
- Okhiro, Gary (1999). *Storied Lives: Japanese American Students and World War II*. Seattle: University of Washington.
- Okimoto, Daniel I. (1971). *American in Disguise*. New York: Walker/Weatherwill.
- United States Department of Interior (1946) (Ed.). *War Relocation Authority, WRA: A Story of Human Conservation*. New York: AMS Press.
- United States Department of War (1978) (Ed.). *Final Report: Japanese Evacuation from the West Coast*. New York: Arno Press.

Il fumetto in Giappone: un'analisi critica

GIANLUCA DI FRATTA

Pubblicato a partire dal 1978, *Il fumetto in Giappone* di Maria Teresa Orsi presenta un'accurata disamina dei processi storici che hanno caratterizzato la nascita e lo sviluppo del *manga* in Giappone a partire dall'era Meiji fino agli anni Settanta. L'indagine si concentra sulle principali tappe raggiunte dal fumetto e sulle trasformazioni che esso ha subito nella sua evoluzione ed estende i termini del discorso, per il rapporto ben presente fra questi generi e il fumetto che si sviluppa più o meno in parallelo, alle illustrazioni e alle vignette di epoca antecedente.

È precisamente su queste premesse che Orsi introduce la prima parte del saggio dal titolo “Il fumetto in Giappone: 1) L'evoluzione del *manga* dall'era Meiji alla guerra del Pacifico”:

La storia del fumetto in Giappone, come quella di altri generi della moderna letteratura di massa, quali la narrativa poliziesca e di fantascienza, viene fatta risalire all'era Meiji; le sue origini sono quindi riportate indirettamente alla fase di sviluppo del Giappone come paese “moderno” e industrializzato, e direttamente all'esempio dei primi disegnatori stranieri che furono attivi e conosciuti nel paese. Se tale collocazione cronologica può essere in parte giustificata dalla stessa valutazione del fumetto come genere nato e sviluppato entro una società industriale, si considera però nel caso del Giappone, la lunga e ricca tradizione che ha dato forma a quelli che sono indicati come gli antecedenti del *manga* dei nostri tempi. In questo senso si suole accennare perfino a Toba Sōjō del secolo XII ed ai disegni umoristici a lui attribuiti, spesso valutati come “antenati” del fumetto; oppure ai vari *emakimono* ed *ezōshi* degli anni Kamakura e Muromachi, fino all'epoca Tokugawa, quando la narrativa “popolare” svilup-

pò, in particolare attraverso i cosiddetti *ukiyo-zōshi* e *kusazōshi*, un rapporto con l'illustrazione ancora più stretto che nel passato, venendo intesa quest'ultima non solo come completamento, ma come fattore indispensabile alla comprensione del testo, pur sempre nell'ambito di una narrativa illustrata. Infine, negli ultimi anni Tokugawa e quindi in era Meiji, l'inizio di un giornalismo che si sostituiva ai vecchi *kawaraban* illustrati, promosso da iniziative straniere ma reso possibile e favorito nel suo rapido sviluppo proprio dal livello e dall'esperienza dell'editoria giapponese, offrì uno strumento idoneo alla diffusione di un tipo di vignetta, spesso umoristica o satirica, cautamente interessata agli avvenimenti politici e all'evoluzione dei costumi. [...] Negli stessi anni, all'influenza diretta di autori occidentali operanti in Giappone, si affiancava una più larga conoscenza della produzione d'oltremare; questa contribuì certamente allo sviluppo, accanto alla vignetta, arricchita eventualmente da intenti satirici e di complemento ad un commento politico o sociale, di una forma grafica e narrativa ben più vicina al moderno fumetto (Orsi, 1981, pp. 134-135 e p. 147).

In epoca Taishō, la diffusione del *manga* e il suo successo sul piano commerciale avrebbero proceduto di pari passo con l'evoluzione dell'editoria e del giornalismo e beneficiato dell'incremento che questi ultimi ottenevano:

Il *manga* risentì del resto del clima di fermento e rinnovamento che avrebbe caratterizzato tutto il periodo; da una parte, l'affermarsi della grande editoria, il moltiplicarsi di riviste e pubblicazioni in edizioni "economiche", l'inserimento della narrativa in una produzione di massa che ne avrebbe condizionato lo sviluppo; dall'altra, lo stimolo che nasceva dal confronto con i movimenti d'avanguardia europei ed americani, i quali suggerivano in arte come in letteratura, nuove possibilità e nuovi metodi di ricerca espressiva. Contemporaneamente, la ripresa di organizzazioni e movimenti politici di sinistra, che avrebbero offerto, sia pure attraverso dibattiti e controversie a non finire, una base teorica al fenomeno culturale conosciuto come "letteratura proletaria" e diffuso negli anni Venti, avrebbe a sua volta favorito lo sviluppo di una grafica politicamente indirizzata, vigorosa e

polemica. [...] Il momento era del resto favorevole ad un'espansione del mercato giornalistico; molti tra i principali quotidiani ospitavano vignette, mentre si moltiplicavano le riviste dedicate prevalentemente al *manga* (Orsi, 1981, pp. 154-155 e p. 156).

Allo stesso tempo, si rivendicava per il *manga* un genere libero da imposizioni o da espliciti impegni ideologici. Articolato sulla ricerca di innovazioni, sia sul piano grafico sia sul piano formale, sulla produzione delle avanguardie europee e sul gusto del disegno astratto e caricaturale, il *manga* d'anteguerra fu arricchito di nuovi espedienti narrativi, indubbiamente frutto di un attento e preciso studio della produzione di scuola americana, ma che testimoniavano anche la maturità ormai raggiunta dal fumetto in Giappone. Naturalmente, è innegabile che a un certo punto il *manga* subisse una precisa involuzione, sia pure dovuta a imposizioni e pressioni esterne, che si concretizzò in una graduale acquiescenza da parte degli autori a una propaganda di guerra e al sostegno dei valori di nazionalismo e militarismo imperveranti negli anni Trenta:

Non era comunque un fenomeno nuovo nel mondo culturale, che conosceva l'esperienza della "conversione" e che, per una serie di fattori, veniva coinvolto in posizioni ambigue e contraddittorie. [...] Ben pochi disegnatori, emersi negli anni precedenti, riuscirono a sottrarsi al coinvolgimento nell'azione di sostegno e incoraggiamento alla guerra, anche se non tutti condivisero il tono trionfalistico o isterico dei più accesi sostenitori della "missione" giapponese in Asia (Orsi, 1981, p. 177 e p. 180).

A due anni di distanza dalla pubblicazione della prima parte, nel volume xx [1980] de *Il Giappone* appare il secondo capitolo del saggio di Orsi dal titolo: "Il fumetto in Giappone: 2) Dal dopoguerra al trionfo del *gekiga*". Soggetto favorito dell'analisi dell'autrice sono, ancora una volta, le vignette apparse nei primi anni del dopoguerra che si concentravano prevalentemente sulla realtà quotidiana:

[...] se il *manga* di era Meiji aveva soffermato il suo ironico sguardo sulle meraviglie dell'occidentalizzazione, quello del dopoguerra riflesse un momento altrettanto carico di cambiamenti. La realtà immediata era confusa e contraddittoria; alla disperata situazione economica, al bilancio delle vittime, all'interrogativo inevitabile sulle pesanti responsabilità che avevano portato a quello stato di cose, si accompagnavano sollievo e speranza per un rinnovamento che pareva auspicato dalle riforme messe in atto. Negli ambienti intellettuali, la fine di un'epoca veniva sottolineata come realtà inequivocabile e tangibile e si ripetevano parole cariche di promesse e di significati allettanti quanto talvolta scarsamente definiti nella loro sostanza. Democrazia, libertà, diritti civili divenivano conquiste a portata di mano, e la presenza delle forze di occupazione sotto il controllo americano sembrava disposta a garantirne l'attuazione. Era altresì il periodo del mercato nero, dell'inflazione, della scarsità degli alloggi e del razionamento dei viveri. Realtà che in diverso modo venivano riflesse entro i riquadri del *manga* (Orsi, 1982, pp. 104-105).

La ripresa del *manga* nella seconda parte degli anni Quaranta non si limitò, tuttavia, alla sola vignetta politica e alla satira di costume. Sull'onda delle iniziative editoriali, che si susseguivano e si consolidavano, e probabilmente sotto la spinta di fumetti stranieri che suggerivano nuove possibilità espressive, nacquero su riviste e giornali nuovi esempi di un momento di rilancio e rafforzamento del genere, dopo la pausa forzatamente imposta. Tale successo trovava una sua giustificazione anche nel crescente interesse dei lettori per tutto ciò che era pubblicato, sia pure con sistemi imperfetti e materiale scadente:

Gli anni dal 1945 al 1950 assistettero al nascere o al ritorno di pubblicazioni di ogni genere: riviste squisitamente letterarie, sostenute da giovani gruppi di avanguardia o da nomi collaudati di "vecchi" scrittori riportati sulla cresta dell'onda; e riviste più commerciali o di intrattenimento, fino alle popolari *kasutori zasshi*, che si presentarono come un prodotto tipico dell'immediato dopoguerra, ad esso legate per contenuti e per il materiale con cui erano fabbricate. Di questo generale clima beneficiarono

altresì opere specificamente destinate al pubblico infantile, su cui già si era soffermato l'interesse dell'editoria d'anteguerra e che ora inclusero numerose riviste mensili dedicate anche al *manga* (Orsi, 1982, p. 119).

Con l'affacciarsi degli anni Cinquanta, lo sviluppo del fumetto per ragazzi subì un rinnovamento di cui fu artefice Tezuka Osamu (1928-1989), il nome più celebre del panorama fumettistico giapponese e certamente quello a cui sono ascritti i meriti maggiori per lo sviluppo del genere.¹ La strada aperta da Tezuka trasformò e migliorò le caratteristiche del *manga* dando un indirizzo che restò ben visibile nel periodo successivo e nella produzione di gran parte degli autori più giovani. Il ruolo di Tezuka, tuttavia, era solo parte di un esteso processo di trasformazione che il fumetto giapponese avrebbe subito a partire dalla metà degli anni Cinquanta e che, nella sua forma più vistosa, si concretizzò in un nuovo prodotto denominato *gekiga*:

[...] gli elementi distintivi del nuovo genere, che si erano venuti nel frattempo precisando, si possono compendiare in quattro qualità essenziali: 1) l'incremento del fattore psicologico, 2) il realismo delle descrizioni grafiche, 3) la riduzione drastica o abolizione dell'elemento umoristico e comico, 4) l'intento di rivolgersi ad un pubblico non infantile, ma di giovani o adulti. A questo si aggiunga una spiccata struttura narrativa e la lunghezza che, pur non essendo, a rigore, un tratto necessario, avrebbe spesso caratterizzato il *gekiga* (Orsi, 1982, pp. 136-137).

Tutti questi elementi rivelavano un clima ricco di iniziative e di risultati incoraggianti, ma il momento di maggiore successo e di più compiuta realizzazione del fumetto in Giappone si colloca nella seconda metà degli anni Sessanta, periodo di grande movimentazione in cui si assiste a una fioritura straordinaria di generi, opere, autori e di una produzione immaginifica per la vastità, la

¹ Per un'approfondita disamina della figura di Tezuka e della sua opera, cfr. Piovan (1966), McCarthy (2010) e Phillipps (1996, 2000).

discontinuità e la diversità di livello. Nella terza parte del saggio dal titolo “Il fumetto in Giappone: 3) L’evoluzione degli anni Sessanta e le ultime proposte”, Orsi definisce questo periodo l’età d’oro del fumetto come, in un certo senso, fu quella del boom economico e dell’ingresso del Giappone sulla scena internazionale come potenza industriale:

[...] e il *manga* fino ad un certo punto, nella sua forma migliore, poté registrare quel momento, non solo nei suoi aspetti più esteriori di consumismo e benessere ma anche in quelli più profondi e inquietanti che si venivano precisando e non era possibile ignorare: dalle lotte contro il rinnovamento dell’Anpo, alla contestazione studentesca del 1968-1970, all’inquinamento atmosferico, alla protesta contro la guerra e le armi nucleari. [...] D’altro canto, la dimensione del fenomeno fumetto, ne condizionava la fisionomia, precisando la sua portata come fatto sociale e di costume. Il numero di *manga* stampati e diffusi in questo periodo si moltiplicò enormemente, si intensificò il rapporto di scambio con televisione, cinema, canzoni, mentre i personaggi dei fumetti suggerivano atteggiamenti e gesti che erano imitati, e parole che subito entravano nell’uso comune, creando una moda (Orsi, 1983, p. 95).

Il fumetto degli anni Sessanta si caratterizzava per l’ampio spazio conferito a opere rivolte a un pubblico maturo, accentuando e ripercorrendo la strada aperta dal *gekiga*. In questo periodo, gli autori di racconti per un pubblico infantile modificarono visibilmente il loro stile e i caratteri della loro produzione al punto che, sebbene interpretati principalmente da personaggi infantili, i loro fumetti ottennero i maggiori consensi proprio presso un pubblico adulto, non ultimo grazie a una predominanza della battuta, della sequenza comica, dell’assurdità di situazioni e personaggi, parzialmente ereditati da un fumetto disimpegnato d’anteguerra, che alimentò la nascita di un vero e proprio genere indicato dai critici come *gyagu manga* (*gag manga*). Un’intera pagina di storia del fumetto fu ricoperta, inoltre, da opere ambientate nel mondo dello sport, a cui si accompagnarono tentativi di interpo-

lazione con i generi e le ambientazioni più disparate: dal poliziesco all'*horror*, dalla fantascienza al *mystery*. Si trattava – è bene sottolineare – di prodotti il più delle volte commerciali, estremamente banali o ripetitivi ma, nel *mare magnum* di opere medio-crisi, si distinsero anche risultati interessanti per la loro originalità e l'efficacia sul lettore. Un fenomeno particolare era costituito, infine, dallo straordinario successo dello *shōjo manga* (*manga* per ragazze), prettamente dedicato a un pubblico femminile e caratterizzato da alcune precise convenzioni:

Shōjo manga, come parola, indica un prodotto ben preciso, dedicato ad un pubblico femminile e caratterizzato oggi da convenzioni grafiche abbastanza facilmente riconoscibili, oltre che da un contenuto che tende a focalizzare soprattutto la vicenda sentimentale dei personaggi, dando spazio ai risvolti psicologici-emotivi, chiudendo i confini del racconto entro i limiti della famiglia o della scuola, enfatizzando i rapporti di tipo privato. Formatosi nel dopoguerra, lo *shōjo manga* mantiene tuttavia legami con il romanzo sentimentale degli anni precedenti, prendendo le mosse anche sul piano grafico dalle illustrazioni di tale genere. [...] Contemporaneamente, si verifica nello *shōjo manga* il fenomeno già segnalato per altri fumetti, ossia l'orientarsi verso un pubblico più adulto, accogliendo nelle proprie pagine problematiche nuove. Nello *shōjo manga* esse furono costituite soprattutto da storie d'amore, sempre meno platoniche e più concrete (Orsi, 1983, p. 136 e p. 138).²

Orsi conclude la sua rassegna definendo il periodo più recente del fumetto giapponese, a cavallo tra gli ultimi anni Sessanta e i primi anni Settanta, come un momento di pausa e incertezza dopo la ricca stagione che lo aveva immediatamente preceduto ma, al contempo, individua anche altre direzioni che si riveleranno – nonostante le sue iniziali perplessità – espressive di un rinnovamento che spingerà il genere verso inedite frontiere narrative.

² Sullo *shōjo manga* cfr. anche Rumor (2005).

Nella sua interezza, il saggio di Orsi si presenta come un valido strumento di consultazione sulla produzione di genere, attraverso cui sono presentati in rassegna autori e opere che hanno segnato significativamente l'evoluzione del panorama fumettistico giapponese dalle origini fino alle ultime tendenze degli anni Sessanta.³ Nonostante le numerose difficoltà, dovute alla difficile accettazione da parte della contemporanea comunità accademica di un argomento ancora oggi ritenuto – seppure da una ridotta fetta di esponenti – di dubbia rilevanza scientifica, il saggio ha conquistato nel corso degli anni consensi sempre più ampi in ambito universitario, non ultimo grazie anche a un maggiore interesse nei confronti dell'argomento non soltanto da parte di una comunità studentesca, sempre più attenta alla possibilità di approfondimenti critici sull'immaginario audiovisivo giapponese, ma anche di quella insegnante, che con le velleità degli studenti è tenuta – volente o nolente – a confrontarsi. Inoltre, sebbene la data di prima pubblicazione sia sfasata di due anni rispetto a quella riportata nel numero di serie del volume, lo studio di Orsi rappresenta evidentemente il primo tentativo di analisi scientifica sul *manga* condotto in Italia e, tenendo conto della data effettiva

³ Nel 1998 il saggio di Maria Teresa Orsi è stato pubblicato in volume dalla casa editrice Musa Edizioni quale prima parte di un dittico dal titolo *Storia del fumetto giapponese*. Tralasciando ogni considerazione sulla qualità dell'edizione, sulla organizzazione dei testi e sulla politica di distribuzione dell'opera, vale la pena spendere due parole sul secondo volume pubblicato a completamento del lavoro di Orsi. Il saggio di Cristina Mulinacci si presenta come un'analisi meticolosa e approfondita dei principali generi popolari del fumetto giapponese. Vero è, tuttavia, che un'impostazione del tutto estranea a quella del primo volume, strutturata a partire da una classificazione per generi più che su una disamina cronologica delle fasi evolutive del *manga*, e l'annovero di opere fumettistiche antecedenti il periodo storico di cui il volume pretende occuparsi rendono i due lavori evidentemente legati l'uno dall'altro. Ciò lascia intuire che, almeno inizialmente, il saggio di Mulinacci fosse concepito per essere pubblicato come lavoro a se stante, del tutto incondizionato da quello di Orsi. È certamente auspicabile, a questo punto, che l'opera di Mulinacci sia ristampata in una edizione indipendente e fedele all'intenzione originaria dell'autrice affinché riceva il suo giusto riconoscimento.

di elaborazione del testo riportata in parentesi quadre sulla copertina di ogni volume, si può addirittura affermare che è in assoluto il primo studio sul fumetto giapponese condotto in Europa. Questo è sicuramente un dato di importanza non trascurabile, in quanto ci permette di recriminare una posizione di primariato nella costituzione di una scuola di teoria del *manga* in Europa e di sostenere la reale esistenza di un *mangaron* in Italia a cui sono riconducibili tutti gli studi successivi.

Riferimenti bibliografici

- McCarthy, Helen (2010). *Osamu Tezuka. Il dio del manga*. Milano: Edizioni BD.
- Orsi, Maria Teresa (1981). "Il fumetto in Giappone: 1) L'evoluzione del *manga* dall'era Meiji alla guerra del Pacifico", *Il Giappone*, xviii [1978], pp. 131-181.
- (1982). "Il fumetto in Giappone: 2) Dal dopoguerra al trionfo del *gekiga*", *Il Giappone*, xx [1980], pp. 103-158.
- (1983). "Il fumetto in Giappone: 3) L'evoluzione degli anni Sessanta e le ultime proposte", *Il Giappone*, xxi [1981], pp. 93-151.
- Phillipps, Susanne (1996). *Erzählform Manga: Eine Analyse der Zeitstrukturen in Tezuka Osamus "Hi no tori" ("Phönix")*. München: iudicium.
- (2000). *Tezuka Osamu. Figuren, Themen und Erzählstrukturen im Manga-Gesamtwerk*. München: iudicium
- Piovan, Monica (1996). *Osamu Tezuka. L'arte del fumetto giapponese*. Mestre: Akromedia.
- Rumor, Mario A. (2005). *Come bambole. Il fumetto giapponese per ragazze*. Latina: Tunué.

Ritrovato in Giappone il ritratto
di Alessandro Valignano S.J.
eseguito da Capogrossi

MARISA DI RUSSO

Nel primo volume delle *Fonti Ricciane* di Pasquale D'Elia (1942, pp. 140-141) appare riprodotto per la prima volta un imponente ritratto di Alessandro Valignano, il gesuita teatino inviato nel 1573 dal Generale Mercuriano nelle Indie Orientali come Visitatore della Compagnia di Gesù. Il ritratto, un'eccellente riproduzione che occupa tutta la pagina, porta la seguente didascalia: «IL P. ALESSANDRO VALIGNANO S. I. (1539-1606) / Visitatore delle missioni dei gesuiti nel medio ed estremo oriente./ Da un quadro coevo che si conserva in Bonn, Germania».

Di questo ritratto ho già scritto in una nota iconografica pubblicata negli *Atti* del convegno su Valignano (Di Russo, 2008) lasciando però insoluti alcuni punti. Torno ora sull'argomento dal momento che recentemente sono emersi nuovi dati che fanno luce su questi punti. Riepilogo prima brevemente quanto detto nella nota. In essa presentavo ed esaminavo i ritratti di Valignano che rimangono o di cui si ha notizia. Non sono molti, riconducibili a una stessa prima immagine e realizzati quasi tutti tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento da artisti attivi in quel periodo a Roma. In questi ritratti il gesuita viene raffigurato sempre a mezzo busto, frontalmente o con il corpo leggermente ruotato, secondo i canoni della moderna ritrattistica, con la mano sinistra sul petto e con un libro sostenuto dalla mano destra o poggiato su un tavolo, su cui si legge il versetto 9 degli *Atti degli apostoli*: «UT PORTET NOMEN MEUM CORAM GENTIBUS ET REGIBUS». Il religioso veste, tranne che in un caso, l'abito nero

dei gesuiti ricoperto del mantello, con il rosario alla cintola e senza la berretta in testa. Spesso compare anche, in alto nell'angolo di destra o di sinistra, il monogramma IHS, simbolo e sigillo della Compagnia.

Il ritratto riprodotto nelle *Fonti Ricciane* non si discosta molto dagli altri per quanto riguarda la composizione, presenta tuttavia una diversa espressività appearing quasi moderno: il "missionario" mostra un aspetto energico e severo, avanti ormai negli anni, con la barba brizzolata, il capo coperto dalla berretta dei preti, lo sguardo fisso rivolto all'estrema sinistra, e la mano destra in primo piano che si staglia bianca sulla veste nera indicando il libro nell'angolo in basso a destra su cui si legge l'inizio del solito versetto: «Ut portet nomen me[um]».

Ciò che colpisce in questo dipinto è l'imponenza del personaggio, molto più realistico che non negli altri ritratti: con la sua mole possente occupa quasi tutta la tela spoglia di quegli elementi caratteristici dell'iconografia religiosa come il crocifisso, il rosario o il monogramma della Compagnia. Gli unici elementi che fanno pensare che si tratti di un religioso sono il tricorno da prete, il colletto bianco e il versetto sul libro.

Perché D'Elia ha scelto questa immagine? Egli ne conosceva almeno altre due: quella orientaleggiante, attribuita ad Arnold Van Westerhout (1651-1725), da lui stesso già riprodotta in un suo precedente articolo (D'Elia, 1937, p. 4) e quella che un altro studioso della Compagnia, Pietro Tacchi Venturi (1861-1956), aveva riprodotto dal volume di Isidoro Nardi (1686?, p. 162) per illustrare la voce "Valignani" dell'Enciclopedia Treccani (1937). Forse l'attenzione di D'Elia si è fermata su questa immagine perché non era mai stata riprodotta prima o, più probabilmente, perché rispondeva meglio per l'aspetto imponente all'idea che lo studioso si era fatto del missionario. Nei suoi scritti, infatti, parlando della grandezza morale di «questo gigante dell'apostolato», afferma che era «sostenuta da una statura fisica corrispondente», fuori del comune per gli uomini di quel periodo, e riporta anche un passo di una lettera in cui Valignano stesso racconta un

curioso aneddoto legato alla sua statura.¹ Un particolare, quello della statura del gesuita, ricordato sovente dai confratelli e messo in evidenza da studiosi, storici e artisti.

Scrive Daniello Bartoli, lo storico della Compagnia:

Era il Valegnani di gran persona, eccedente eziandio la statura ordinaria de' maggiori: ma in ogni sua parte misurato, e ben rispondente, e d'un sembiante per sé medesimo maestoso: e proporzionata a quella del corpo avea la grandezza dell'animo, veramente eccelso, e nobile (Bartoli, vol. x, Libro 1, 1829, p. 137).

Riprende le sue parole Ravizza: «Era Alessandro di sembianze nobile, e maestoso, grande di persona, eccedente l'altezza non ordinaria de' suoi Maggiori, ben proporzionato in tutte le sue membra» (Ravizza, 1830, p. 136). Anche Schütte, descrivendo il suo aspetto fisico, lo definisce «a man of giant stature» (Schütte, 1980, 1/1, p. 39). Questo particolare colpì soprattutto i giapponesi che all'epoca erano più bassi degli europei. Da lettere e relazioni dei missionari sappiamo che il grande condottiero giapponese, Oda Nobunaga (1534-1582), rimase molto impressionato dalla statura e maestosità del gesuita quando lo incontrò la prima volta, nel marzo del 1581 nel tempio di Honnō dell'allora capitale Kyōto. Ne rimasero impressionati gli artisti giapponesi, che nelle loro opere lo rappresentarono più alto degli altri missionari. Molti (Pacheco, 2004; Wicki, 1966, IX, p. 21*) sono infatti concordi nel ritenere che sia il Visitatore la figura del gesuita che con la sua statura sovrasta gli altri missionari raffigurati nei paraventi *nan-*

¹ «Del P. Gaspar Sancio mi ricordo bene. V.R. gli mandi le mie saluti quando gli scrive et dicali se si ricorda di quella vecchia, che passando noi per una strada di Viterbo, partendosi della porta di sua casa dove stava assentata mi venne a dire, che non andaria a coglierli fichi meco perché era molto alto. Del che io mi risi grandemente et il P. Gaspar Sancio si risentì molto mormorando di quella loquace vecchia molto tempo.» Da una lettera di Valignano a Fabio de Fabii, Goa, 15 dicembre 1596, pubblicata da Wicki (1988, XVIII, p. 645). Citata da D'Elia (1940, p. 122).

*ban*² che descrivono l'arrivo delle navi portoghesi nei porti cinesi e giapponesi in un intreccio di motivi commerciali e religiosi.

Ma torniamo al nostro ritratto. In tempi più recenti altri studiosi (Hirakawa, 1994, p. 31; Luca, 2005, p. 298) lo hanno riprodotto nelle loro opere riprendendolo dal volume di D'Elia, senza citare la fonte, ma continuando a indicare in didascalia che si tratta di un quadro dell'epoca, conservato a Bonn.

Le ricerche fatte in Germania non hanno prodotto risultati, non si sono trovate tracce del ritratto né a Bonn né nelle altre città, mentre si è scoperta l'esistenza di un'altra interessante opera che ritrae il gesuita in ricche vesti orientali. Si tratta di un dipinto a olio, a colori, del XVII secolo, di autore ignoto, mai riprodotto prima, conservato nel museo della città di Ingolstadt (Di Russo, 2008, p. xvii), dove i gesuiti avevano istituito un'importante università.

Il mistero del dipinto che ci interessa viene spiegato da Edmond Lamalle nella sua recensione al primo volume delle *Fonti Ricciane*, alla quale rimanda lo stesso d'Elia nell'*errata corrige* del secondo volume della sua opera. Lamalle – si ricorda – aveva curato un fondo fotografico presso l'Archivio Romano S.I. nel quale figurano quattro ritratti di Valignano. Scrive Lamalle a proposito di questo ritratto riprodotto da D'Elia: «[...] nous devons relever une confusion, qui risquerait d'introduire une légende iconographique» (Lamalle, 1943, p. 168) e rivela che il quadro in questione si conservava – nel 1943, quando egli scriveva – in un parlatorio del Gesù a Roma ed era stato eseguito dal conte Giuseppe Capogrossi Guarna (1900-1972) su commissione del gesuita Pietro Tacchi Venturi, segretario della Compagnia, in vista dell'Esposizione universale delle missioni in Vaticano per l'anno santo del 1925. Si ha ragione di ritenere che sia stato proprio Tacchi Venturi a far sistemare il ritratto di Valignano in una

² Si veda in particolare il paravento di Kanō Naizen (1570-1616) di cui esistono varie copie, la migliore al Kōbe City Museum. Illustrazione in Kōbe City Museum (1988, pp. 9-17). Illustrazione del particolare relativo ai missionari in Di Russo (2008, p. xxx).

delle stanze del Gesù dopo la mostra vaticana, poiché all'epoca egli era rettore di quella chiesa e vi rimase fino al 1940.

Il dipinto quindi non poteva trovarsi a Bonn e soprattutto non era coevo, anzi – spiega Lamalle – non aveva alcun fondamento storico, poiché l'artista in mancanza di documenti e immagini antiche aveva preso come modello un italiano degli Abruzzi, la regione d'origine di Valignano.

Alcuni anni dopo, venuto probabilmente a conoscenza di altri ritratti, lo stesso Tacchi Venturi nel redigere la voce "Valignani" per l'Enciclopedia Treccani (1937) sceglie l'incisione di Gian Girolamo Frezza pubblicata in Nardi e non quella da lui commissionata.

L'articolo di Lamalle risolveva il problema della datazione e dell'attribuzione dell'opera stabilendo definitivamente il periodo in cui era stata realizzata e dando un nome al suo autore, ma rimaneva un problema: il quadro non si trovava nel luogo indicato dallo studioso, sembrava scomparso. Vane sono state infatti le ricerche al Gesù e nelle altre istituzioni della Compagnia a Roma, come l'Archivio S.J. e l'Università Gregoriana, vane anche le ricerche condotte in Vaticano. Il ritratto non figura neanche nel catalogo dell'Esposizione Missionaria Vaticana pubblicato a più riprese, come rivista. Nell'ante sacrestia del Gesù sono raccolte ora diverse opere legate alle missioni gesuitiche come i dipinti dei martiri giapponesi della scuola di Giovanni Cola e il famoso ritratto di Matteo Ricci, opera di Yu Wenhui, ma del ritratto di Valignano nessuna traccia. Nella nota iconografica il discorso si concludeva con l'ipotesi, sostenuta da molti, che il quadro fosse andato perso o fosse stato trafugato durante l'ultima guerra.

Recentemente invece, durante un viaggio fatto in Giappone nell'autunno del 2009, ho scoperto con grande sorpresa che il ritratto si trova a Yamaguchi, nel piccolo museo allestito nel sotterraneo dello Xavier Memorial Church, la moderna chiesa di Saverio ricostruita dopo che l'incendio del 1991 aveva distrutto l'antica chiesa.

Come sia finito in Giappone me lo spiega il padre Domenico Vitali, un gesuita italiano ora parroco della Chiesa di S. Ignazio

a Tōkyō, ma per molti anni responsabile della parrocchia di Francesco Saverio a Yamaguchi e autore del “trafugamento”. Quando Vitali viene destinato al Giappone, prima di partire, cerca nei vari depositi oggetti da portare con sé, che potessero essere utili nella missione cui era inviato, e cercando trova, abbandonato in una stanza del Gesù, «al terzo piano, davanti ai tronetti della cappella», un dipinto che scopre essere il ritratto di Valignano. Viene poi a sapere che il ritratto era stato fatto realizzare da Tacchi Venturi, il quale lo aveva messo nella sala d’aspetto del primo piano. Qualche anno dopo però il quadro era stato rimosso e abbandonato nel deposito. Vitali lascia l’Italia nel 1963 portando con sé il ritratto di Valignano, si ferma un anno negli Stati Uniti e nel 1964 arriva in Giappone con il dipinto che consegna al direttore della biblioteca Kirishitan Bunko dell’università Sophia di Tōkyō.

Apriamo a questo punto una parentesi per riferire un fatto curioso: per una strana coincidenza in quegli stessi anni arrivavano in Giappone le opere astratte di Capogrossi che furono esposte nel 1963 a Tōkyō e nel 1964, insieme con quelle di Fontana, a Ōsaka. Non poteva certo immaginare l’artista romano che a Tōkyō si trovava una sua opera giovanile arrivata per altra via.

Trasferito a Yamaguchi nel 1976, Vitali decide di portare ancora una volta con sé il ritratto di Valignano che aveva trovato di nuovo abbandonato in un deposito. Nella residenza gesuitica dell’antica missione, dove nel lontano autunno del 1550 era giunto Francesco Saverio per predicare il Vangelo, vive anche Ruiz De Medina, uno studioso che va raccogliendo materiali e oggetti legati alla storia della chiesa giapponese e della Compagnia di Gesù in un piccolo museo, il Saverio Shiryōkan, oggi rinominato Christian Memorial Museum. Qui trova finalmente dignitosa sistemazione e si trova esposto oggi il ritratto di Valignano. Manca però una didascalia che ne indichi l’autore.

Abituati a vedere le riproduzioni, tutte in bianco e nero, si era portati a credere che anche l’originale fosse in bianco e nero. In realtà si tratta di una tela a olio, a colori, di cm 72 x 61.5, montata ora con una cornice di 8 cm. Il dipinto appare ben conservato, an-

che se – come conferma padre Vitali – è stato ritoccato da un artista giapponese per eliminare la traccia di una piegatura centrale.

Si conclude così la singolare avventura del ritratto di Valignano eseguito da Capogrossi. Il dipinto non si trova e non è mai stato a Bonn, non è coevo né si basa su antichi ritratti – anche se non si può escludere che l'artista ne abbia visti, poiché ritrae il gesuita nella stessa posizione di altri dipinti. L'opera di Capogrossi riflette piuttosto l'idea e l'immagine che il noto pittore romano, all'epoca poco più che ventenne, aveva del personaggio di cui certamente avrà sentito parlare direttamente da chi gli aveva commissionato il ritratto, il gesuita Pietro Tacchi Venturi, che nei suoi studi si era occupato di Valignano (Tacchi Venturi, 1906, p. 154 e pp. 414-426) e che – altro particolare interessante e poco conosciuto – era anche lo zio dell'artista. La madre di Giuseppe Capogrossi, Beatrice Tacchi Venturi, era infatti sorella del gesuita. Pare che sia stato proprio lo zio gesuita ad avviare il giovane Giuseppe alle arti figurative, introducendolo nel 1922 nello studio di Giambattista Conti.

Giuseppe Capogrossi Guarna (1900-1972), di nobile e antica famiglia romana, quella dei conti Capogrossi, considerato tra i maggiori esponenti del gruppo dei nuovi pittori romani, è noto oggi soprattutto per i suoi quadri astratti, ma nei primi anni della sua carriera e fino al 1948 si dedicò anche alla ritrattistica realizzando numerosi ritratti tra cui quelli di alcuni gesuiti, Valignano appunto e due dei primi compagni di Ignazio di Loyola, il francese Pietro Fabbro (Pierre Favre, 1506-1546) e il tedesco Pietro Canisio (1521-1597), canonizzato proprio nel 1925, anno della mostra missionaria in Vaticano. Si presume che anche questi due ritratti, che presentano elementi stilistici simili a quello di Valignano, siano stati eseguiti su commissione di Tacchi Venturi e nello stesso periodo. Oggi si trovano al Gesù, quello di Fabbro, olio su tela (cm 64 x 47), in una delle Stanze del Collegio Internazionale, e quello di Canisio, olio su cartone (cm 50 x 40), in un deposito del complesso gesuitico.

I ritratti dei tre gesuiti saranno inseriti nel catalogo generale dell'artista romano in corso di realizzazione a cura di Guglielmo Capogrossi e Francesca Romana Morelli.



Giuseppe Capogrossi Guarna
Ritratto di Alessandro Valignano, 1925 ca.
Olio su tela, cm 72 x 61.5
Christian Memorial Museum, Yamaguchi

Riferimenti bibliografici

- Bartoli, Daniello (1829). *Dell'history della Compagnia di Giesù: Il Giappone*. Torino: Marietti (Roma, 1660¹).
- D'Elia, Pasquale M. S.J. (1937). "Il P. Alessandro Valignani". *Ai nostri amici*, 10, ottobre 1937, xv. Palermo: Industrie Riunite Editoriali Siciliane.
- (1940). "Il P. Alessandro Valignano (1539-1606)". In Unione Missionaria del Clero (a cura di). *I grandi missionari*. Roma: Unione Missionaria del Clero in Italia, pp. 119-170.
- (1942). *Fonti Ricciane. Storia dell'Introduzione del cristianesimo in Cina* (vol. 1). Roma: La Libreria dello Stato.
- Di Russo, Marisa (2008). "I ritratti di Alessandro Valignano: nota iconografica". In Tamburello, Adolfo; Üçerler M. Antoni S.J.; Di Russo, Marisa (a cura di). *Alessandro Valignano S.I. Uomo del Rinascimento: Ponte tra Oriente e Occidente*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, pp. 357-367.
- Hirakawa, Sukehiro (1994). *Matteo Ricci den*. Tōkyō: Heibonsha.
- Kōbe City Museum (1988) (Ed.). *Namban Arts Selection*. Kōbe: Kōbe-shi Taiiku Kyōkai.
- Lamalle, Edmond (1943). "Matteo Ricci, S.I. Storia dell'introduzione del cristianesimo in Cina". *Archivum Historicum Societatis Iesu*, xii, pp. 164-168.
- Luca, Augusto (2005). *Alessandro Valignano*. Bologna: Emi.
- Nardi, Isidoro (1686?). *Genealogia della famiglia Valignana*. Roma: Stamperia della Rev. Camera Apost.
- Pacheco, Diego S.J. (2004). "Kano Naizen y el hermano Lorenzo Ryosai. Un famoso pintor para un gran hombre". *Temas de Estetica y Arte*, xviii, pp. 161-172.
- Ravizza, Gennaro (1830). *Notizie biografiche che riguardano gli uomini illustri della Città di Chieti*. Napoli: da' torchi di Raffaele Miranda.
- Schütte, Josef Franz S.J. (1980-1985). *Valignano's Mission Principles for Japan* (traduzione di John J. Coyne), 2 voll. St. Louis: The Institute of Jesuits Sources.

Tacchi Venturi, Pietro (1906). *Il carattere dei Giapponesi secondo i missionari del secolo XVI*. Roma: La Civiltà Cattolica, 57/I pp. 641-659; 57/II, pp. 147-158.

Wicki, Josef S.J. (1948-1988) (a cura di). *Documenta Indica*, 18 voll. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu.

Falchi e falconeria nella cultura artistica giapponese dei secoli XVI-XIX

DONATELLA FAILLA

Breve profilo delle tradizioni iconografiche della falconeria in Giappone¹

La falconeria si diffuse in Cina all'inizio dell'era volgare e divenne abituale passatempo della nobiltà durante il periodo Tang (618-907). Parallelamente a essa si sviluppò uno speciale filone pittorico alimentato dalla committenza aristocratica, dedicato all'illustrazione delle tecniche di caccia col falco e alla rappresentazione dei rapaci, sia addestrati sia allo stato selvaggio.

Durante i periodi Kamakura e Muromachi le pitture cinesi di falchi furono avidamente ricercate e raccolte in Giappone, dove entrarono a far parte delle collezioni degli *shōgun* Ashikaga a Kyōto: in quell'epoca gli esperti giapponesi erano soliti datare questi dipinti al periodo dei Song settentrionali (960-1127), anche se in realtà erano opere meno antiche, risalenti per lo più al periodo Ming (1368-1644). Fin dai secoli XIV e XV queste pitture cinesi costituirono le fonti e i modelli figurativi ai quali i pittori giapponesi attinsero sia per produrre copie commissionate dai signori feudali sia per creare pitture originali. Tre sono i principali

¹ Durante la correzione delle bozze di questo articolo sono venuta a conoscenza della monografia di Jameson (1962), che purtroppo non ho potuto leggere. Di recente, molti materiali informativi sono stati raccolti e resi disponibili su internet in occasione della Conferenza Nazionale per la Falconeria Giapponese del 2005. Nel sito "Falconry Heritage Trust" (<http://www.falcons.co.uk/default.asp?id=144&menu=5>) si trovano il *Japanese Falconry Heritage DB Project* e una lista di 127 tra documenti e opere d'arte di rilievo per la storia della falconeria in Giappone (*List of Tangible Heritage of Japanese Falconry*), oltre all'autorevole articolo di Morimoto (2005).

modelli iconografici: il falco allo stato selvaggio, solitamente posato su un ramo; il rapace in natura mentre insegue o ghermisce un fagiano; e infine il rapace addestrato, legato al posatoio.

Durante il periodo Muromachi magnifiche pitture di falchi furono eseguite dal monaco buddhista e maestro del tè Murata Shukō (1423-1502),² oltre che dall'artista samurai Toki Tomikage (Fukeyi).³ Nel periodo Momoyama e durante il primo periodo Edo le scuole di pittura Soga e Kanō svilupparono elevate capacità nella rappresentazione dei rapaci: in particolare, i maestri Soga Chokuan e Nichokuan, Kanō Sanraku e Tan'yū si resero meritatamente celebri per l'alto valore artistico e formale dei loro dipinti. Nella pittura legata alla committenza dell'aristocrazia militare i falchi addestrati e le battute di caccia col falco costituiscono fino alla fine dello shogunato un importante filone iconografico e tematico, reso con materie e tecniche diverse e in ogni tipo di formato: paraventi (*byōbu*), pareti scorrevoli (*fusuma*), rotoli orizzontali (*emakimono*) e dipinti da appendere (*kakejiku*).

Fiero e selvaggio, eppur capace di accettare la disciplina della domesticazione e servire fedelmente il proprio padrone, il falco acquistò grande importanza simbolica negli ambienti militari dei periodi Kamakura e Nanbokuchō, finché verso la fine del periodo Muromachi divenne un vero e proprio *status symbol*, un *alter ego* celeste e ferino nel quale il guerriero si rispecchiava appassionatamente. Un magnifico esempio di questi significati è offerto dal celebre ritratto di Takeda Shingen (1521-1573) con una femmina⁴ di falco pellegrino (*hayabusa*隼), dipinto attorno al 1570 da

² Attivo dal tardo secolo xv ai primi del xvi, Shukō fu pittore dilettante, ma assai valente, nella tecnica a inchiostro diluito (*suiboku ga*) e seguace di Sesshū Tōyō (1420-1506). Conoscitore d'arte, contribuì insieme a Nōami e altri *karamono bugyō* alla formazione delle collezioni di pitture e porcellane di Ashikaga Yoshimasa (1435-1490).

³ Attivo nella provincia di Mino tra il tardo xv secolo e l'inizio del xvi.

⁴ Le femmine dei rapaci erano preferite ai maschi, sia per la loro maggiore taglia sia per le loro abilità venatorie.

Hasegawa Tōhaku (1539-1610).⁵ Il poderoso guerriero e il suo predatore favorito sono ritratti all'aperto, l'uno di fronte all'altro, ciascuno con le proprie armi in vista – Shingen seduto su una stuoia con due sciabole, il falco posato su un basso alberello spoglio, rostro e artigli in piena evidenza, il grande occhio tondo, lustro e vigile rivolto all'osservatore. In questa composizione, a un tempo realistica e metaforica, le teste e gli occhi di Shingen e del falco si trovano pressoché alla stessa altezza, con un leggero vantaggio per il rapace. Uno spazio vuoto centrale separa la massiccia figura del signore di Kai dalla sagoma dell'uccello suggerendo non solo distanza e vicinanza, differenza e somiglianza tra il guerriero e il predatore addestrato, ma anche il rispecchiarsi analogico-simbolico del militare nel rapace.

All'inizio del periodo Edo, dietro commissione dell'ari-stocrazia samurai, si cominciano a produrre paraventi con serie di sei o dodici falchi legati al posatoio (*ka ni tsunagareta taka*). Oltre ad amplificare la celebrazione della falconeria e delle sue tradizioni plurisecolari, questi dipinti di grande formato segnalano la progressiva intensificazione dei valori simbolici e religiosi dei rapaci in seno al nuovo culto di stato di Tōshō Daigongen, stabilito dallo shogunato con la divinizzazione postuma di Tokugawa Ieyasu (1543-1616).

Anche i pittori eccentrici e individualisti del secolo XVIII dipinsero falchi e rapaci, sebbene con finalità espressive alquanto peculiari e talora squisitamente personali. Ad esempio, nel periodo del suo ritiro in convento verso il 1753-1754, Itō Jakuchū (1716-1800) firmò il dipinto *Falco posato su un susino in fiore*: ispirata ai modelli stabiliti da Kanō Sanraku (1559-1635), l'opera è tuttavia ben lungi dal riferirsi alle tradizioni della falconeria e,

⁵ Designato “importante bene culturale” (*jūyō bunkazai*), il dipinto porta il sigillo Nobuharu, usato da Tōhaku all'età di circa trent'anni e misura cm. 42 x 63. È accompagnato da una lettera di Takeda Katsuyori, figlio di Shingen, che dichiara che il ritratto di suo padre fu eseguito mentre egli era in vita e offerto al tempio Seikei'in di Wakayama, al quale appartiene ancor oggi. Cfr. Shimizu (1988, cat. 17, pp. 69-70); Tōkyō kokuritsu hakubutsukan, Kyōto kokuritsu hakubutsukan (2010, cat. 32).

piuttosto, sta a significare come la vocazione artistica di Jakuchū abbia infine trovato nella vita monacale l'adempimento a lungo agognato (Hickman; Satō, 1989, cat. 8).

Un evidente debito artistico e iconografico nei confronti di Soga Chokuan e Nichokuan è ben riconoscibile nella grande pittura di Soga Shōhaku (1730-1781) (Chibashi bijutsukan, Mie kenritsu bijutsukan, 1998, catt. 8, 29, 60; Kyōto kokuritsu hakubutsukan, 2005, catt. 27, 28). In una famosa coppia di paraventi databile attorno al 1759 l'artista svolge in forma paradigmatica il tema della falconeria, alternando vedute di rapaci liberi in natura a falchi addestrati impegnati nell'inseguimento e nella cattura delle prede (Kyōto kokuritsu hakubutsukan, 2005, cat. 27): merita osservare che queste rappresentazioni non mancano di quei tratti surreali che caratterizzano abitualmente l'opera di Shōhaku. Nella prima anta del paravento sinistro, proprio al centro del contesto figurativo, un grande girifalco bianco (*shiro hayabusa* 白隼, *Falco rusticolus*) sta immobile, perfettamente mimetizzato e seminascosto dietro un tronco innevato, la sua candida sagoma riflessa in uno specchio d'acqua ferma, intorbidita dal ghiaccio: l'algido paesaggio è segretamente scrutato dall'occhio ferino, giallo e penetrante del rapace, che sta pronto a cogliere fulmineamente il minimo movimento – non diversamente dallo sguardo dell'artista che abita il mondo e, non visto, lo osserva senza mai distogliersi dalla propria visione.

L'identificazione dell'artista con il rapace ricorre anche nella pittura a inchiostro *Aquila di mare posata su uno scoglio tra onde agitate sotto un ramo di pino* (fig. 7) dovuta a un esponente della scuola Nanga del tardo periodo Edo, che si firma “Shōun Nakabayashi, vecchio di 61 anni, alla mercé delle onde” (*Rokujūichiō Shōun Nakabayashi manimani*) e appone tre sigilli, il secondo dei quali, *Henreishin*, significa “cuore freddo e indifferente”. Le vicende biografiche di Shōun non sono note, ma è indubbio che nell'aquila impavida e solitaria assediata dalla forza degli elementi il pittore abbia inteso rappresentare se stesso.

Falchi, falconieri e falconeria nella storia della cultura giapponese

Ammirato per la vista acutissima e la ferina natura di predatore, fin dalle origini della storia del Giappone il falco è un emblema di virilità guerriera e vittoriosa. Le più antiche testimonianze artistiche raffiguranti falconieri con rapaci sono alcune terracotte *haniwa* del periodo Kofun, mentre il primo riferimento scritto, risalente all'inizio del secolo VIII, si trova nel *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi, 712), dove sono menzionate escursioni col falco e battute di caccia al fagiano nella piana di Nara.

Il *Nihonshoki* (Annali del Giappone, 720) narra un episodio mirabolante riguardo all'Imperatore Jinmu (r. 660-585 a.C.), il primo leggendario sovrano del Giappone, durante la sua difficile campagna di conquista della regione di Yamato. Nel XII mese dell'anno 663 a.C., l'esercito di Jinmu combatte ripetutamente contro Nagasunehiko senza riuscire a vincerlo, finché un meraviglioso nibbio dal colore dorato scende in volo e, posatosi sulla punta dell'arco di Jinmu, emette una luce abbagliante simile al fulmine, che confonde e disperde i nemici (Aston, 1972, p. 126). Questo racconto ricco di significati magici e simbolici mostra come già in seno ai cicli semi-mitologici di fondazione del regno di Yamato il falco sia collegato al primo sovrano, del quale rappresenta il carisma politico, la lungimiranza, la capacità unificatrice e la potenza militare conquistatrice e vittoriosa. Merita segnalare che la rievocazione di questo mito durante la Guerra Cino-Giapponese del 1894-1895 servì ad ammantare di significati soprannaturali i successi militari nipponici all'epoca della modernizzazione e, al contempo, a circonferire l'istituzione imperiale, incarnata nel sovrano Meiji, di un arcaico alone divino (figg. 11-13).

Durante il regno di Nintoku (r. 313-399) apparve un idolo di pietra ai piedi del monte Makiyama che, risalita la montagna fino alla vetta, si divise in tre spezzoni irradianti una luce potente in direzione della residenza del sovrano: seguendo le tracce luminose, gli esploratori appositamente inviati scoprirono un falco

dalle splendenti ali d'oro posato sull'orlo di un baratro. Secondo il *Nihonshoki* la falconeria fu introdotta in Giappone dalla Corea proprio al tempo di Nintoku, precisamente nel IX mese dell'anno 355, quando l'uccellatore Ahiko di Yosami trovò un astore nella rete e lo donò al sovrano. Appreso che nel regno coreano di Baekje questi uccelli erano abitualmente impiegati per cacciare gli altri volatili, Nintoku fece addestrare il rapace, che fu presto in grado di catturare svariate decine di femmine di fagiano nella brughiera di Mozu: questo sito di caccia fu rinominato Takaama e la corporazione della falconeria fu istituita con la denominazione Takaamabe (Aston, 1972, pp. 293-294).

Nel periodo Nara la caccia col falco (*takagari* 鷹狩) era abitualmente praticata negli ambienti della Corte Imperiale in aperta violazione al comandamento buddhista di non uccidere. Durante il primo periodo Heian, nell'anno 860, il dipartimento della falconeria fu abolito dietro pressioni buddhiste (Ohnuki-Tierney, 1987, p. 83, nota 7):⁶ tuttavia, le fonti letterarie e storiche attestano che i sovrani dell'epoca continuarono a partecipare con entusiasmo alle battute di caccia col falco (Craig McCullough, 1968, p. 250, nota 2)⁷ e che alcuni di loro nutrirono una così grande predilezione per i rapaci addestrati che i loro nomi sono stati tramandati fino a noi. Helen Craig McCullough così descrive le cacce imperiali col falco nel periodo Heian:

The imperial hunts were colorful, large-scale events joined by members of the central aristocracy, provincial officials, and attendants of various sorts. The chief role of most of the noble participants apparently was to escort the imperial litter and gallop across the fields on spirited horses. The actual hunting was done by five or six mounted falconers who managed the hawks

⁶ Ohnuki-Tierney annota che, probabilmente entro l'inizio dell'Evo medio, i falconieri confluirono nel gruppo professionale dei macellai, diventando così parte delle categorie occupazionali alle quali era riconosciuta una speciale condizione sociale.

⁷ Gli imperatori Kanmu (737-806, r. 781-806) e Saga (786-842, r. 809-823) presero parte, rispettivamente, a 123 e 73 battute di caccia col falco.

(usually, as in Europe, the females of large species such as the peregrine falcon), and by another half dozen men on foot, who led dogs trained to retrieve the game.

Falconry was primarily a winter sport, though some hunting was done in the fall. The winter hunting, called “big hawking” [*ōtakagari*], was for wild ducks, wild geese, pheasants, cranes, and other large birds. At the autumn “little hawking” [*kotakagari*], quail, skylarks, and other small birds were taken. There were occasional hunts in the spring, none in summer (Craig McCullough, 1968, pp. 250-251, nota 2).

Il *dan* 114 dello *Ise monogatari* (I racconti di Ise, metà x secolo) narra un episodio collegato alla grande battuta di caccia dell'imperatore Kōkō (830-887, r. 884-887) svoltasi nell'inverno 886 sul fiume Seri durante una furiosa nevicata (Craig McCullough, 1968, pp. 145 e 250-252). Protagonista dell'episodio è il falconiere sessantottenne Ariwara no Yukihiro (818-893), fratello del celebre poeta Narihira (825-880). Invitato dal sovrano a partecipare alla caccia, Yukihiro indossa lo sgargiante costume da falconiere imperiale (*surikariginu* 摺狩衣) usato in gioventù, ma la veste dai vivaci colori, ormai inadatta alla sua età senile, lo fa sentire a disagio. Ben sapendo dunque che questa sarà la sua ultima uscita da falconiere, Yukihiro s'immedesima non già nel rapace, bensì nella preda e, con l'animo traboccante di tristezza, si presenta all'appuntamento con questi versi scritti sulla manica:

<i>Okinasabi</i>	Nessuno biasimi
<i>hito na togame so</i>	questo vecchio
<i>karigoromo</i>	poiché col suo abito da caccia
<i>kyō bakari to zo</i>	condivide il lamento della gru:
<i>tazu mo naku naru.</i>	“oggi sarà la fine”

La falconeria continuò a prosperare presso la nobiltà di corte durante il periodo Heian, ma non tutti gli aristocratici ne andavano pazzi: nel *dan* 82 di *Ise monogatari* l'atteggiamento del principe Koretaka (844-897), protettore di Narihira, appare alquanto

distaccato e *nonchalante*, giacché le cacce col falco nella riserva di Yamazaki-Minase «[...] did not greatly interest him, and were indeed little more than pretexts for sipping wine and composing verses» (Craig McCullough, 1968, pp. 124-125).

Svariati riferimenti alla falconeria si trovano anche nel *Genji monogatari* (La storia di Genji, XI secolo), dal quale apprendiamo che il *genpuku*, cerimonia che segna l'ingresso del dodicenne principe Genji nell'età adulta, comprende il dono di un cavallo e di un falco (Orsi, 2012, p. 19). Il romanzo contiene anche alcune narrazioni di cerimonie venatorie: la descrizione di un banchetto notturno al chiaro di luna a Katsura, tra una profusione di foglie rosseggianti e stupendi fiori autunnali, dove la scena è resa ancor più incantata dall'arrivo dei falconieri, venuti a offrire alcune prede legate a canne palustri (Orsi, 2012, p. 374); e, ancora, una caccia imperiale tenutasi nel XII mese, con la minuta descrizione dell'assetto, della tenuta e del vestiario degli alti dignitari incaricati della falconeria (Orsi, 2012, p. 546).

Durante il periodo Kamakura la falconeria (*takadō* 鷹道) si radicò profondamente negli ambienti aristocratici, al punto che svariati nobili casati, depositari di preziose sommatorie d'esperienza e tradizioni distinte e peculiari, fondarono apposite scuole, tra le quali ebbero particolare rilevanza la Saionji e la Jimyōin. In stretta connessione con queste scuole, durante l'Evo medio furono composte antologie di poesia dedicate ai falchi e alla falconeria, la più celebre delle quali, intitolata *Taka sanbyakushu* 鷹三百首 (Antologia di trecento poesie sui falchi) è attribuita a Fujiwara no Teika (1162-1241) (Inukai, 1986, p. 616). Le antologie composte dopo la metà del periodo Muromachi decantano sia i rapaci sia le loro naturali abilità di predatori mirabilmente perfezionate grazie alla relazione con l'uomo: espressi in una lingua ricca d'abbellimenti letterari, i componimenti riguardano l'intero complesso delle arti segrete, dei saperi e delle tecniche della falconeria, contengono detti, proverbi e raccolte di termini riguardanti i falchi (*taka kotoba* 鷹詞) e dispensano istruzione circa i metodi del loro allevamento e addestramento alla caccia (*kari no sahō*).

Due racconti medievali dalle evidenti finalità pedagogiche buddhiste, l'uno nell'*Ujishūi monogatari* (Storie raccolte a Uji, prima metà XIII secolo), l'altro nel *Konjaku monogatari* (Racconti del tempo che fu, tardo periodo Heian), narrano le vicissitudini di due uccellatori specializzati nella cattura dei falchi (Tyler, 1987, racconti 137, 198). Avventuratosi in uno strapiombo montano per catturare falchi nidiacei, un uccellatore ha salva la vita grazie all'intervento del *bodhisattva* Kannon, che lo soccorre prendendo l'aspetto di un enorme serpente. Un altro uccellatore sogna d'essere un fagiano braccato da cani e rapaci, sperimentando così il terrore e l'angoscia mortale delle sue innumerevoli vittime innocenti, cosa che provoca la sua immediata conversione e il ritiro in convento. Ma, a parte i loro palesi fini dimostrativi ed etici, i due racconti tratteggiano con efficacia e dovizia di dettagli lo stile di vita e il temperamento dei cacciatori di falchi: guidati dalla loro profonda passione venatoria, questi uomini trascorrevano molto tempo all'aria aperta, perlustrando campagne, monti e boschi in cerca di rapaci, né esitavano ad avventurarsi impavidamente in luoghi impervi e solitari, colà spinti dal desiderio di catturare i falchi nidiacei da allevare e addestrare; profondamente legati ai loro fieri uccelli da preda, erano capaci di vegliare notti intere col falco posato sul pugno, occhi negli occhi: tenere il falco desto per tutta la notte (*yotaka* 夜鷹) serviva non solo a domarlo, ma anche ad abituarlo alle uscite notturne richieste dal cerimoniale.

L'atmosfera fosca e solitaria dei luoghi aspri e rocciosi abitati dai rapaci è raffigurata in un *inrō* firmato Toshinaga (1667-1737) (Wrangham, 1995, pp. 307-308), opera databile al tardo secolo XVII o all'inizio del XVIII.⁸ Il fondo grigio scuro e opaco, simulante una porosa superficie di ferro, raffigura un cielo tetro con lontani bagliori di burrasca. Sui due lati dell'astuccio sono applicati bassorilievi lavorati a sbalzo in lastra d'argento e *shakudō*, raffiguranti due *kumataka* 熊鷹, falchi crestati di grande taglia

⁸ *Inrō* con due *kumataka* e *manjū netsuke* con motivo a svastiche concatenate (secolo XIX), Museo Chiossone (I-18, N-165). Cfr. Failla (1996, cat. 81).

simili ad aquile.⁹ Pose e movenze sono tipiche degli uccelli da preda: il primo rapace artiglia un ramo laterale volgendo all'indietro la testa grifagna; il secondo, posato su una ceppaia vetusta e spoglia, sta per lanciarsi in picchiata, le piume del collo rigonfie e lo sguardo fisso verso il basso.

Significato politico della falconeria dal tempo dei “signori della guerra” agli *shōgun* Tokugawa

Le fortune della falconeria si accrebbero molto nei secoli XIV e XV, raggiungendo il culmine tra l'ultimo quarto del secolo XVI e la metà del secolo XVII, quando l'intero ciclo della cattura, messa in commercio e addestramento dei rapaci fu posto sotto il controllo dell'élite militare al potere, presso la quale gli uccelli da preda costituivano uno *status symbol* d'alto significato politico e culturale. L'ottimo lavoro di Walker sulla conquista delle terre degli Ainu dedica diverse pagine all'industria dei falchi di Hokkaidō dal periodo Momoyama al tardo periodo Edo, informando che i migliori rapaci, riservati e offerti in dono ai militari egemoni, costituivano elementi d'enorme valore nell'economia simbolica dell'epoca (Walker, 2001, pp. 100-109). Fu nel periodo Momoyama che i falchi assunsero importanza cruciale nei rapporti economico-politici tra i reggenti militari e i clan samurai titolari dei feudi settentrionali – prima gli Andō e i Kakizaki, poi i Matsumae – dediti al commercio con Ezo (Hokkaidō), regione di provenienza dei rapaci della migliore qualità. Nel 1578 Andō Chikasue (1539-1587) e Kakizaki Masahiro (m. 1586) donarono diversi falchi a Oda Nobunaga (1534-1582). Costui, ritenendo che la falconeria dovesse essere riservata ai massimi livelli della gerarchia politico-militare, promulgò al riguardo norme molto restrittive, in seguito inasprite da Toyotomi Hideyoshi (1536-1598).

⁹ *Spizaetus nipalensis*, Aquilastore montano. Il *kumataka* è attualmente raro in Giappone nelle regioni montuose tra i 500 e i 1500 metri di altitudine. Cfr. Wild Bird Society of Japan (1982, pp. 172-173).

Hideyoshi giunse a proibire l'acquisto dei falchi di Ezo finanche ai signori feudali e inoltre, per esser certo che gli agognati rapaci giungessero in sua mano nel più breve tempo possibile, concesse a Kakizaki Yoshihiro speciali privilegi di transito, riconfermati in seguito da Tokugawa Ieyasu. Quest'ultimo «banned hawking by *kuge* nobilities and formed a nationwide hierarchic and clientelist falconry system for upper samurai» (Morimoto, 2005, p. 3). In sostanza, i rapaci erano beni d'altissimo valore, la cui rilevanza politica nell'economia simbolica del Giappone premoderno era fondamentale: gli Andō, i Kakizaki e i Matsumae erano soliti dimostrare la propria fedeltà e sottomissione al *bakufu* in forma cerimoniale durante le pubbliche udienze, recando donativi di rapaci al *kanpaku*, allo *shōgun* e ai membri della loro cerchia (Walker, 2001, pp. 102-104).

La falconeria raggiunse l'apogeo nella prima metà del secolo XVII, durante il governo dello *shōgun* Tokugawa Ieyasu (1543-1616, g. 1603-1616) e dei suoi successori Hidetada (1579-1632, g. 1605-1623) e Iemitsu (1604-1651, g. 1623-1651), continuando a prosperare anche con Ietsuna (1641-1680, g. 1651-1680). Soltanto il quinto *shōgun* Tsunayoshi (1646-1709, g. 1680-1709) fu notoriamente contrario all'arte venatoria ed emanò nel 1685 gli *Shōrui awaremi no rei* (Editti sulla compassione per gli esseri viventi), con i quali ordinava all'intera popolazione di usare clemenza verso tutte le creature e stabiliva, tra l'altro, che i falchi già tenuti in cattività fossero nutriti con la carne dei cani randagi. Ad esclusione di Tsunayoshi, lo shogunato sostenne ufficialmente il patrimonio d'abilità e tradizioni della falconeria, definendo compiti e prerogative dei membri della casta militare specializzati nell'addestramento dei rapaci e istituendo la funzione di maestro falconiere (*takajō* 鷹匠) nell'ambito della burocrazia di governo. Inoltre, regolò ampiezza e confini delle riserve di caccia e stilò elenchi contenenti i tipi e le quantità delle predazioni consentite in base al rango dei cacciatori (Edo Tōkyō hakubutsukan, 2005, pp. 8-11): ad esempio, solo ai falchi dello *shōgun* era permessa la cattura delle gru della Mancuria (*tanchō*

丹頂, *Grus japonensis*), ben riconoscibili dalla calotta rossa alla sommità della testa e dalle nere penne remiganti e timoniere.

Occorre infine segnalare che durante il periodo Edo la caccia col falco costituì non solo uno sport virile ricco d'antichi significati culturali e un piacevole svago all'aria aperta, bensì anche una forma ben dissimulata d'esercitazione militare, che dava modo ai samurai di osservare il territorio e raccogliere informazioni sulle attività, le condizioni e gli umori della popolazione rurale. Ma, in definitiva, l'aspetto più importante d'ogni altro consisteva nel fatto che, mediante la caccia, l'aristocrazia guerriera rendeva del tutto evidente il proprio potere di vita e di morte su uomini e animali, nonché la propria signoria sul territorio e sul tempo (Miller, 2005, p. 280).

Mercato e consumo dei falchi nel periodo Edo

Al tempo di Ieyasu diversi maestri falconieri del feudo di Kaga furono messi a disposizione dei Kakizaki allo scopo di espandere e sviluppare l'uccellazione dei rapaci e la loro raccolta: questa attività produttiva, organizzata con modalità industriali già attorno alla metà del XVII secolo, aveva un importante peso economico nelle esportazioni dal feudo dei Matsumae verso il centro del potere ed era caratterizzata da un rilevante apparato di procedure formali e protocollari. Durante il secolo XVII i migliori rapaci provenivano da Ezo, sede delle redditizie postazioni del lago Shinkotsu, di Ishikari, Tokachi, Unbetsu e Makomahe; risulta inoltre che tra il 1660 e il 1670 il territorio Wajin disponeva di circa trecento postazioni per la cattura dei falchi (*takauchiba* 鷹打場). Numerosi *takamachi* 鷹待, uccellatori specializzati nella cattura di rapaci, accedevano a queste postazioni di caccia dietro pagamento di apposite licenze ai vassalli dei Matsumae, responsabili delle corrispondenti porzioni di territorio (Walker, 2001, pp. 104-105).

Alla cattura degli uccelli da preda, specie i nidiacei, erano dediti anche gli Ainu, che ne informavano i funzionari Wajin e con-

segnavano gli uccelli ai *takajō* immediatamente inviati dal feudo. Ogni aspetto dell'attività, dalle prime fasi della cattura, della raccolta e del trasporto dei rapaci fino alla donazione o alla messa in commercio era gestito da maestri falconieri di provata capacità ed esperienza, che si conformavano a procedure chiaramente definite: i villaggi Ainu nei dintorni delle postazioni di caccia avevano ordine di fornire i cani le cui carni servivano a nutrire i rapaci (*esa inu*); le barche *takabune* 鷹船 impiegate dai signori di Matsumae per recuperare i falchi catturati a Ezo erano decorate in modo speciale; i *takajō* avevano cura che le gabbie fossero collocate, maneggiate e aperte osservando scrupolosamente un formulario di gesti e modi cerimoniali; le zone di raccolta e sosta dei rapaci erano sottoposte a un regime di quiete vigilata particolarmente severo, regolato da editti che proibivano alla popolazione rurale di parlare a voce alta, bruciare i campi, abbattere gli alberi e lasciare che i cavalli facessero rumore. Queste cautele e precauzioni erano parte integrante delle metodiche grazie alle quali il *takajō* mirava a preservare “lo spirito del falco”, mantenendo intatto e indisturbato il suo istinto ferino durante l'intero ciclo della cattura, del trasporto e dell'addestramento. I falchi che non erano destinati a costituire donativi per l'élite al potere erano muniti di certificati individuali e commerciati a Ezo: la loro compravendita era parimenti regolamentata da forme protocollari che tenevano conto sia del rango dei samurai acquirenti sia del loro ruolo nella transazione (Walker, 2001, p. 107).

I rapaci oggetto di compravendita erano classificati in due gruppi, falchi giovani o nidiacei (*sudaka* 巢鷹) e falchi di un anno o arboricoli (*kidaka* 木鷹), i secondi distinti in piccoli e grandi (*shō*, *dai*): questi ultimi erano ritenuti di maggior pregio, ma i compratori esperti sapevano distinguere e scegliere esemplari di qualità anche tra le taglie piccole. Il pagamento era immediato e in moneta aurea: merita ricordare che nel 1717 il signore di Matsumae acquistò tutti i migliori rapaci pagandoli trenta *ryō* l'uno e che verso la fine del secolo XVIII il prezzo di un buon falco di Ezo e quello di un buon cavallo degli allevamenti Nanbu erano praticamente pari, oscillando il primo dai due ai cinque *ryō*, il

secondo dai due agli otto *ryō*. Fattori limitativi all'attività furono le epidemie, che spazzarono via intere raccolte di falchi dopo la cattura, sia la guerra di Shakushain del 1669, che provocò un discreto numero di morti tra *takamachi* e *takajō* (Walker, 2001, pp. 104-105). Ma, a parte queste sfortunate evenienze, la risorsa dei rapaci di Ezo, che aveva subito quasi due secoli d'intensivo e perdurante sfruttamento a favore di un mercato estremamente ristretto, dimostrò d'essere giunta al limite ultimo delle possibilità di consumo nel 1751, quando i *takamachi* catturarono soltanto una ventina di rapaci o poco più in tutto il territorio di Ezo (Walker, 2001, p. 108).

Un brano dello *Hōsei monogatari* (Discorsi sul mondo della legge) di Andō Shōeki (1707-1755)¹⁰ paragona la triste sorte degli uccelli da preda addestrati a quella dei militari loro padroni che hanno perso la guerra. Resi inetti dall'uomo alla libera caccia in natura, i rapaci diventano vittime delle loro prede di un tempo, quando i nemici dei loro padroni li restituiscono al loro mondo d'origine:

In the World of Birds, the rule provided by Heaven is that larger eats smaller. But when a buzzard-eagle [poiana, *ndr*] is, first, caught and kept by humans and, later, released and allowed to return to the wild, it can no longer catch the smaller birds it once lived on. Instead, it flies wildly about trying to escape them and in the end dies of starvation. In the World of Law, the footsoldier shares this fate. When he is deprived of his stipend, he becomes a beggar or an outcast, he is forced to cringe before the merchants and farmers that he formerly plundered, and he suffers greatly. A falcon or hawk [astore, *ndr*] captured and kept by men, when returned to the wild, is attacked and pecked to death by the crows

¹⁰ Nato nella città-castello di Kubota, Andō Shōeki vi studiò medicina e scienze correlate. In seguito esercitò l'arte medica nella cittadina di Hachinohe che all'epoca, grazie al commercio marittimo, era collegata a Ōsaka, principale città portuale del Kansai, e alla capitale Kyōto. Elementi d'unicità e di grande interesse della figura di Andō Shōeki nel panorama del pensiero giapponese del periodo Edo sono la sua critica radicale del sistema feudale e la sua opposizione alla suddivisione della società umana in classi.

that it once preyed on. Those of the same rank in the World of Law share the same fate. When the senior retainers, officials, or feudal lords are defeated in battle, they flee for their lives and are forced to cringe before the merchants and farmers that they once preyed upon. Even a hawk-eagle [aquilastore, *ndr*] captured and kept by men, when returned to the mountains from which it came, is set upon by the swans and geese that it once preyed on and chased about until it finally weakens and dies. In the same way, when the generalissimo of the human World of Law is defeated in battle during an uprising, he becomes an outcast who must cringe before the peasants and live off their favors until he is finally discovered by his enemies and killed. An eagle, too, caught and kept by men loses its strength and, when returned to the mountain fastnesses, is no longer able to capture the night herons and geese that were once his prey. In the end he weakens and dies. The ruler of the human World of Law shares the eagle's fate. When, in an uprising, he is defeated in battle, he is forced to flee and hide in a farmer's home, until he is finally sought out by his enemies, captured, and killed (Hunter, 1992, pp. 27-28).

Dipinti votivi di falchi nel culto di stato di Tōshō Daigongen

Durante il periodo Azuchi-Momoyama, quando i falchi e la falconeria divennero attributi essenziali dell'immagine del potere e simboli d'autorità d'immenso valore simbolico presso i capi militari, si manifestò il talento di Soga Chokuan (attivo ca. 1595-1617), pittore di origini e formazione controverse.¹¹ Nella

¹¹ Nella scarsa bibliografia su Chokuan e Nichokuan spicca il lavoro di Lillehoj (1988), dal quale traggio le notizie biografiche e il regesto di Chokuan. La prima scuola Soga, fondata da Soga Dasoku (o Jasoku) e collegata al maestro zen Ikkyū Sōjun (1394-1481), fu attiva a Kyōto nel secolo xv in collegamento con il Daitokuji, appartenente alla scuola Rinzaï zen. Patroni del complesso templare erano i nobili samurai Asakura di Echizen (odierna prefettura di Fukui) e la ricca borghesia mercantile del Kansai, grazie alla quale Daitokuji divenne il più autorevole centro del *chanoyu*. Le relazioni tra la prima e la seconda scuola Soga non sono del tutto certe e provate, anche se Nichokuan, figlio di Chokuan, nella genealogia da lui medesimo compilata nel 1656, parla

temperie culturale comune ai grandi capi militari e alle alte gerarchie Rinzai, Chokuan raggiunse elevate capacità artistiche nella rappresentazione e interpretazione pittorica dei rapaci e seppe esprimerne potentemente i significati culturali, politici e simbolici. Una coppia di paraventi con falchi legati al posatoio databili entro il 1616, firmati e sigillati da Chokuan e recanti iscrizioni vergate da Ittō Jōteki (m. 1616), centoventisettesimo abate del Daitokuji, presenta il modello figurativo *ka ni tsunagareta taka* nella sua pienezza formale ed estetica. A quest'opera, purtroppo dispersa (Tsuji, 1980, p. 116, figg. 1-2), si ricollega con ogni evidenza un paravento a sei ante del Museo Chiossone (fig. 1), praticamente identico quanto a iconografia, tecnica e stile pittorico.¹² I sei rapaci sono effigiati con grande bravura artistica ed esattezza pittorica, badando a rendere l'aspetto caratteristico e diversificato delle varie parti del piumaggio, così della coda e della livrea compatta e serica come delle fiocose e soffici piumette del petto e dell'addome. Parimenti efficace ed espressiva è la descrizione pittorica della testa, del rostro, degli occhi gialli e rilucenti di ferinità e delle zampe squamose e artigliate. Appollaiati su posatoi

di suo padre come erede e discendente di Soga Shōshō, nonché capostipite della seconda scuola Soga. Quando gli Asakura furono sconfitti e sterminati da Oda Nobunaga nel 1573, Chokuan si rifugiò a Sakai e instaurò proficui rapporti con i facoltosi mercanti del Kansai, svolgendo in questa regione la parte più considerevole della sua attività: in questo periodo, diversi suoi dipinti furono offerti dai committenti ai templi del monte Kōya. Ai primi del secolo XVII Chokuan aveva stabilito rapporti di fiducia con gli alti poteri della capitale imperiale, come dimostra una tavola votiva firmata e datata 1610, commissionatagli da Toyotomi Hideyori (1593-1615) per il santuario Kitano Tenmangū. Stando ai documenti, Chokuan eseguì svariate pitture parietali nei templi di Kyōto: tuttavia, della sua intensa attività nella capitale imperiale sopravvivono oggi solo alcuni dipinti da appendere (*kakejiku*) e paraventi con falchi, soggetto pittorico nel quale l'artista eccelleva e che gli meritò apprezzamento e fama presso i nuovi potenti del Giappone.

¹² Nella parte inferiore destra o sinistra di ogni dipinto è impresso il sigillo formato dai tre caratteri a rilievo *Daien sho* (pittura di Daien) racchiusi entro un doppio contorno quadrato ad angoli stondati. Tuttavia, la lettura non è certa e il sigillo non pare ricollegabile a Chokuan.

formati da rustici pali scortecciati muniti inferiormente di teli, i rapaci hanno una zampa legata con un morbido laccio di seta imbottito d'ovatta, assicurato a un nottolino metallico infisso nel legno. Oltre a tre astori comuni adulti (*ōtaka* 大鷹, ante 1, 4, 5) e a uno giovane (*sudaka* 巢鷹, ante 3), sono ben riconoscibili un nibbio bruno (*tobi* 鳶, ante 6) e un astore bianco (*shiro-taka* 白鷹, ante 2).¹³ Il supporto pittorico di carta cinese (*kanshi*), col suo fondo cremoso delicatamente marezzato, rende a perfezione l'ambiente appartato, disadorno e quieto nel quale i rapaci sono albergati: una falconaia immersa in una penombra austera, in un silenzio che immaginiamo incrinato solo dai fruscii, dai battiti d'ali e dai repentini, striduli richiami emessi dai fieri prigionieri alati. Colti in pose diverse e ricche di tensione, i sei falchi si stagliano potenti sullo sfondo semplice e nudo – epifanie numinose di Kamitaka 神鷹, il divino rapace re degli uccelli, messaggero del dio della caccia Yamagami. Fu questa tipologia iconografica dei falchi legati al posatoio a costituire il modello pittorico delle coppie di paraventi (*takazu byōbu*) e delle serie di tavole votive di falchi (*etaka* 絵鷹) che durante la quarta decade del secolo XVII furono espressamente dedicate alla divinizzazione postuma di Tokugawa Ieyasu, Tōshō Daigongen (Grande Manifestazione che Illumina l'Oriente). Nel 1637 l'astore bianco prediletto da Ieyasu partecipò alle solenni cerimonie shintoiste di Tōshō Daigongen in veste di Kamitaka, divino re degli uccelli e messaggero del dio della caccia Yamagami e, durante le celebrazioni, fu rimesso in libertà. Questo rapace compare anche in quattro dei venti ritratti postumi di Ieyasu tramandati nella famiglia Tokugawa – sia posato su un pino nello sfondo, sia dipinto su una tavoletta votiva appesa al centro del timpano del tetto in stile cinese (*karahafu*) che sovrasta la figura (Edo Tōkyō hakubutsukan, 2005, pp. sn 4-5). Il *Tōshōgū engi emaki* (Rotolo dipinto che illustra l'origi-

¹³ Questo astore bianco è iconograficamente e tecnicamente uguale a quello del celebre *Shiro-taka legato al posatoio*, un *kakejiku* di Chokuan recante un'iscrizione vergata da Tetsuzan Shūdon, databile a poco prima del 1617 e oggi appartenente al Fukui Bijutsukan.

ne del Santuario che Illumina l'Oriente), dovuto alla versatile mano di Kanō Tan'yū (1602-1674), mostra la lunga processione di dignitari e funzionari comprendente un folto gruppo di *takajō* con i falchi sul pugno (Edo Tōkyō hakubutsukan, 2005, pp. sn 4-5). Proprio durante queste celebrazioni furono dedicati a Tōshō Daigongen nei suoi luoghi di culto paraventi con pitture di falchi (*takaezu byōbu* 鷹絵図屏風) e serie di *etaka*, tavole votive con rapaci legati al posatoio, che in quella particolare circostanza sostituirono le tradizionali pitture votive di cavalli (*ema*) (Kawagoe shiritsu hakubutsukan, 2000).¹⁴

Penne di falco e d'aquila, simboli di potere

Le immagini di rapaci furono raramente usate dai guerrieri come stemma di battaglia, molto probabilmente perché le loro forme non erano facili da sintetizzare e stilizzare in emblemi concepiti e conformati a guisa di veri e propri simboli visivi. Al contrario, le penne di falco (*takanoha* 鷹の羽) e d'aquila, utilizzate per dotare di alette la coda delle frecce, trovarono impiego in un grande numero di stemmi dei casati dell'aristocrazia militare, acconciate in composizioni le più varie: sagome tonde (*maru*), a tortello di riso (*kokumochi*), a losanga (*hishi*), a ruota (*kuruma*) (Weber, 1923, vol. II, Appendice XIV, tav. 31; Dower, 1971, p. 94;

¹⁴ Due importanti serie di *etaka* offerte per la divinizzazione di Ieyasu sono giunte fino a noi: la prima, dipinta nel 1636 da Hashimoto Chōbei II su commissione di Sakai Tadakatsu, appartiene al Museo del Tesoro del Mausoleo Tōshōgū di Nikkō. La seconda, datata 1637 e forse dipinta da Kanō Tan'yū su commissione di Abe no Shigetsugu, proprietario del castello di Iwaki e stretto collaboratore (*sokkin*) dello *shōgun* Iemitsu nell'ambito del Consiglio dei Sei (*rokuninshū*), fu collocata a Kawagoe, nello Heidenchō del Senba Tōshōgū. Questa seconda serie è completata da una targa col titolo Tōshō Daigongen vergato personalmente dall'imperatore Gomizunoo (1596-1680, r. 1611-1629), circostanza che dimostra come la divinizzazione di Ieyasu e la sua assunzione nei culti di stato costituissero un alto fine politico, ricco d'implicazioni religiose e simboliche.

Adachi, 1972, pp. 91-94). Molto ricercate per impiumare la coda delle frecce erano le penne dell'aquila di mare di Steller (*ōwashi* 大鷲) (Wild Bird Society of Japan, 1982, pp. 168-169),¹⁵ chiamate *maba* 真羽 (Walker, 2001, p. 76). Importati in Giappone dal profondo nord di Ezo insieme ai falchi vivi e alle pellicce d'orso, i *maba* erano articoli pregiati e di grande valore simbolico, carichi di quello speciale senso di distinzione che le alte gerarchie militari associavano all'immagine della propria autorità e premienza politica (Walker, 2001, pp. 100-101).

Una scatola del Museo Chiossone per il trucco delle sopracciglia (*mayutsukuribako*) rivestita di lacca nera lustrata a specchio reca due emblemi in oro a forma di ruota con otto penne di falco, blasone principale (*jōmon*) degli Inoue (fig. 8) (Weber, 1923, vol. I, p. 311, vol. II, Appendice XIV, tav. 31, n. 561).¹⁶ Sistemati su due angoli diagonalmente opposti del coperchio, gli stemmi controbilanciano l'elegante asimmetria del motivo a rilievo raffigurante un fazzoletto da toeletta piegato (*tatōgami*) che, con una doppia falda declinante verso destra sormontata da due rigide punte triangolari digradanti, occupa obliquamente la superficie. Misure e proporzioni della scatola rispondono precisamente al modello fornito da un manuale a stampa dell'inizio del secolo XIX, che illustra e descrive gli arredi e le suppellettili formanti i corredi delle spose samurai (*konrei dōgu*).¹⁷ Essenziale e sobria, la decorazione esemplifica i caratteri stilistici delle produzioni di provincia all'epoca dell'austerità, nel trentennio compreso tra le ere Kansei e Bunka (1789-1817).

¹⁵ L'aquila di mare di Steller vive e si riproduce nella penisola di Shiretoko a Hokkaidō.

¹⁶ Il ramo principale degli Inoue, *fudai daimyō* originari di Mikawa e discendenti dei Minamoto, risiedeva nel 1845 nel feudo di Hamamatsu (Tōtōmi) con una rendita annua di 60.000 *koku* di riso; il ramo cadetto risiedeva dal 1676 a Takaoka (Shimōsa) con una rendita annua di 14.000 *koku* di riso.

¹⁷ La scatola corrisponde esattamente al modello di *mayutsukuribako* pubblicato nel 1804 da Aoki Hisakuni nel manuale *Chōdozue* (Raccolta illustrata di arredi). Cfr. Failla [1996b, pp. 148-149 (figg. 1-2), 161; 1996a, cat. 46].

Falchi e falconeria nell'immagine *ukiyo-e*

Nel 1687 un anonimo artista della scuola di pittura classica Kanō disegnò e pubblicò quello che Jack Hillier ritenne essere probabilmente il più bel manuale a stampa mai dedicato alla falconeria, intitolato *Kokon taka no sho nigori kobushi* (Il pugno serrato: scritti sui falchi del passato e del presente, fig. 2). Composto a uso degli esperti di falconeria, il libro contiene istruzioni sulla cattura, l'addestramento e l'alimentazione dei falchi, uno studio storico sull'uccellazione compiuta con l'ausilio dei rapaci, nonché quarantasette illustrazioni di uccelli da preda, tra cui una civetta e un pappagallo a coda lunga, con didascalie e spiegazioni che evidenziano i caratteri di maggior pregio delle diverse specie (Hillier, 1987, vol. 1, pp. 131-132, fig. 83). Fu proprio dalle tavole di questo libro che Torii Kiyomasu I (attivo 1696-1716), attorno al 1716, trasse i disegni per una serie di stampe di rapaci in formato *kakemonoe* (fig. 3) (Hillier, 1987, vol. 1, fig. 84). Questi bellissimi fogli colorati a mano, molto più grandi delle illustrazioni originali, costituiscono negli ambienti borghesi i primi surrogati figurativi e simbolici di quelle pitture di falchi che, cariche di fosca e ferina *grandeur* e da sempre riservate all'élite, erano veri e propri simulacri pittorici del plurisecolare dominio socio-politico dell'aristocrazia.

Successivamente, si devono a Utagawa Toyohiro (1773-1828) alcune splendide stampe augurali di Capodanno in formato *hashirae*, con falchi posati su pini innevati e candidi susini in prima fioritura (Pins, 1980, figg. 940-943). È ancora in un'atmosfera festiva dai colori sontuosi e vividi che Kitagawa Utamaro (m. 1806), negli anni 1804-1806, produce uno stupendo trittico di Capodanno con l'ampia veduta prospettica di un paesaggio lacustre chiuso sullo sfondo dal Monte Fuji, dove un giovane aristocratico servito da due cameriere fa la prima uscita del nuovo anno col suo bel falco bianco dalla lunga coda.¹⁸

¹⁸ Kitagawa Utamaro, *Parodia al femminile: uscita col falco*, trittico di *ōban*, *nishikie*, Museo Chiossone (S-1161).

Tra l'ultimo quarto del secolo XVIII e la metà del XIX, non è raro trovare nell'*ukiyo-e* immagini di falconieri adolescenti e giovinetti con la prima tonsura dell'età adulta. Molto ammirati negli ambienti borghesi, questi ragazzi rappresentano non solo modelli di bellezza ed eleganza maschile dal tempo di Kōryusai fino a Kunisada, ma sono anche ritratti psicologici basati su acconci abbinamenti di giovani maschi e rapaci, dove i secondi adombrano l'*alter ego* dei loro padroni. Il falconiere giovinetto di Isoda Kōryusai (1735-1790) è un tipico adepto del sofisticato gusto *iki* di Edo: vestito nel sobrio cotone rigato di gran moda durante gli anni 1770, incede con espressione assorta e trasognata, mentre il piccolo rapace che tiene sul pugno sbatte le ali manifestando inquietudine e impazienza (fig. 4).

Solo quattro decenni più tardi, attorno al 1815, è ben diverso il giovane borghese con falco rappresentato in una stampa di Ryūkoku Shungyōsai (attivo 1801-1829):¹⁹ l'iscrizione in alto a sinistra lo identifica come *koshō* Kichizaburō, il paggio²⁰ del tempio Kisshoin follemente amato dalla ragazza piromane Yaoya Oshichi (Kikuchi, 2002, pp. 770-771). Ben vestito, prestante e robusto, Kichizaburō appare nondimeno goffo, poiché il suo volto paffuto, esitante e ancora fanciullesco è atteggiato in un sorriso al contempo fatuo e ingenuo; immaturo per suo è il piccolo falco posato sul suo pugno, che sull'addome ha ancora alcune lanuginose piumette da nidiaceo (fig. 5).

Qualche anno dopo, un giovane falconiere ritratto da Utagawa Kunisada (1786-1864) esprime invece una mascolinità disinvoltata, consapevole e manifestamente compiaciuta di sé: i capelli sono perfettamente ravviati e impomatati e il bel volto vigile, assottigliato e già virile, si volge di lato come per cogliere uno

¹⁹ Pittore e autore di stampe *ukiyo-e* fortemente influenzato da Utamarō, era specializzato nei ritratti di belle donne (*bijinga*). Il suo regesto comprende un limitato numero di opere.

²⁰ Il termine *koshō* ha tre accezioni, la seconda delle quali si attaglia a Kichizaburō, poiché si riferisce a un giovane paggio che fa da attendente e cameriere personale a un prelado o a un nobile.

sguardo o rispondere a un richiamo; nei suoi vistosi *hakama* multicolori di tessuto *kasuri*, il bel falconiere se ne sta ben piantato sulle gambe divaricate, emanando un fascino nitore di maschio aitante, giovane e sano. Il grande falco dagli enormi artigli che tiene saldamente sul pugno è in verità il suo traslato animale – immagine della sua forza e del suo talento per la caccia, oltre che della sua disciplinata padronanza sugli istinti (fig. 6).

Nelle stampe del tardo secolo XVIII, ma più di frequente in quelle del periodo Bunka-Bunsei, specie di Kikugawa Eizan (1787-1867)²¹ e di Keisai Eisen (1791-1848),²² ricorrono le figure di *tsujigimi*, donne che si prostituivano nottetempo sulla pubblica via ed erano gratificate del nomignolo *yotaka*, «falchi della notte» (Kikuchi, 2002, vol. 13, p. 636).²³ La loro età variava dai quindici ai quarant'anni e solitamente vivevano in gruppi di cinque o sei con uno o due protettori (*gifu*); vestivano di nero, portavano sempre con sé una stuoia arrotolata e nascondevano il viso con un *tenugui* bianco. L'epiteto si riferisce sia all'aspetto sia alle attività notturne, nonché alle abitudini diurne di queste peripatetiche, rassomigliate al succiacapre (*yotaka* ヨタカ), uccello dal piumaggio bruno scuro con chiazze bianche ai lati della testa, che di giorno sta fermo e ben nascosto, appiattito a terra o mimetizzato longitudinalmente su un ramo, mentre con la prima oscurità inizia a perlustrare insistentemente il cielo, cacciando insetti che divora in volo e lanciando a notte fonda un inconfondibile richiamo (Wild Bird Society of Japan, 1982, pp. 206-207).²⁴ L'epiteto *yotaka* lascia dunque intendere la “rapacità” e

²¹ Kikugawa Eizan, *Prostituta di strada*, dittico *ōban* verticale, *nishikie*, Museo Chiossone (S-949).

²² Keisai Eisen, *Sen Tsujigimi* ([Ei]sen. Una che sta agli angoli di strada), dalla serie *Imayō mime kurabe* (Gara tra le bellezze moderne), *ōban* verticale, *nishikie*, Museo Chiossone (S-972).

²³ Il medesimo epiteto si applica a tutti i tipi di nottambuli – scapestrati gaudenti, perditempo, briganti, ladri e malviventi.

²⁴ *Caprimulgus europaeus*, appartenente all'ordine dei Caprimulgiformi, caratterizzato da piumaggio scuro, con ali lunghe e zampe brevi, becco corto e

rapidità degli approcci e amplessi delle passeggiatrici notturne con i clienti occasionali, attirati a voce e velocemente catturati. Merita tuttavia osservare che il destino di queste donne di strada presenta qualche somiglianza con quello delle femmine di rapaci addestrate alla caccia: le une e le altre, infatti, consumavano la loro vita catturando prede a beneficio dei loro padroni.

Falchi e falconeria come nuovi simboli nazionali e imperiali nella cultura artistica del *bakumatsu* e del periodo Meiji

Una stampa di Ippōsai Kunihide²⁵ pubblicata nel secondo mese intercalare del 1852 mostra un falco in procinto di nutrire la sua nidiata (fig. 9). Posto su un vecchio pino, il nido contiene quattro pulcini, i becchi aperti protesi verso la madre che, recando un insetto, si piega verso i piccoli in famelica attesa. Appena posato, in equilibrio su una sola zampa, le ali ancora aperte verso l'alto e le penne timoniere della coda divaricate, il falco si staglia contro la sagoma rosa-aranciata del sole calante, con in cielo un ultimo riflesso della luce del tramonto (*yūyake*). Questo soggetto dall'apparente significato naturalistico è leggibile a guisa di metafora figurativa dell'ideologia *tenka kokka* (regno nazione).²⁶ Il falco che imbecca i quattro nidiacei con il sole al tramonto sullo sfondo rappresenta la casta militare che si prende cura delle quattro classi sociali (*shi, nō, kō, shō*) negli anni cruciali e difficili della fine del *bakufu*: l'immagine evidenzia la confuciana, paterna responsabilità dei samurai verso la comunità nazionale al tempo delle carestie e delle crisi economico-finanziarie del

appiattito, insettivoro.

²⁵ Artista *ukiyoe* attivo durante le decadi centrali del secolo XIX, probabilmente appartenente alla scuola Utagawa.

²⁶ Questo concetto, che caratterizza il pensiero etico-politico e gli scritti di Sakuma Shōzan (1811-1864), si diffuse durante gli anni della fine dello shogunato: significa che la nazione (*kokka*) – cioè il territorio e il popolo – formano un'unica entità col regno (*tenka*, lett. “sotto il cielo”).

bakumatsu e, al contempo, rappresenta il corpo sociale coeso, unificato nella condivisione del superiore principio del benessere del regno.

Insieme alla tradizione pittorica che l'accompagnava, la falconeria declinò sensibilmente durante la fine dello shogunato non solo a causa della penuria di falchi, ma anche per le difficili condizioni economiche generali. Inoltre, le grandi trasformazioni socio-politiche del primissimo periodo Meiji comportarono inizialmente la svalutazione della cultura di Edo e delle tradizioni samurai: fu appunto negli anni di decadenza, transizione e *damnatio memoriae* del regime militare che Kawanabe Kyōsai (1831-1889), nato samurai, pubblicò con precise finalità culturali e documentarie presso l'editore Kinkadō una stupenda opera enciclopedica stampata a inchiostro nero, intitolata *Ehon taka kagami* (Libro illustrato: Specchio della Falconeria), che uscì parte nel 1863 (tre volumi), parte nel 1879 (due volumi). Oltre a fornire innumerevoli informazioni storiche sulla falconeria e sui rapaci, Kyōsai trascrisse nello *Specchio* composizioni poetiche di Yamabe no Akahito (m. ca. 736), dei sovrani abdicatari Juntoku (1197-1242, r. 1210-1221), Tsuchimikado (1195-1231, r. 1198-1210) e di Minamoto no Sanetomo (1192-1219), statista e poeta noto anche come Kamakura *udaijin*; riprodusse pitture di falchi firmate da eccelsi artisti del passato e del presente, come Kanō Sanraku (1559-1635), Kikuchi Yōsai (1788-1878) e Shibata Zeshin (1807-1891); compose di propria mano vedute di battute di caccia ed escursioni col falco, oltre che molte scene con falconieri impegnati nella cattura dei nidiacei (fig. 10), nonché nell'allevamento e addestramento dei giovani falchi. A tutto ciò aggiunse illustrazioni riprese dalla tradizione cinese, immagini di rapaci in atto di ghermire prede diverse, tavole contenenti la classificazione di almeno due dozzine di tipi di penne e, per finire, due disegni tecnici con la terminologia completa del piumaggio, degli artigli e del becco. In pratica, con lo *Specchio della Falconeria* Kyōsai riaffermò la dignità e nobiltà di un'antica consuetudine aristocratica ricca di testimonianze figurative, poetiche e letterarie interamente proprie.

Precocemente consapevoli dei significati storico-culturali e simbolici della falconeria, le alte gerarchie politiche Meiji non mancarono di comunicarli e diffonderli negli ambienti internazionali: la prima occasione si presentò con l'Esposizione Universale di Vienna, per la quale fu espressamente preparato e stampato, nel febbraio 1876, il manuale bilingue, *Japanese Falconry at a glance - Takagari kenran* 鷹狩一謙覧, riccamente commentato e illustrato.

Negli anni della maturità Meiji, specie tra il 1885 e il 1895, l'ideologia del sistema imperiale (*tennōsei ideorogī*) veicolò nell'iconografia di stato e nelle produzioni artistiche ufficiali un rilevante fenomeno di riconversione ideologica e politica dell'immagine del sovrano. Lo strumentario visivo impiegato in tale operazione richiese, tra l'altro, il consapevole recupero e riassorbimento in ambito imperiale delle tradizioni figurative della falconeria e la progressiva intensificazione dei significati simbolici dei rapaci. Indubbiamente, questo *revival* dipese molto dall'influenza che Saionji Kinmochi (1849-1940), portatore di un'antica, nobile tradizione di falconeria ed esponente politico di rilievo, esercitò sugli ambienti di corte e in particolare sul sovrano. Molto interessante sul piano della propaganda educativa è un trittico del 1885 di Toyohara Kunichika (1835-1900) col ritratto della coppia regnante seduta sullo sfondo di un paravento con falchi legati al posatoio, chiaro riferimento all'origine imperiale della falconeria: l'immagine evidenzia simbolicamente coraggio, mascolinità e valore dell'Imperatore Meiji, qui effigiato in uniforme militare, mentre al contempo celebra la ben nota dedizione della sovrana alla poesia (Meech-Pekarik, 1986, pp. 115-117, fig. 67). Certamente, parte di questo programma d'immagine fu l'istituzione nel 1890 del Kinshi kunshō 金鷄勲章, l'Ordine Imperiale del Falcone d'Oro (Itasaka, 1983, vol. 4, p. 229, *ad vocem* "kite, black"),²⁷ con l'implicita "canonizzazione" dell'an-

²⁷ L'onorificenza del Falcone d'Oro, conferita fino al 1945 per eccezionali meriti militari, fu abolita dopo la sconfitta giapponese nella Seconda Guerra Mondiale.

tica leggenda dell'Imperatore Jinmu e del suo falco d'oro. Solo pochi anni dopo, nel 1893, l'eccellente scultore in bronzo Suzuki Chōkichi (1848-1919) produsse il celebre capolavoro scultoreo *Jūniwa no taka* 十二羽の鷹 (Dodici falchi), raffigurante appunto dodici falchi sul posatoio: espressamente commissionata dallo stato e destinata all'Esposizione Universale di Chicago del 1893, questa splendida *pièce* oggi appartenente al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Tōkyō (Tōkyō kokuritsu hakubutsukan, 1997, cat. 81) incarna una forma altissima d'esemplarità artistica, culturale, politico-ideologica e simbolica, costituendo non solo una potente rappresentazione naturalistica della fiera indole dei rapaci addestrati e una raffinata celebrazione della nobile tradizione nipponica della falconeria, ma anche e soprattutto una metafora del rinnovato orgoglio del Giappone nel contesto internazionale. Quest'ultimo significato non mancherà d'essere riconfermato, ampliato e intensificato negli anni successivi, mediante le immagini d'aquile e falchi. Passa a malapena un anno dall'Esposizione di Chicago: ed ecco che, durante la Guerra Cino-Giapponese del 1894, nei cieli della Battaglia del Mar Giallo si materializza il divino falco della vittoria – questa volta creatura vivente, non già pura e semplice opera d'arte. Commissionate dallo stato, tre stampe a trittico parlano di «straordinario evento nel Paese degli Dei», paragonando questo rapace al falco d'oro di Jinmu Tennō e ricollegando esplicitamente le vicende contemporanee alle fonti storico-mitologiche della prima fondazione politica del Giappone. Nei fogli sinistro e centrale del primo trittico (fig. 11) Utagawa Kokunimasa (1874-1944) raffigura il momento precedente l'inizio della battaglia, quando sopra la flotta giapponese giunsero in volo alcune colombe e uno stormo di corvi – le prime interpretate come segno di buon augurio per il Giappone, i secondi come presagio della sconfitta cinese; l'astore bianco comparso in cielo la sera dello stesso giorno durante e dopo la battaglia, prefigurazione vivente del trionfo giapponese, se ne sta posato sul pennone della nave ammiraglia Takachiho, nel foglio destro. Il secondo trittico (fig. 12), di Tsukioka Kōgyo (1869-1927), illustra la cattura del rapace sul ponte della nave: nel foglio sinistro

una vignetta quadrata raffigura Jinmu Tennō con il falco d'oro e alcuni guerrieri prosternati in adorazione. Il terzo trittico (fig. 13), di Ogata Gekkō (1859-1920), rappresenta l'offerta del falco all'Imperatore Meiji: il rapace sta al centro della scena con le ali aperte, legato al posatoio depresso su un grande tavolo quadrato, col sovrano e alcuni militari d'alto rango che l'osservano.

Sicuramente riferibile alla temperie politica e simbolica appena descritta è un bruciaprofumo in bronzo del Museo Chiossone risalente agli anni 1893-1895, raffigurante un falco legato al posatoio con un lungo laccio di seta. Le ali semiaperte, il collo profondamente piegato in avanti e il becco dischiuso, il rapace è effigiato in una posa che manifesta la sua natura fiera e selvaggia. Il piumaggio, il posatoio con la cortina di seta figurata in stile antico, descritti dal cesello e dal bulino dell'artista nei dettagli più minuti, sono dorati a porzioni irregolari nella tecnica *gold splash* (fig. 15). Quest'opera squisita si ricollega al filone di preziose sculture ornamentali eseguite in argento, ferro, bronzo e varie leghe metalliche, talvolta articolabili (*jizai okimono*) (Harada, 2010, cat. 17-19, pp. 54-58), prodotte espressamente per committenti aristocratici tra il tardo periodo Edo e il periodo Meiji e raffiguranti un ricco repertorio di rapaci posati su ceppi, rami, rocce o, appunto, sul posatoio (Tōkyō kokuritsu hakubutsukan, 1983, cat. 302, pp. 152 e 211; Edo Tōkyō hakubutsukan, 2005, *passim*).

Agli stessi anni risale il grande paravento ad anta singola (*tsuitate*) in bronzo e argento, opera di Sugiura Yukimune (attivo 1880-1900), intitolato *Japan Gazing Upon the World* (Il Giappone fissa il globo terracqueo), oggi nel George Walter Vincent Smith Art Museum di Springfield, (Massachusetts), raffigurante una possente aquila di mare posata su uno scoglio emergente dall'oceano, che volge la testa grifagna a mirare il pianeta terra sospeso nello spazio cosmico e circondato da un ammasso di cirri. Frederick Baekeland ha giustamente osservato che l'opera esprime sia la *grandeur* tipica dei pezzi destinati alle esposizioni internazionali, sia quell'evidenza e consapevolezza del linguaggio simbolico nazionalista che ricorrono nell'arte

giapponese commissionata dallo stato proprio durante gli anni della Guerra Cino-Giapponese (Baekeland, 1980, cat. 108, pp. 176-177).

Ormai comunemente riconosciute come emblemi nazionali del Giappone, le immagini di rapaci confluiscono numerose nel repertorio ornamentale degli articoli da esportazione del tardo periodo Meiji, così nei lussuosi accessori in tartaruga decorata in lacca d'oro (Failla, 1996a, cat. 104),²⁸ come nei minuscoli intagli derivati dalla tradizione artistica dei ciondoli (*netsuke*) per accessori d'abbigliamento (*sagemono*), tra i quali meritano menzione i mirabili lavori di Harumitsu della scuola Yamada Ise (fig. 14).²⁹

²⁸ *Astuccio portasigari in tartaruga decorato in lacca d'oro con falco posato su un pino e gazze in un paesaggio rurale*, Giappone, lacca da esportazione, 1850-1880, Museo Chiossone (OV-73).

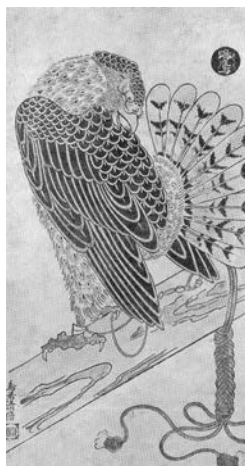
²⁹ *Netsukeshi* della scuola Yamada Ise, allievo di Masanao II (n. 1848), specializzato in finissimi intagli in legno di bosso chiaro. La produzione di Harumitsu comprende *netsuke* piuttosto grandi, solitamente raffiguranti animali, compresi quelli dello zodiaco, perfettamente definiti nei dettagli del pelame e del piumaggio, con occhi talvolta intarsiati in corallo nero, corniola, corno e altri materiali colorati. La firma è incisa in caratteri ben leggibili, senza cartiglio. Cfr. Ueda (1965, n. 194); Davey (1982, n. 539); Welch; Chappel (1998, catt. 227, 237).



1. SOGA CHOKUAN (attivo 1595-1617), attr., *Paravento con sei falchi legati al posatoio*, 1617 c. Non firmato. Sigillo a rilievo impresso in rosso su ogni anta: *Daien sho. Oshiebari byōbu* (paravento con dipinti incollati sulle ante), cm. 107.7 x 49.6 (ciascun dipinto). Pittura a inchiostro e colori su carta cinese. Genova, Museo Chiossone (P-131). Restauro e rimontaggio finanziato da Sumitomo Zaidan, eseguito da Ph. Meredith, FECC, Leiden, 2003-2004.



2. Anonimo artista Kanō, tardo secolo XVII, *Konori taka*, dal libro illustrato *Kokon taka no sho nigori kobushi*, 1687 (Collezione Pulverer, da Hillier, cit., 1987, vol. 1, p. 131 fig. 83).



3. TORII KIYOMASU I (attivo 1696-1716), *Konori taka*, c. 1716. Stampa *kakemonoe* tratta dal libro illustrato *Kokon taka no sho nigori kobushi* (Art Institute of Chicago, da Hillier, cit., 1987, vol. 1, p. 131 fig. 84).



4. ISODA KORYŪSAI (1735-1790), *Giovane falconiere col monte Fuji sullo sfondo*, 1774-1775. Firma: *Kōryūsai ga. Hashirae, nishikie* (foglio destro di un dittico). Genova, Museo Chiossone (S-814).



5. RYŪKOKU SHUNGYŌSAI (attivo 1801-1829), *Il paggio del tempio Kisshoin Kichizaburō con un falco*, 1815 c. Firma: *Ryūkoku ga*. Sigillo della censura: *kiwame*. Editore: marchio *Rakuyoshi*. Iscrizione a pennello: *Koshō Kichiza[burō]. Hashirae, nishikie*. Genova, Museo Chiossone (S-1303).



6. UTAGAWA KUNISADA (1786-1864), *Giovane falconiere*, 1826-1838. Firma: *Kōchōrō Kunisada ga*. Dittico verticale di *ōban*, *nishikie*. Genova, Museo Chiossone (S-1449).



7. NAKABAYASHI SHŌUN (tardo periodo Edo), *Aquila di mare posata su uno scoglio tra onde agitate sotto un ramo di pino*, fine XVIII - inizi XIX secolo. Firma: *Rokujūichiō Shōun Nakabayashi manimani*, “Shōun Nakabayashi, vecchio di 61 anni, alla mercé delle onde”, con i tre sigilli *Shōun*, *Henreishin*, *Hakushi*. Inchiostro su carta, cm. 229 x 109.2 (montatura), 177 x 95.5 (dipinto). Genova, Museo Chiossone (P-62).



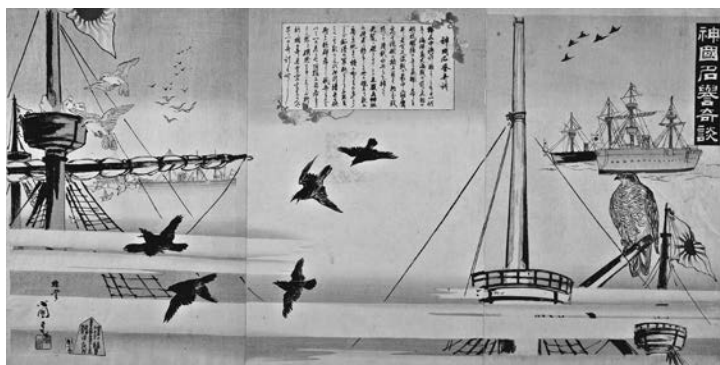
8. *Emblema con otto penne di falco disposte a ruota*, particolare di *mayutsu-kuribako*, scatola per il trucco delle sopracciglia, fine XVIII - inizio XIX secolo. Genova, Museo Chiossone (L-50).



9. IPPŌSAI KUNIHIDE (attivo metà secolo XIX), *Un falco imbecca la sua nidiata*, 1852. Firma: *Ippōsai Kunihide ga*. Editore: Masudaya Ginjirō, Shiba. Sigilli dei censori: Fukushima e Muramatsu. Sigillo datario: anno del Topo, quinto dell'era Kaei, secondo mese intercalare (1852/II-III). Dittico verticale di *ōban*, *nishikie*. Genova, Museo Chiossone (S-2282).



10. KAWANABE KYŌSAI (1831-1889), *Cattura di un falco nidiaceo*, dal “*Libro illustrato: specchio della falconeria*” (*Ehon taka kagami*), 1873-1879. Genova, Museo Chiossone (LI-166).



11. UTAGAWA KOKUNIMASA (1874-1944), “*Straordinario evento nel Paese degli Dei*”: volo di colombe e corvi sulla flotta giapponese e falco posato sulla nave ammiraglia (episodio della Battaglia del Mar Giallo, dalla serie dedicata alla Guerra Cino-Giapponese), 1894. Firma: *Baidō Kokunimasa* e sigillo *Baidō*. Titolo della stampa: *Shinkoku meiyō kidan*. Editore: Sawa Hisajirō. Data: Meiji 27 (1894). Trittico di *ōban*, *nishikie*. Genova, Museo Chiossone (S-2723).



12. TSUKIOKA KŌGYŌ (1869-1927), “*Straordinario evento nel grande Giappone*”: cattura del falco a bordo della nave ammiraglia (episodio della Battaglia del Mar Giallo, dalla serie dedicata alla Guerra Cino-Giapponese), Novembre 1894. Firma: *Kōgyō* e sigillo *Kōgyō*. Titolo della stampa: *Dai Nihon meiyō kidan*. Data: Meiji 27, undicesimo mese (1894/xi). Trittico di *ōban*, *nishikie*. Genova, Museo Chiossone (S-2724).



13. OGATA GEKKŌ (1859-1920), “Dono del falco di buon augurio all’Imperatore” (episodio della Battaglia del Mar Giallo, dalla serie dedicata alla Guerra Cino-Giapponese), 28 dicembre 1894. Firma: *Gekkō* e sigillo *Kagyōsai*. Titolo della stampa: *Meiyo hoken no zu*. Editore: Takekawa Misaburō. Data: Meiji 27, dodicesimo mese, 28° giorno (1894/ XII /28). Trittico di *ōban*, *nishikie*. Genova, Museo Chiossone (S-2725).



14. SCUOLA YAMADA-ISE, HARUMITSU, tardo XIX secolo, *Piccola scultura: kumataka su una ceppaia*. Firma: *Harumitsu* con *kakihan*. Legno di bosso chiaro intagliato, cm. 8.3 x 4. Genova, Museo Chiossone (OV-39).



15. SCUOLA DI SUZUKI CHŌKICHI (1848-1919), *Bruciaprofumo: falco sul posatoio*, 1893-1895. Bronzo fuso, traforato, inciso, patinato e dorato a chiazze (*gold splash*), cm. 24 x 13 x 5.7. Genova, Museo Chiassone (B-1423).

Riferimenti bibliografici

- Adachi, Fumie (1972) (Ed.). *Japanese Design Motifs. 4,260 Illustrations of Japanese Crests, Compiled by the Matsuya Piece-Goods Store*. New York: Dover Publications.
- Aston, William George (1972) (Ed.). *Nihongi, Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*. Rutland: Tuttle.
- Baekeland, Frederick (1980) (Ed.). *Imperial Japan: the Art of the Meiji Era (1868-1912)*. New York: Cornell University Press.
- Chibashi bijutsukan, Mie kenritsu bijutsukan (1998) (a cura di). *Edo no kisai Soga Shōhaku ten*. Tōkyō: Asahi shinbunsha.
- Craig McCullough, Helen (1968) (Ed.). *Tales of Ise. Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan*. Stanford: Stanford University Press.
- Davey, Neil Kenneth (1982). *Netsuke. A Comprehensive Study based on the M. T. Hindson Collection*. London and New Jersey: Sotheby Publications.
- Dover, John W. (1971). *The Elements of Japanese Design. A Handbook of Family Crests, Heraldry & Symbolism with over 2,700 crests drawn by Kiyoshi Kawamoto*. New York, Tokyo: Weatherhill.
- Edo Tōkyō hakubutsukan (2005) (a cura di). *Tokugawa shōgun ke to takagari*. Tōkyō: Edo Tōkyō hakubutsukan.
- Failla, Donatella (1996a). *Lacche Orientali del Museo Chiossone*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale (Genova). Roma: Edizioni De Luca.
- (1996b). “Lacques du XIX^{me} siècle au Musée Chiossone entre austérité, magnificence, classicisme et *sōshoku*: quelques chefs-d’œuvre inédits et leurs sources”, *Artibus Asiae*, LVI/1-2, pp. 145-173.
- Harada, Kazutoshi (2010). *Jizai okimono. Articulated Iron Figures of Animals*. Bessatsu rokusho vol. 11, Kyōto: Maria shōbo.
- Hickman, Money L.; Satō, Yasuhiro (1989). *The Paintings of Jakuchū*. New York: Abrams/Asia Society.

- Hillier, Jack (1987). *The Art of the Japanese book*, 2 voll. London: Sotheby's Publications.
- Hunter, Jeffrey (1992) (Ed.). *The Animal Court: a Political Fable from Old Japan*. New York, Tokyo: Weatherhill.
- Inukai, Kiyoshi *et al.* (1986) (a cura di). *Waka daijiten*. Tōkyō: Meiji shoin.
- Itasaka, Gen (1983) (Ed.). *Kodansha Encyclopedia of Japan*, vol. 4. Tōkyō: Kōdansha.
- Jameson, Everett William (1962). *The Hawking of Japan. The History and Development of Japanese Falconry*. Berkeley: University of California Press.
- Kawagoe shiritsu hakubutsukan (2000) (a cura di). *Tokugawa sandai no jidai to Kawagoe*. Kawagoe: Kōmura Insatsu.
- Kikuchi, Nobuyoshi (2002) (a cura di). *Nihon kokugo daijiten*. Tōkyō: Shōgakusan.
- Kyōto kokuritsu hakubutsukan (2005) (a cura di). *Soga Shōhaku ten*. Kyōto: Kyōto kokuritsu hakubutsukan.
- Lillehoj, Elizabeth A. (1988). *The Art of Soga Chokuan and Nichokuan, two Painters of Sixteenth and Seventeenth-Century Japan*. New York: Columbia University (tesi di dottorato).
- Meech-Pekarik, Jukia (1986). *The World of the Meiji Print: Impressions of a new Civilization*. New York, Tokyo: Weatherhill.
- Miller, Ian (2005). "Didactic Nature: Exhibiting Nation and Empire at the Ueno Zoological Gardens". In Pflugfelder Gregory M.; Walker, Brett L. (Eds.). *JAPANimals. History and Culture in Japan's Animal Life* (pp. 243-314). Ann Arbor: The University of Michigan.
- Morimoto, Teruo (2005). *Japanese Falconry – History & Cultural Aspects* (<http://ncjf.sakura.ne.jp/Abu%20Dhabi%20complete%20article.pdf>)
- Ohnuki-Tierney, Emiko (1987). *The Monkey as Mirror. Symbolic transformations in Japanese History and Ritual*. Princeton: Princeton University Press.
- Orsi, Maria Teresa (2012) (a cura di). *La storia di Genji*. Torino: Einaudi.

- Pins, Jacob (1980) (Ed.). *The Pins Collection*. Catalogo della mostra. Jerusalem: The Israel Museum.
- Shimizu, Yoshiaki (1988) (Ed.). *Japan, the Shaping of Daimyo Culture, 1185-1868*. Catalogo della mostra, National Gallery of Art, (Washington). New York: George Braziller.
- Tōkyō kokuritsu hakubutsukan (1983) (a cura di). *Tokubetsu ten: Nihon no kinkō. Special Exhibition: Japanese Metalwork*. Catalogo della mostra. Tōkyō: Tōkyō kokuritsu hakubutsukan.
- (1997) (a cura di). *Umi o watatta Meiji no bijutsu. World's Columbian Exposition of 1893 Revisited*. Catalogo della mostra. Tōkyō: Tōkyō kokuritsu hakubutsukan.
- Tōkyō kokuritsu hakubutsukan, Kyōto kokuritsu hakubutsukan (2010) (a cura di). *Hasegawa Tōhaku, botsugo yonhyaku nen*. Catalogo della mostra. Tōkyō: Tōkyō kokuritsu hakubutsukan & Kyōto: Kyōto kokuritsu hakubutsukan.
- Tsuji, Nobuo (1980) (a cura di). *Nihon byōbu e shūsei, 12. Fūzoku ga – Kōbu fūzoku*. Tōkyō: Kōdansha.
- Tyler, Royall (1987). *Japanese Tales*. New York: Pantheon Books.
- Ueda, Rekichi (1965³). *The Netsuke Handbook of Ueda Rekichi*. Adapted from the Japanese by Raymond Bushell. Rutland, Tokyo: Charles E. Tuttle.
- Walker, Brett L. (2001). *The Conquest of Ainu Lands: Ecology and Culture in Japanese Expansion, 1590-1800*. Berkeley: University of California Press.
- Weber, Victor-Frédéric (1923). *Ko-ji Hō-ten. Dictionnaire à l'Usage des Amateurs et Collectionneurs d'Art Japonais et Chinois, 2 voll.* Paris: Chez l'Auteur.
- Welch, Matthew; Chappel, Sharen (1998). *Netsuke, the Japanese Art of Miniature Carving*. Catalogo della mostra, The Minneapolis Institute of Arts. Minneapolis: Paragon Publishing.
- Wild Bird Society of Japan (1982) (Ed.). *A Field Guide to the Birds of Japan*. Tokyo: Kodansha International.

Wrangham, Edward A. (1995). *The Index of Inrō Artists*. Joe Earle (Ed.). Alnwick: Harehope Publications.

Un lettore di Lingua e letteratura giapponese
presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli:
Suekuni Akira

FRANCESCO FERRAIOLI

Fra il 1943 e il 1946, a causa degli eventi bellici, l'Orientale rimaneva privo di un lettore di Lingua e letteratura giapponese. Kawamura Yoshie (1902-1986), in servizio dagli anni Trenta, era stato nel 1943 rimpatriato forzatamente dopo lo sbarco delle forze anglo-americane in Italia e sarebbe rientrato a Napoli solo nel 1954 (Orsi, 1988, pp. 221-223). Su premura di Marcello Muccioli (1898-1976), che teneva l'incarico dell'insegnamento di Lingua e letteratura giapponese, veniva assunto dal 1947 Suekuni Akira, il quale rimase in servizio fino al 1952, come attestato dalla documentazione giacente presso l'archivio dell'Ateneo. Della sua attività di servizio ci è rimasta testimonianza attraverso i volumi II, III e IV del *Corso di letture giapponesi* curati in collaborazione con Marcello Muccioli dal 1947. I volumi erano stampati a ciclostile e sul frontespizio riportavano il titolo in giapponese *Nihon kokugo yomihon*. La prefazione al II volume, firmata da Muccioli, recita:

A distanza di sei anni dalla pubblicazione del primo, il secondo volume di questo "Corso di letture giapponesi" vede ora la luce. Gli avvenimenti occorsi in questo intervallo, durante il quale il nostro paese è stato il teatro di dure e sanguinose lotte, non potevano non influire su questo lavoro, iniziato nel 1942 in collaborazione col Prof. Yoshie Kawamura. Il quale, partito per la Germania con la consorte, italiana, e con tutta la colonia giapponese in Italia poco prima dello sbarco degli Alleati in Sicilia, non ha fatto più ritorno, né più ha dato notizia di sé. In tali condizioni,

che mi privano di un caro collega e amico di lunga data, oltre che un valido e prezioso aiuto, messo nell'impossibilità di continuare da solo la stesura del "Corso", avevo dovuto lasciare le cose al punto a cui erano giunte finché, subentrato il Prof. Akira Suekuni al posto di lettore di giapponese nell'Istituto Universitario Orientale, egli, pregato da me, ha voluto cordialmente offrirmi la sua collaborazione nel compito di condurre a termine i quattro volumi previsti per il presente lavoro. Di ciò, colgo l'occasione, arcigradita, per esprimergli qui pubblicamente il mio più vivo apprezzamento (Kawamura, 1942).¹

Nel 1952 venne pubblicato negli *Annali* dell'Istituto il saggio di Suekuni intitolato "L'haiku e la poesia giapponese" (Suekuni, 1952; De Marco, 1996, pp. 193-194) e, nel volume relativo al 1954-1956, "La donna e l'amore nella poesia e nella società giapponese", postillato in nota "Traduzione dell'originale giapponese e note di Marcello Muccioli" (Suekuni, 1954-1956, pp. 245). All'epoca Suekuni si era già congedato dall'Istituto e il lavoro era forse rimasto tra le carte di Muccioli, che teneva a farlo pubblicare presumibilmente in segno di gratitudine per l'ormai lunga collaborazione assicuratagli.

Fino a oggi null'altro si sapeva di lui, né delle circostanze in

¹ La prefazione, a firma di entrambi, riporta parzialmente in relazione alle finalità dell'opera: «I testi per le esercitazioni usati dagli allievi durante il corso quadriennale di giapponese, da noi tenuto presso il R. Istituto Universitario Orientale di Napoli, sono gli stessi testi ufficiali per le scuole elementari giapponesi [...] questi libri, appunto perché destinati ai bambini delle scuole elementari giapponesi, non possono costituire l'ideale per i nostri studenti universitari, i quali si trovano in condizioni di maturità e di orientamento mentale, di preparazione culturale e di conoscenza di lingua assai diverse da quelle dei piccoli figli del Sol Levante. La necessità, dunque, di un libro di esercitazioni di scrittura e di letture graduate meglio rispondente al programma teorico che siamo soliti svolgere ogni anno, e più adatto alla mentalità dei nostri studenti, fece sorgere in noi l'idea del presente lavoro. La quale idea, poi, non sarebbe stata forse neppure tradotta in atto se, a darcene lo stimolo, non fosse intervenuta l'interruzione dei traffici internazionali, causata dall'attuale conflitto, e la conseguente impossibilità, per gli studenti, di far venire libri dal Giappone» (Kawamura, 1942, p. 1 – nessuna numerazione nel testo).

cui era stato assunto all'Orientale, né dei titoli e del *curriculum* di studi che avevano potuto farlo scegliere come lettore.

Interessato a raccogliere qualche dato in più, ho consultato vari archivi fino a quando non ho trovato menzione del suo nome negli *Annales de l'Université de Paris* (1938, XIII, p. 569) come autore di una tesi di laurea presentata nel 1923 dal titolo *Étude sur Kamo Tchōmei*. Suekuni non era dunque solo in possesso di un titolo di studio più che congruo, ma aveva anche studiato l'opera di Kamo no Chōmei (1153-1216), l'autore di cui Muccioli aveva pubblicato nel 1930 la traduzione italiana dello *Hōjōki* (Muccioli, 1930).²

Proseguendo le ricerche, ho rintracciato l'attestato dell'iscrizione di Suekuni nel 1918 all'Università di Harvard³ e un documento in giapponese, datato 22 aprile 1942, che ne attestava la presenza nell'organico della Legazione giapponese a Berna. Il suo stato di famiglia risultava composto dalla moglie Gilberte e da due figli: Akio e Reiji.⁴

Sulla scorta di queste informazioni, successive ricerche mi hanno consentito di ottenere alcune informazioni sui due figli: Suekuni Akio, docente di discipline meccaniche e tecnologiche presso l'Istituto Professionale per l'Industria e l'Artigianato "Carlo Cattaneo" di Roma; Suekuni Reiji proprietario di una ditta di impianti di climatizzazione a Roma. Quest'ultimo, rispondendo a una mia mail, si è dichiarato disponibile a un incontro, nel corso del quale ho appreso della recente scomparsa del fratello Akio e di alcuni dati biografici relativi al padre che di seguito riporto.

² Nel 1965 Muccioli pubblicava, nella collana Scrittori d'Oriente diretta da Giuseppe Tucci, un'ulteriore traduzione dello *Hōjōki*, abbinata alla traduzione dello *Tsurezure-gusa* di Kenkō Hōshi per la Leonardo da Vinci di Bari.

³ L'attestato è stato reperito nel sito della "Boston Association of Japan": http://www1.biz.biglobe.ne.jp/~boston/meibo/200812/list_1.htm (6/2011).

⁴ Il sito riporta inoltre la data del 24 gennaio 1946 come data del rimpatrio dei membri della legazione nipponica. Cfr. <http://www.saturn.dti.ne.jp/~ohori/sub11.htm> (6/2011).

Nato a Sunami Mihara, nella prefettura di Hiroshima, il 2 dicembre del 1892, Suekuni Akira si laureò in letteratura inglese all'Università Waseda di Tōkyō. Favorito dalla proprietà di una tenuta nelle Hawaii da parte della famiglia, nel 1916 si trasferì negli Stati Uniti, dove frequentò una piccola università del Massachusetts seguendo corsi di lingua e letteratura inglese. Nel 1918 passò alla più prestigiosa Università di Harvard. Dopo il soggiorno americano si trasferì in Europa, a Parigi. Nel 1921 si iscrisse alla Sorbona e seguì corsi di letteratura inglese e francese. Successivamente trovò un'occupazione presso l'ambasciata giapponese a Parigi e, tra il 1926 e il 1928, si spostò spesso a Ginevra per partecipare alle assemblee sul disarmo indette dalla Società delle Nazioni. Passò in seguito a lavorare presso il consolato giapponese a Ginevra e poi a Berna nel 1942, risiedendo in Svizzera fino al 1946, quando raggiunse l'Italia per rimpatriare da Salerno. Si trattava di un rimpatrio disposto dal Comando Supremo delle Forze Alleate (SCAP) nel dicembre del 1945.⁵ A detta del figlio Reiji, una volta a Salerno con la famiglia, il contrattempo dovuto a un grave ascesso a un dente gli causò il ricovero presso un ospedale da campo inglese, soprassedendo così alla partenza. La moglie e i figli si spostarono a Roma, in Vaticano, per un breve periodo, e quando poi Akira li raggiunse, alloggiarono tutti insieme presso un istituto di suore di Monte Mario.

⁵ Lo SCAP prescriveva, con un *memorandum* datato 25 ottobre 1945, di trasferire sotto il controllo degli Alleati i beni e gli archivi delle legazioni diplomatiche giapponesi, di fare lo stesso da parte di Svezia e Svizzera nei paesi in cui agivano come potenze di tutela del Giappone e di richiamare nei paesi neutrali i rappresentanti consolari e diplomatici giapponesi. La legazione diplomatica giapponese in Vaticano ebbe un trattamento diverso in quanto il Vaticano non venne inizialmente considerato uno stato nel senso usuale del termine, ciò portò a un ritardo nell'applicazione della direttiva del 25 ottobre 1945, riveduta il 15 dicembre dello stesso anno. Entro la fine del 1945 e l'inizio del 1946 lo SCAP organizzava il rimpatrio delle rappresentative diplomatiche giapponesi ancora stanziate in paesi stranieri. Cfr. Supreme Commander for the Allied Powers (1970, vol. 1, pp. 1-7; vol. 2, p. 473).

L'assunzione del padre all'Orientale avvenne, secondo Reiji, a seguito della conoscenza da lui fatta direttamente con Muccioli tra la fine del 1946 e l'inizio del 1947. Un giorno Muccioli si presentò inaspettatamente a casa loro e Reiji, allora bambino, lo ricorda come un uomo altissimo e di corporatura imponente, che occupava l'intero vano della porta, con uno sguardo gentile. Di lì a pochi mesi la famiglia Suekuni si trasferì a Portici e Akira iniziò il suo incarico di lettore di Lingua e letteratura giapponese, che mantenne fino al 1952.

Non sappiamo se Muccioli avesse avuto una precedente conoscenza di Suekuni o come fosse venuto a sapere della presenza di un giapponese a Roma dotato dei requisiti per un eventuale lettorato a Napoli.

Reiji ci ha invece informato del perché il padre si congedò dall'Orientale nel 1952. Era stato chiamato a Roma per collaborare all'apertura di un rinnovato organismo diplomatico presso la Santa Sede. Durante il soggiorno a Ginevra presso il locale consolato, Suekuni aveva stretto amicizia con il console Kanayama Masahide (1909-1997), che fece anche da testimone alle sue nozze. Kanayama era stato successivamente segretario di Harada Ken (1893-1973) presso la delegazione romana della Santa Sede.⁶ Rientrato a Roma nel 1952 e ripreso servizio in Vaticano in qualità di *Chargé d'Affairs*, si occupò dell'apertura

⁶ Harada Ken fu delegato speciale per il Giappone presso la Santa Sede dal 1942 al 1945 e primo rappresentante giapponese in Vaticano. Harada e Kanayama furono attivi nel richiedere l'intercessione della Santa Sede per l'avvio di trattative di pace col Giappone, trattative sempre negate dai canali ufficiali giapponesi. Il *The Milwaukee Sentinel*, in data 14 luglio 1944, riportava la notizia che Harada avesse informato Pio XII (Eugenio Pacelli, 1939-1958) che il Giappone era pronto a discutere la resa, notizia bollata dai canali ufficiali, come riporta lo stesso giornale, in questo modo: «so absurd it is not worth the trouble to deny». Tuttavia il saggio di Graham (1971), e successivamente i documenti rilasciati dalla C.I.A. nei «*Memoranda for the President: Japanese Feelers*» mostrano l'effettiva esistenza di contatti diplomatici col Vaticano, seppur tramite canali non ufficiali, per raggiungere una pace anticipata. Nel gennaio del '46, a pochi giorni dal rientro in Giappone della legazione diplomatica in Vaticano, Harada fu insignito della Gran Croce dell'Ordine Piano e Kanayama della

di uno “sportello d’oltre mare” per il quale chiedeva appunto la collaborazione di Suekuni.

Lasciato l’Orientale, Akira si stabilì a Roma con la famiglia, rimanendovi fino al 1976. Per lo stesso anno, il già citato sito della “Boston Association of Japan” riporta la notizia della pubblicazione di un libro di vedute fotografiche di Roma e del Vaticano pubblicato a Narni (Terni) dalla Plurigraf; la copertina riporta il titolo *Roma to Bachikan* (Roma e il Vaticano), mentre il retro di copertina specifica in giapponese: 175 fotografie a colori, traduzione di Suekuni Akira. Nel 1976 Akira si trasferì con la moglie a Ginevra, dove morì nel 1982.

Reiji ci ha gentilmente fornito una foto, che alleghiamo, del periodo napoletano in cui sono presenti Marcello Muccioli, Suekuni Akira e gli alunni di una classe di giapponese, con lui bambino.



Commenda dell’Ordine di San Gregorio Magno. Cfr. Associated Press (1942, 1944); Aa.Vv. (1948, pp. 214-215); CIA (1993).

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (1948). "Diarium Romanae Curie: Onorificenze", in *Acta Apostolicae Sedis – Commentarium Officiale*. Città del Vaticano: Typis Polyglottis Vaticanis, pp. 214-215.
- Associated Press (1942). "Harada to Vatican". *Spokane Daily Chronicle*, 161. Washington, 27 March.
- (1944) "Tokyo Denies Japs Ready for Peace". *The Milwaukee Sentinel*, cviii, 19. Milwaukee, 19 July.
- CIA (1993). "Memoranda for the President: Japanese Feelers – Documents tracing some fervent but fruitless Japanese efforts to end the war in the Pacific". Approved for release historical review program, 22 Sept. 1993. [<https://www.cia.gov/library/index.html> (07/2011)].
- De Marco, Giuseppe (1996). *Contributo alla storia delle pubblicazioni periodiche dell'I.U.O. Cento anni dopo (1894-1994)*. Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- Graham, Robert A. (1971). "Contatti di pace fra americani e giapponesi in Vaticano nel 1945". *La Civiltà Cattolica*, vol. II, pp. 31-42.
- Kawamura, Yoshie (1942). *Corso di letture giapponesi*, vol. I. Napoli: Università di Napoli "L'Orientale".
- Muccioli, Marcello (1930) (a cura di). *Hōjōki*. Lanciano: G. Carabba.
- Orsi, Maria Teresa (1988). "Yoshie Kawamura". *Il Giappone*, xxvi, (1986), pp. 221-223.
- Suekuni, Akira (1952). "L'haiku e la poesia giapponese". *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, IV, pp. 199-228.
- (1954-1956). "La donna e l'amore nella poesia e nella società giapponese". *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, VI, pp. 245-286.
- Supreme Commander for the Allied Powers (1970) (Ed.). *Political Reorientation of Japan. September 1945 to September 1948* (2 voll.). Westport: Greenwood Press.

Visitando il fiume Ōi: note su contesti e modelli compositivi del *waka* nel x secolo e dintorni

FRANCESCA FRACCARO

Tra i molteplici eventi incentrati sulla composizione di *waka* e promossi dall'imperatore Uda (867-931, r. 887-897) assoluto rilievo riveste la visita imperiale al fiume Ōi (*Ōigawa miyuki*),¹ avvenuta nel decimo giorno del nono mese del 907 (Engi 7). In quell'occasione, stando al *Nihon kiriyaku* (Annali abbreviati del Giappone, fine XI secolo), l'imperatore abdicatario convocò dei "letterati" (*monnin*) cui fu richiesto di comporre poesie (*shi*) su nove temi inerenti alla veduta (*chōbō kyūei*) (Ceadel, 1953, p. 72). Oltre alle poesie in cinese, di cui solo quattro ci sono pervenute (Gōtō, 1984, pp. 103-120), in quel giorno vennero presentati all'imperatore anche dei *waka*, sempre su soggetto assegnato. Sessantré in tutto, essi furono raccolti in un'unica compilazione, corredata da una prefazione in *kana* e un'introduzione in *kanbun* scritte da Ki no Tsurayuki (880 ca.-945 ca).² Il testo è andato perduto, ma la prefazione e l'introduzione ci sono giunte attraverso altre fonti storiche, mentre sulla base delle note introduttive (*kotobagaki*) di *waka* inclusi in antologie imperiali e in raccolte poetiche private (*shikashū*) è stato possibile recuperare

¹ Benché ci si riferisca alle poesie composte per l'occasione come *Ōigawa gyōkō waka*, all'epoca dell'evento la lettura del composto 行幸 era *miyuki*, riferito alle visite di imperatori in carica e abdicatari (Hirasawa *et al.*, 1997, p. 298). Per il significato di *gyōkō*, cfr. anche Ceadel (1953, p. 78).

² Come è noto, esiste anche una prefazione in *kana* redatta da Mibu no Tadamine. Per il testo e la traduzione, cfr. Ceadel (1956, pp. 331-343). Cfr. anche Hirasawa *et al.* (1997, pp. 298-300).

molte delle poesie e tutti i nove soggetti (*dai*) assegnati da Uda per l'occasione.

La presenza di letterati e di ben tre compilatori del *Kokinshū* tra i sei compositori di *waka* (*utayomi*) partecipanti,³ nonché la possibile visita dell'imperatore in carica, Daigo (885-930, r. 897-930), nel giorno successivo all'arrivo di Uda, sono entrambi indici della cornice formale (*hare*) entro cui l'iniziativa dell'imperatore abdicatario ambiva a collocarsi. Tuttavia, la spia forse più evidente è data dall'assegnazione di soggetti poetici e dal fatto che essi ricalcano quelli in cinese impartiti nella stessa occasione. Se pensiamo che la visita venne effettuata subito dopo il Banchetto dei Crisantemi (*chōyō no en*) – ossia a prosecuzione di una delle celebrazioni ufficiali il cui rituale prevedeva la composizione di *shi* su comando imperiale (*ōsei/ōshō*) –, possiamo dire che gli *Ōigawa gyōkō waka* segnano una tappa significativa nell'istituzione di standard e procedimenti atti a equiparare il *waka* al carattere pubblico-formale dei componimenti in cinese. Altrettanto importante è sottolineare la concomitanza di questo evento con la compilazione del *Kokinshū*. In particolare, sono state evidenziate da tempo le analogie tra le due prefazioni di Tsurayuki (il *kanajo* e l'*Ōigawa gyōkō waka no jo*) (Ceadel, 1953, p. 66; Heldt, 2008, pp. 192-193 e 212-213), soprattutto per quanto riguarda i passi in cui il sovrano viene rappresentato nell'atto di imporre dei soggetti poetici ai membri del suo seguito. Se il *kanajo* recita che «gli imperatori delle ere antiche, [...] convocavano i cortigiani e ordinavano loro, cogliendo spunto dagli oggetti di circostanza, di comporre poesie» (Sagiyama, 2000, pp. 48-49),⁴ allo stesso modo l'*Ōigawa gyōkō waka no jo* ci mostra l'imperatore abdicatario nell'atto di stabilire i *dai* e dettare nel contempo il loro

³ Oltre a Tsurayuki, parteciparono all'evento Ōshikōchi no Mitsune (att. 900-920), Mibu no Tadamine (att. 920) Sakanoue no Korenori (att. fine IX-metà X secolo), Ōnakatomi no Yorimoto (date sconosciute), e Fujiwara no Korehira (m. 938).

⁴ Testo in Katagiri (1980, p. 22).

svolgimento retorico (l'uso di *mitate*, o “visioni sovrapposte”) ai poeti convocati:

Sua Maestà emana l'augusto comando, proferendo le seguenti parole: «Si scambi “galleggiando sulle acque autunnali” per foglie autunnali; per “guardando i monti autunnali” si pensi a un broccato non tessuto da esseri umani; si immaginino come pioggia in assenza di nuvole le “foglie autunnali [che] cadono” per la tramontana [...]». Queste le parole sulle quali Sua Maestà ci ordina di comporre (Ceadel, 1953, pp. 81-84; Heldt, 2008, pp. 323-324).

È stato inoltre osservato che, nel presentare i *dai* come le “parole” (*koto*) di Uda e nell'organizzarli secondo particolari schemi,⁵ l'*Ōigawa waka no jo* riproduce in piccolo la concezione poetica soggiacente alla compilazione della prima antologia imperiale. Essa si presenta infatti come un insieme organico di soggetti idealmente dettati dal sovrano (Heldt, 2008, p. 147), facendosi specchio, attraverso la loro strutturazione in più ampie categorie tematiche, dell'ordine cosmologico e sociale derivante dal suo buon governo.

Seguendo quest'ultima linea di sviluppo, e su influsso delle gare di poesia (*utaawase*) sponsorizzate da Uda negli stessi anni, i *dai* andranno a costituire nel tempo una dimensione puramente verbale, avulsa dal contingente e sottoposta a regole proprie.⁶

Tuttavia, come suggeriscono le due prefazioni, in questa fase essi sono spesso legati all'occasione in cui vengono impartiti.

⁵ Come osserva Heldt (2008, p. 213 e p. 375, n. 4), i primi otto soggetti sono organizzati in coppie complementari di fenomeni naturali.

⁶ Nei primi *utaawase* i *dai* erano costituiti perlopiù da riferimenti generali alle stagioni, e il loro svolgimento, abbinandosi di frequente alla presentazione di paesaggi in miniatura posti su grandi vassoi (*suhama*), era svincolato dalla situazione reale. Si veda, per esempio, il *Teijiin utaawase* (Gara poetica del Teijiin, 913), dove i *dai* sono il “secondo, terzo e quarto mese” e parte delle poesie (su “foschia”, “usignolo” e “cuculo”) viene applicata ai vari elementi scenici miniaturizzati dei *suhama*. Testo in Hagitani (1965, p. 54).

Nel *kanajo* l'imperatore di Nara impone infatti i suoi soggetti «ogni mattina di primavera in fiore, ogni sera di luna in autunno», mentre i *dai* scelti da Uda si legano a uno scenario specifico, visitando «le sponde del fiume Ōi [...] ai bordi del monte Ogura [...]» all'indomani del nono giorno del nono mese (Ceadel, 1953, p. 81). L'argomento è davvero molto complesso, ma di fatto possiamo almeno osservare che i *kudai*, (citazioni-tema) assegnati nell'ambito dei banchetti per le solennità di corte o escursioni dovevano di norma contenere un rimando al contesto, sia pur generico (per esempio, motivi legati alla stagione) (Denecke, 2007, p. 10). Al contempo, rinviando all'universo letterario cinese, essi costituivano la base per la proiezione delle circostanze in una dimensione «parallela» (Denecke, 2007, p. 10), atta a magnificarle con immagini, cliché e allusioni tratte dai classici continentali. Con l'importante eccezione del *Chisatoshū* (Raccolta poetica di Chisato, 894),⁷ i *kudai* non erano insomma soggetti a sé stanti, bensì una sorta di interfaccia tra il piano contingente e quello letterario, ovvero «prescrizioni» per la ricodifica retorico-letteraria di occasioni speciali, quali erano appunto le cerimonie, ricorrenze ufficiali di corte. Nel caso degli *Ōigawa gyōkō waka* siamo in presenza di *eibutsudai* (soggetti di composizioni su cose, ovvero *dai* costituiti dagli «oggetti [di circostanza]» di cui parla il *kanajo*), ma la sostanza non cambia. Ciò risulta evidente anche dalla stessa struttura della prefazione, dove troviamo una descrizione idealizzata delle circostanze, cui seguono l'assegnazione dei *dai* e la prescrizione di artifici retorici: i *dai* stanno appunto nel mezzo, e fungono da tramite fra il contesto reale e la sua conversione letteraria.

L'imprescindibilità delle circostanze acquista ulteriore rilievo se consideriamo che gli *Ōigawa gyōkō waka* appartengono a un filone per sua natura legato a occasioni specifiche, quello delle poesie composte «al seguito della Maestà imperiale» (cin.

⁷ Noto anche come *Kudai waka*. Compilata da Ōe no Chisato (date sconosciute) per ordine di Uda, la raccolta è costituita da 110 *waka* composti su citazioni-tema riprese perlopiù da Bai Juyi (772-846).

congja shi; giapp. *jūgashi*), ossia poesie dedicate alle visite o escursioni di sovrani. Puntando in questa direzione, tutti i soggetti dettati per l'evento sono relazionabili, come osserva Ceadel, al luogo e al tempo della visita, o possono considerarsi comunque appropriati allo scenario (Ceadel, 1953, p. 90), mentre il loro svolgimento viene spesso collegato al piano contingente attraverso l'uso reiterato di deittici come “oggi” (*kyō*); “ora” (*ima*), ecc. D'altro canto, tipica dei *jūgashi* (e del *kanshi* in generale) è la trasfigurazione dei luoghi onorati dalla presenza del sovrano in scenari mitici, spesso legati all'immaginario taoista, e comunque pervasi da un'aura soprannaturale:⁸ sotto questo aspetto, i *dai* costituiscono allora il punto di partenza di tale metamorfosi, fungendo da perno per la creazione letteraria di un luogo e un tempo straordinari, in cui tutta la natura si mobilita e trasforma al fine di celebrare la venuta dell'ex imperatore e manifestarne lo splendore.⁹ Si vedano in proposito i due svolgimenti in cinese e in giapponese (autore Mitsune), del *dai Aki no mizu ni ukabu* 泛秋水 (fluttuando su acque autunnali):

Ieri mattina al Palazzo del Nord vidi delle immortali.
 Oggi sul Fiume dell'Ovest ammiro foschie serotine.
 Inaspettatamente devo esser diventato visitatore della Via Lattea:
 Avanzando sulla barca nell'oscurità, attraversiamo il cielo riflesso
 nelle acque
 (Gotō, 1984, pp. 106-107).

<i>Aki no nami</i>	Onde autunnali
<i>itaku na tachi so</i>	non sollevatevi troppo.
<i>omōezu</i>	Per il bene di quanti son saliti

⁸ Ne troviamo vari esempi nel *Kaifūsō* (751). Cfr. tra gli altri le poesie n. 80 e 102 in Maurizi (2002, p. 64 e p. 81).

⁹ Cfr. in particolare i *waka* sul soggetto “vecchio il pino sull'insenatura” (*e no matsu oitari*) dove il motivo della vecchiezza del pino viene sfruttato principalmente per esaltare la magnificenza dell'evento, mai visto prima neanche da un albero tanto antico (poesie O9b, S9, K9, M9, F9 in Ceadel (1953, pp. 105-106).

ukiki ni norite inaspettatamente
yuku hito no tame sulla zattera celeste
 (Ceadel, 1953, p. 91).

Lo *shi* trasfigura lo scenario reale in una dimensione ultraterrena attraverso lo sdoppiamento visivo (un *mitate*) delle acque notturne dell'Ōigawa¹⁰ nella Via Lattea (*xinghan*, “Fiume di Stelle”). Il *waka* di Mitsune ricorre invece a una figura retorica altrettanto frequente negli *Ōigawa gyōkō waka*, ossia la personificazione (*gijinhō*), artificio che consente qui di rappresentare animisticamente gli elementi naturali come forze divine del territorio in attesa della venuta di Uda, e desiderose di assecondarne i desideri.¹¹ Entrambi i componimenti fanno poi ricorso a un topos ricorrente nei *jūgashi*, ossia il riferimento alla leggenda della visita alla Via Lattea di Zhang Qian (II secolo a.C.), ministro dell'imperatore Wudi degli Han (157-87 a.C., r. 140-87 a.C.), che l'avrebbe raggiunta risalendo su una zattera¹² il Fiume Giallo per cercarne le sorgenti.¹³ Possiamo parlare di nuovo di *mitate*, intendendolo però non in senso stretto, quale sovrapposizione di immagini, ma come la proiezione di riferimenti storico-letterari di marca continentale su situazioni e contesti reali. Si tratta, come è stato osservato da più parti, di un dispositivo retorico centrale nella pratica del *kanshi* dell'epoca di Saga (786-842, r. 809-823),¹⁴ basti pensare che sotto il suo regno gli stessi ambienti in

¹⁰ Nel testo Seika (o Nishikawa, “Fiume dell'Ovest”), altro nome con cui era chiamato.

¹¹ Gli esempi sono davvero tanti. Ricordo qui le poesie sui crisantemi, che si preservano in fiore (pur essendo passata la festa ufficiale) per onorare l'arrivo dell'imperatore abdicatario (Ceadel, 1953, pp. 96-97, in particolare O4a, O4b, Y4).

¹² L'*ukiki* (anche *ukigi*: “legno galleggiante”, “barca”, “zattera”) dei versi di Mitsune. Cfr. Hirasawa (1997, p. 181, n. 12).

¹³ Secondo la credenza il Fiume Giallo era la prosecuzione terrena della Via Lattea. Per la ricorrenza di questo topos, cfr. Maurizi (2002, p. 37, p. 44, p. 75).

¹⁴ Sugli elementi taoisti ed estetizzanti di tali finzioni, cfr. Fujiwara (2002, pp. 64-65).

cui si muoveva il sovrano, la capitale, le ville e i parchi imperiali venivano poeticamente trasfigurati in altrettanti luoghi della tradizione sinica (Katagiri, 1991, pp. 94-97).

Guardando a questi esempi, possiamo definire qui l'imposizione dei *dai* come l'istruzione ufficiale di processi retorici atti a riconfigurare in un ordine superiore un evento incentrato sulla presenza imperiale. Ora, quest'atto pubblico, fondamentale nelle ricorrenze solenni interessate dalla composizione di *kanshi*, poteva anche essere omissivo in contesti semiufficiali, elevando le circostanze medesime a soggetto e assumendole a punto di partenza per le trasposizioni retorico-letterarie prescritte dai *dai*. Ricorderemo qui i già citati *jūgashi* del *Kaifūsō*: essi prendono infatti a soggetto l'occasione.¹⁵ D'altro canto, osserveremo come nel comporre «Alloggiando al tramonto presso il padiglione sulle sponde del fiume, dopo aver cacciato in un giorno di primavera» (春日遊獵日暮宿江頭亭),¹⁶ Saga trasfiguri un momento e un luogo specifici (una battuta di caccia a Yamazaki) nella rievocazione del leggendario incontro tra Wen Wang, duca di Zhou, e il saggio Lu Shang.¹⁷ Si colloca su questa linea un componimento tradizionalmente annesso alla serie dei sessantré *Ōigawa gyōkō waka*, ma postdatato oggi al 926 (quarto anno dell'era Enchō),

¹⁵ Come ad esempio il n. 80: “Al seguito del carro imperiale verso il palazzo di Yoshino”. Cfr. Gōtō (1984, pp. 106-107).

¹⁶ Testo, *kakikudashi* e commento in Kojima (1987, pp. 74-77).

¹⁷ Anche questa poesia, inclusa nella prima antologia imperiale di *kanshi*, il *Ryōunshū* (Raccolta dell'empireo, 814, n. 13), si incentra su un *mitate*. Nei due versi finali Saga “tematizza” infatti la propria attività venatoria motivandola non già «per avere appreso l'antica smodata passione del Re degli Xia, / bensì avendo il pensiero rivolto al lontano incontro con [la preda] “diversa da un orso”, l'oracolo di Zhou» (不學夏王荒事。為思周卜遇非熊) (Kojima, 1987, p. 76). Il sovrano del primo verso è l'ultimo della dinastia Xia (2070 ca.-1600 a.C.), crudele e vizioso monarca. “L'oracolo di Zhou” rimanda invece a Wen Wang, padre di Wu Wang, primo imperatore della dinastia Zhou (1121-771 a.C.). Prima di una battuta di caccia gli era stato predetto che la sua preda non sarebbe stata né drago, né tigre, né orso ma un “sostegno al comando”. Sulle rive del fiume Wei, egli si imbatté infatti nel vecchio saggio Lu Shang, destinato a diventare suo validissimo consigliere politico col nome di Tai Gongwang.

all'epoca di una seconda visita di Uda al fiume Ōi: *Ogurayama*, di Fujiwara no Tadahira (880-849).¹⁸

Incluso nella terza antologia imperiale (*Shūishū*, Raccolta di spigolature poetiche, 1005~1007; xvii: 1128) e nello *Hyakunin isshu* (Cento poeti, una poesia ciascuno, 1235~1237), *Ogurayama* figura al centro di vari aneddoti, a partire dalla sezione 99 dello *Yamato monogatari* (Racconti di Yamato, seconda metà x secolo). In esso si narra, come è noto, che nell'accompagnare Uda in visita al fiume Ōi, il futuro Gran Ministro degli Affari Supremi (*dajōdaijin*, i.e., Tadahira) rimase tanto impressionato dallo spettacolo delle foglie autunnali da esprimere la volontà di convincere l'imperatore regnante (Daigo) a venire in loco per ammirarle. *Ogurayama* sarebbe stato recitato da Tadahira proprio in quel frangente, chiedendo ai *momiji* di aspettare una "seconda visita imperiale" prima di cadere.

<i>Ogurayama</i>	Foglie autunnali
<i>mine no momidiba</i>	sulla cima del monte Ogura,
<i>kokoro araba</i>	se avete cuore,
<i>ima hitotabi no</i>	vorrei che voi aspettaste
<i>miyuki matanan</i>	una seconda visita imperiale
	(Komachiya, 1990, p. 323).

Composti estemporaneamente, e non in risposta a un augusto comando, questi versi non possono vantare il carattere pubblico-formale dei sessantré *waka* del 907. Questo spiega forse la loro diversa contestualizzazione nello *Shūishū*, dove il *kotobagaki* attribuisce a Uda l'intento di coinvolgere Daigo. Qui è infatti l'imperatore abdicatario a dire che si tratta «di un posto in cui dovrebbe senz'altro aver luogo una visita di Sua Maestà» (Komachiya, 1990, p. 323), ed è proprio in ossequio ai suoi desideri che Tadahira, affermando che riferirà al sovrano, recita *Ogurayama*. In pratica, se nello *Yamato monogatari* è l'occasione a ispirare i versi a Tadahira, nel *kotobagaki* dello *Shūishū*

¹⁸ Per la datazione al 926, cfr. Nakano (2005, pp. 13-14).

sono le parole (*ōse[goto]*) di Uda a suggerirli, il che comporta un'implicita richiesta di comporre e l'altrettanto implicita 'assegnazione' di un *dai*. Si noti, tuttavia che anche nello *Shūishū* sono pur sempre le circostanze a fungere da soggetto. Posto che la composizione su soggetto assegnato (*daiei*) costituiva all'epoca una pratica non comune e ancora in evoluzione, era sempre possibile infatti replicare i meccanismi traspositivi implicati dai *dai* partendo semplicemente da momenti stagionali o, come avviene per *Ogurayama*, da frangenti specifici. Di fatto, anche la stessa versione dello *Yamato monogatari* può rientrare nei canoni di una poesia da presentare negli "ambienti seri" (*mame naru tokoro*) (Katagiri, 1980, p. 22) della corte. Basterà interpretare questi versi non già in chiave aneddotica, bensì come l'applicazione di modalità compositive improntate al *kanshi*, focalizzando la lettura sul *gijinhō* impiegato da Tadahira e, forse, anche sulla presenza di un sofisticato *mitate*.

Stando a Nakano (2005, pp. 14 e sgg.), l'appello ai *momiji* formulato in *Ogurayama* non sarebbe infatti che la trasposizione di un motivo cinese: "l'attesa d'una visita imperiale" (*wangxing*, giapp. *bōkō*), riconducibile forse al *Fengshan wen* (g. *Hōzenbun*, Scritto sui sacrifici *feng* e *shan*),¹⁹ opera postuma di Sima Xiangru (179-117 a.C.). Il testo appartiene al genere *fuming* (giapp. *fumei*), ossia saggi letterari sui segni celesti attestanti la virtù del sovrano ed è, in sintesi, un'esaltazione della grandezza della dinastia degli Han anteriori (206 a.C.-8 d.C.) e del presente monarca, l'imperatore Wu degli Han. Al contempo, esso è un invito rivolto allo stesso Wudi affinché egli ottemperi ai sacrifici *feng* e *shan*, grandi onoranze alle divinità del Cielo e della Terra, attribuite al mitico imperatore Giallo (Huangdi), che le avrebbe tenute sul più sacro dei monti cinesi, il Taishan. Tali rituali non avvenivano per decisione dell'imperatore, ma per sollecitazione dei sudditi e delle divinità stesse, una volta resosi manifesto,

¹⁹ Il testo è riportato nello *Shiji* (Memorie storiche, 85 ca. a.C.), vol. 117, sotto la biografia di Sima Xiangru e nel *Wenxuan* (Scelta letteraria, 530 ca.), vol. 48. Per quest'ultimo, cfr. Takeda (2001, pp. 1-12).

attraverso la comparsa di vari portenti, il conferimento del mandato celeste. Nel *Fengshan wen* Sima Xiangru si fa portatore di questa istanza, lamentando che, nonostante l'apparizione di vari segni, l'imperatore ancora non osi intraprendere i rituali in questione. Gli fa eco nel testo il comandante in capo (*dasima*, giapp. *daishiba*) di Wudi, il quale, dopo averne di nuovo magnificato il regno, afferma che l'allestimento di una terrazza e "l'attesa della visita di Sua Maestà" sul monte Tai e sull'altura di Liangfu sono volti a proclamarne il nome e a perpetrarne nei secoli la gloria.²⁰ Interpretando lo stesso *Fengshan wen* (pervenutoagli successivamente alla morte di Sima Xiangru) come un segno divino, Wudi avrebbe assolto i sacrifici pochi anni dopo, nel 110 (Schaab-Hanke, 2002, p. 276).

Ora, se lo si legge sulla falsariga del *Fengshan wen* (e prescindendo dal fatto che quest'opera possa avere valenza ironica) (Schaab-Hanke, 2002, p. 276), *Ogurayama* trasforma l'invito al sovrano, speranzosamente atteso sul luogo da sudditi e divinità (le foglie di *momiji* personificate), nella versione autoctona del tema *wangxing/bōkō*. Stando allo *Yamato monogatari*, Daigo, sentite le parole di Tadahira avrebbe commentato che era «cosa molto suggestiva [*ito kyō aru mono nari*], compiacendosi di dare inizio alle auguste visite al fiume Ōi» (Amagai, 2006, p. 354). Dove, naturalmente, la "cosa molto suggestiva" non è lo scenario in sé e per sé, ma la sua conversione letteraria (e l'omaggio al buon governo di Daigo da questa implicato) ad opera di *Ogurayama*.

Come si diceva, a differenza delle poesie presentate dai *monnin* e dagli *utayomi* nel 907, i versi di Tadahira non partono da una richiesta e un dettato imperiali. Tuttavia, la presenza di un *dai* (o meglio, delle sue funzioni) può considerarsi implicita nella proiezione di motivi, temi, allusioni cinesi sulla resa poetica di un frangente particolare (*ori*, qui il momento, il luogo, l'auspicio che Daigo lo visiti). Si tratta di un modello compositivo "semplificato" che, come si accennava, può forse individuare il suo

²⁰ 意泰山梁甫設壇場望幸，蓋號以況榮 (Takeda, 2001, p. 6).

paradigma iniziale nelle poesie composte da Saga e la sua cerchia in contesti semiufficiali. Oppure, volgendo al *waka*, negli adattamenti del *kanshi* alla tradizione autoctona sperimentati in fase pre-*Kokinshū*, all'epoca dei Sei genū poetici (*rokkasen*).

Com'è noto, la riemersione del *waka* alla scena semipubblica nella seconda metà del IX secolo avviene mimando la pratica del *kanshi* al margine di contesti ufficiali (le ricorrenze solenni celebrate a corte) (Hashimoto, 1969, p. 146 e sgg. e pp. 366-375) o nell'ambito di iniziative private esemplate su modello pubblico (per esempio, banchetti tenuti da membri dell'alta aristocrazia). Il modello pubblico prevedeva composizioni su soggetti assegnati legati al contesto, ma essendo l'assegnazione dei *dai* prerogativa imperiale (Katagiri, 1992, p. 50), e trattandosi in ogni caso di soggetti in cinese, le prime imitazioni non poterono che “tematizzare” (trattare come *dai*) le circostanze medesime. Letti sullo sfondo del *Kokinshū*, ed estrapolandoli dalla “storia” delineata nell'*Ise monogatari* (Racconti di Ise, X secolo), i *kotobagaki* di molte poesie di Narihira non rimandano a episodi inerenti alla vita privata di un eroe romantico, ma ricostruiscono le occasioni conviviali o celebrative – promosse da, o dedicate a membri dell'alta aristocrazia (Kudō, 1993, pp. 126-128 e p. 132) – che surrogano i *dai* impartiti nei contesti del *kanshi*. Posso qui citare solo l'esempio più eclatante: *Karikurashi* (*Kokinshū*, IX: 418; *Ise monogatari*, dan 82). Com'è noto, questo *waka* si situa sullo sfondo di una battuta di caccia organizzata dal principe Koretaka (844-897)²¹ – certo memore delle attività poetico-venatorie di Saga – nei possedimenti della sua villa di Nagisa, a Katano, e viene richiesto dall'ospite quando, arrivato col suo seguito a “un luogo chiamato Amanogawa”, egli ordina di comporre una poesia “prendendo a tema ‘l'arrivo sul greto dell'Amanogawa dopo la caccia’” (Katagiri, 1980, p. 188). Narihira recita:

<i>Karikurashi</i>	Speso l'intero giorno a caccia,
<i>tanabatatsume ni</i>	chiederò alloggio

²¹ Primogenito di Montoku (827-858; r. 850-858).

<i>yado karamu</i>	alla Tessitrice divina:
<i>ama no kahara ni</i>	son giunto, infatti, vedo,
<i>ware ha kinikeri</i>	sul greto del Fiume Celeste
	(Katagiri, 1980, p. 188).

Si noti che mentre il *kobagaki* del *Kokinshū* usa per “tema” il termine neutro *kokoro*, la versione dell’*Ise monogatari*, forse per enfatizzare le prerogative regali di Koretaka, ricorre *tout court* alla parola *dai* (Fukui, 1994, p. 185). Dato il nome del corso d’acqua (Amanogawa, i.e. Fiume Celeste/Via Lattea), il *mitate* di Narihira può apparire quasi scontato, ma non lo è. Incentrandosi sulla presenza di un principe del sangue e sull’ordine da lui impartito, questa è forse la prima volta che un contesto e modalità compositive proprie del *kanshi* vengono riprodotti nel *waka* (Yamamoto, 2005, p. 13). Si osservi inoltre che il riferimento non è all’incontro della notte di Tanabata (siamo infatti in primavera), bensì, come spiega Yamamoto Tokurō, alla già citata visita di Zhan Qian alla Via Lattea, un topos impiegabile in ogni stagione per trasporre su un piano superno i contesti di poesie composte «al seguito della Maestà imperiale» (Yamamoto, 2001, pp. 107-108). Insomma, anche se nell’*Ise monogatari Karikurashi* si inserisce all’interno di una storia di amicizia e fedeltà tra il Principe e Narihira, esso non era in origine che l’imitazione in lingua autoctona di un *jūgashi*. Molti sono gli esempi, purtroppo non analizzabili in questa sede, in cui vediamo non solo Narihira, ma anche altri genū poetici (Sōjō Henjō e Fun’ya no Yasuhide) compiere operazioni simili, tematizzando alla cinese situazioni specifiche su ordine di personaggi d’alto rango, o di propria iniziativa, per onorarne la presenza.²² Considerando queste osservazioni, e prescindendo dal fatto che alcuni *waka* già circolassero in forma di “racconti poetici” (*uta monogatari*), i dettagliati *kotobagaki* che spesso precedono le composizioni dei *rokkasen* nel *Kokinshū* non andranno quindi sempre letti come “storie” di poesie ma, in più di un caso, come le “circostanze-soggetto” su cui

²² Qualche esempio in Yamamoto (2005) e Kudō (1993, pp. 125-131).

poggiano performance poetiche improntate ai contesti ufficiali e semiufficiali del *kanshi*. Lo possiamo capire anche dal seguente calco dello stesso *Karikurashi*, composto da Tadamine per gli *Ōigawa gyōkō waka* sul soggetto “guardando i monti autunnali” (*Aki no yama wo nozomu*):

<i>Akiyama no</i>	Guardando le foglie colorate
<i>momidi mishi ma ni</i>	sui monti autunnali,
<i>hi mo kurete</i>	è tramontato il sole:
<i>tatsutahime ni ya</i>	chiederemo forse alloggio
<i>yado ha karuramu</i>	alla dea dell'autunno?
	(Hirasawa, 1997, p. 302)

Sia pure con il debito spostamento di stagione e la sostituzione della Tessitrice con la dea dell'autunno (Tatsutahime), questi versi guardano senza dubbio al *mitate* del *dan* 82 dell'*Ise monogatari* (*Kokinshū*, ix: 418). Possiamo leggerci il pubblico omaggio di Tadamine a un grande precursore, e la formalizzazione, marcata dalla presenza del *dai*, dei meccanismi di tematizzazione del contesto sperimentati da Narihira in ambito privato.

Insieme ai loro antecedenti (*Karikurashi*) e appendici (*Ogurayama*), gli *Ōigawa gyōkō waka* mostrano come modelli compositivi all'apparenza contrastanti – *waka* su comando imperiale e soggetto assegnato *vs waka* legati a situazioni contingenti (*ori*) – facciano parte di un'unica linea ortodossa (Kudō, 1993, pp. 125-131) che ha il suo fulcro nella vita della corte e nell'imitazione dei procedimenti traspositivi propri del *kanshi*. Mentre i *dai* assegnati nell'ambito di *utaawase* porteranno alla codificazione di un sistema letterario svincolato dal contesto, la ‘tematizzazione’ delle circostanze (pubbliche, semipubbliche o private) resterà un'opzione molto seguita almeno sino allo *Shūishū*. Fondamentale, certo, per il *Gosenshū* (Raccolta di poesie scelta posteriore, 951), un'antologia imperiale che si struttura per frangenti (*ori*) non già allo scopo di registrare in chiave privata e aneddotica congiunture poetiche quotidiane e personali, bensì per offrire, attraverso una miriade di “trasposizioni di contesto”

(sia pure meno sofisticate di quelle qui analizzate), una rappresentazione dell'identità cortese. Applicando in questo un paradigma pubblicamente sancito nel *Kokinshū*, anche se destinato ad avere vita relativamente breve nella storia del *waka*.

Riferimenti bibliografici

- Amagai, Hiroyoshi; Okayama, Miki (2006) (a cura di). *Yamato monogatari zen'yakuchū*, 1. Tōkyō: Kōdansha.
- Denecke, Wiebke (2007). ““Topic Poetry Is All Ours’: Poetic Composition on Chinese Lines in Early Heian Japan”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 67, 1, pp. 1-49.
- Ceadel, E.B. (1953). “The Ōi River Poems and Preface”. *Asia Major*, 3, 1, pp. 65-106.
- (1956). “Tadamine’s Preface to the Ōi River’s Poems”. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 18, 2, pp. 331-343.
- Fujiwara, Katsumi (2002). *Sugawara no Michizane. Shijin no unmei*. Tōkyō: Wejji [Wedge].
- Fukui, Teisuke (1994) (a cura di). *Ise monogatari*, in *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, 12. Tōkyō: Shōgakukan.
- Gōtō, Akio (1984). *Kanshibun to waka. Engi shichinen Ōigawa miyuki shi ni tsuite*. In *Waka bungakukai* (a cura di). *Ronshū. Waka to wa nanika*. Tōkyō: Kasama shoin, pp. 103-120.
- Hagitani, Boku (1965) (a cura di). *Utaawaseshū*. In *Nihon koten bungaku taikai*, 74. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Hashimoto, Fumio (1969). *Ōchō wakashi no kenkyū*. Tōkyō: Kasama shoin.
- Heldt, Gustav (2008). *The Pursuit of Harmony. Poetry and Power in Early Heian Japan*. Ithaca e New York: East Asia Program Cornell University.
- Hirasawa, Ryūsuke (1997) (a cura di). *Tadamineshū*. In Hirasawa, Ryūsuke; Kikuchi Yasuhiko; Tanaka Kimiharu (a cura di). *Tsurayukishū, Mitsuneshū, Tomonorishū, Tadamineshū. Waka bungaku taikai*, 19. Tōkyō: Meiji shoin, pp. 179-262.

- Katagiri, Yōichi (1980) (a cura di). *Kokinwakashū*. In *Zentayaku Nihon koten shinsho*. Tōkyō: Sōeisha.
- (1991). *Kokinwakashū no kenkyū*. Tōkyō: Meiji shoin.
- (1992). “Kadai, sono keisei to ba: sandaishū no kadai”. in *Waka bungakukai* (a cura di). *Ronshū. “Dai” no waka kūkan. Waka bungaku no sekai*, 15. Tōkyō: Kasama shoin, pp. 39-57.
- Kojima, Noriyuki (1987) (a cura di). *Ōchō kanshisen*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Komachiya, Teruhiko (1990) (a cura di). *Shūiwakashū*. In *Shin Nihon koten bungaku taikei*, 7. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Kudō, Shigenori (1993). *Waka o waza to suru mono no keifu* (1). Id. *Heianchō ritsuryō shakai no bungaku*. Tōkyō: Perikansha, pp. 113-133.
- Maurizi, Andrea (2002). *Il più antico testo poetico del Giappone: il Kaifūsō (Raccolta in onore di antichi poeti)*. Supplemento n. 2 alla *Rivista degli Studi Orientali*, LXXV, pp. 117.
- Nakano, Masako (2005). “Kago sōsei no jidai. Heian zenki kago to kanbungaku (1)”. Id., *Heian zenki kago no wakan hikaku bungakuteki kenkyū. Tsuki Tsurayukishū kago, Ruikei hyōgen jiten*. Tōkyō: Kasama shoin.
- Sagiyama, Ikuko (2000) (a cura di). *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariele.
- Schaab-Hanke, Dorothee (2002). “The Power of an Alleged Tradition: A Prophecy Flattering Han Emperor Wu and its Relation to the Sima Clan”. *Bulletin of the Museum of the Far Eastern Antiquities*, 74, pp. 243-291.
- Takeda, Akira (2001) (a cura di). *Monzen, Bunshōhen*, 3. In *Shinshaku kanbun taikei*, 93. Tōkyō: Meiji shoin.
- Yamamoto, Tokurō (2005). “Sensa setsuwa no imi – Ise monogatari 82 dan o megutte”. *Reki*, 220, pp. 11-14.
- (2001). *Ise monogatari to daiei – Koretakea shinnō shōdan no sekai*. Id. *Ise monogatari no buntai, shudai, kyōju*. Tōkyō: Kasama shoin, pp. 95-117.

Il linguaggio dell'abbigliamento maschile nel *Genji monogatari*

AILEEN GATTEN

La raffinata eleganza delle vesti delle nobildonne Heian, così come sono descritte dalle autrici del *Makura no sōshi* (Note del guanciaie, ca. 1000) e del *Genji monogatari* (La storia di Genji, ca. 1005), è stata a lungo ammirata in Occidente, dove di recente sono apparsi alcuni ottimi studi (Crihfield Dalby, 1993). L'abbigliamento dei nobiluomini Heian, al contrario, ha ricevuto minore attenzione da parte dei lettori moderni.¹ Ciò, ovviamente, non è dovuto al fatto che le scrittrici del periodo Heian abbiano unicamente evidenziato i capi di vestiario femminili: apprezzavano nella stessa misura anche i capi di vestiario maschili. Al pari delle nobildonne, gli uomini della corte Heian indossavano diverse e ampie vesti di seta. Gli aristocratici ponevano estrema attenzione all'abbigliamento, come si può vedere dalla seguente descrizione, tratta dal diario di un uomo di corte, di una processione di ufficiali a cavallo:

Gli uomini di scorta di quarto rango indossavano strascichi viola-rossastro, cinture di cuoio incastonate con agate e cavalcavano cavalli bai chiari. Gli uomini di quinto rango, in groppa a cavalli bai scuri, avevano strascichi rosso chiaro e cinture decorate con corna chiazzate. Quelli di sesto rango indossavano vesti con strascichi color azalea e montavano cavalli roani (Tōkyō daigaku shiryō hensanjo, 1952, p. 176).

¹ Fa eccezione il saggio di von Verschuer (2008, pp. 227-276).

L'autore è interessato al gradevole accostamento dei colori delle “vesti di rango” (*ihō*, di cui parleremo più in dettaglio in seguito) – viola scuro per il quarto rango, rosso per il quinto e blu per il sesto – con le tinte degli strascichi di seta foderati, con quelle delle cinture decorate e, cosa oltremodo interessante, con quelle dei mantelli dei cavalli. L'autore del diario, Fujiwara no Michinaga (966-1027), non fu certo un semplice estimatore della moda maschile. Come Reggente e Ministro della Sinistra, si dedicò ai compiti di governo e ad accentrare il potere nelle mani dei suoi familiari più prossimi. Eppure Michinaga era sensibile al linguaggio dell'abbigliamento degli uomini di scorta. Che cosa voleva comunicare? Tra le altre cose, che il gentiluomo che aveva scelto e pagato le vesti e i cavalli (lo stesso Michinaga) era dotato di ricchezza e di gusto. Questo messaggio, compreso anche dai suoi sottoposti, accrebbe il suo prestigio e sottolineò il suo potere.

Nel *Genji monogatari*, come nel mondo abitato da Murasaki Shikibu e Michinaga, l'abbigliamento maschile aveva un proprio linguaggio. Nel periodo Heian i colori, i tessuti, i motivi decorativi, i materiali e le fogge delle vesti di un nobiluomo ne rivelavano, tra le altre cose, l'età, lo stato sociale e il rango ufficiale. Nelle opere di narrativa, l'abbigliamento maschile si fa portavoce di un linguaggio altamente simbolico. Nel *Genji*, per esempio, le vesti maschili sono spesso usate come un mezzo per approfondire la conoscenza del carattere di un personaggio e possono anticipare il climax della narrazione. Il lettore del periodo Heian, esperto decodificatore del linguaggio “parlato” dalle vesti, apprezzava la risonanza di tali passaggi.

Di seguito una breve analisi di alcuni termini relativi all'abbigliamento maschile presenti nel *Genji* e alla loro funzione in determinati brani del racconto.

La veste di rango: “Questo è il mio status”

A meno che non ne fosse esplicitamente esentato, un nobile di servizio a Corte doveva indossare un'uniforme chiamata “la veste di rango” (*ihō*). Si trattava di una veste, dalle ampie maniche e lunga fino alle caviglie, aperta sul davanti e chiusa in vita da una cintura. Il colletto arrotondato era allacciato sulla destra tramite un alamaro di seta. Al fine di sollevare l'orlo all'altezza del polpaccio e lasciar così intravedere i rigidi pantaloni di broccato (*hakama*), la “veste di rango” veniva indossata risvoltandone alcuni centimetri sotto la cintura. Il colore della veste era determinato dal rango di corte dell'uomo, come abbiamo visto nel brano tratto dal diario di Michinaga. La “veste di rango” era sempre indossata con un *kanmuri*, un copricapo di garza di seta irrigidita con lacca nera e decorato sul retro da un lungo nastro rettangolare di stoffa (*ei*). Minime differenze nei copricapi di corte rivelavano lo status di chi li indossava: un alto copricapo decorato con ricami a forma di losanga, per esempio, era indossato soltanto da uomini di alto rango.

A un occhio esperto, quindi, bastava un'occhiata per capire il rango di un funzionario. La “veste di rango”, in effetti, palesava l'identità ufficiale dell'uomo e ne confermava lo status.

Quando i ragazzi appartenenti alle famiglie più influenti celebravano la cerimonia che ne sanciva l'ingresso nell'età adulta, ricevevano d'abitudine in dono un capo di abbigliamento proprio del quarto o del quinto rango. Questa usanza è riflessa nel *Genji*, che per l'attenzione posta alle donne di rango intermedio è fondamentalmente la storia di una famiglia altolocata. Quando a dodici anni Yūgiri sta per celebrare la cerimonia per la maggiore età, comunque, suo padre, Genji, non è propenso ad attribuirgli un rango alto:

Genji pensò di concedere a Yūgiri il quarto rango di Corte, e tutti se lo aspettavano. Ma Yūgiri era ancora molto giovane e già viveva in un mondo in cui ogni cosa stava per prendere la propria strada. Temendo che una promozione tanto rapida sarebbe

stata volgare, Genji decise di astenersene. La [nonna di Yūgiri] Principessa Ōmiya inorridì all'idea che Yūgiri tornasse a Corte con delle vesti verdi, e in effetti il ragazzo era molto abbattuto (*Le fanciulle* - Abe *et al.*, 1972, pp. 14-15).

Invece di adeguarsi alle consuetudini, Genji preferisce percorrere un sentiero più idealistico. I ragazzi nati in famiglie altolocate facevano carriera rapidamente e senza sforzo, ma Genji desidera che Yūgiri si guadagni il successo a Corte, e decide di conferirgli un rango più basso di quello che di norma veniva concesso a un rampollo di buona famiglia. Il risultato del rispetto di Genji a questo principio è la “veste di rango” verde di Yūgiri, una veste indossata dagli ufficiali di sesto rango.²

L'idealismo di Genji produce un serio effetto su Yūgiri, che si aspettava di ricevere il quarto rango, o nella peggiore delle ipotesi il quinto. Dopotutto, lui era il figlio di un ministro di stato. Tutti i suoi amici avrebbero ricevuto un rango superiore al suo, anche se i rispettivi padri non erano altolocate come Genji. Nessuna sorpresa, quindi, che Yūgiri se ne dispiacque. Andare a Corte indossando delle vesti verdi e incontrare i suoi amici abbigliati con vesti rosse lo avrebbe di certo mortificato.

Yūgiri diventerà un uomo posato, serio e dedito al lavoro. Il suo rapporto con il padre non raggiungerà mai un alto grado di intimità, anche se lo tratterà sempre con estremo rispetto. La decisione di Genji di assegnare a Yūgiri il sesto rango produsse i risultati sperati? Da adulto, Yūgiri manterrà le cicatrici del suo difficile debutto a Corte? Grazie all'indimenticabile immagine di ragazzo sfortunato abbigliato con vesti verdi, il carattere di Yūgiri si arricchirà di sfumature complesse e profonde.

² Il colore della veste di rango di Yūgiri indicava ai primi lettori di Murasaki Shikibu che il *Genji* non era ambientato ai giorni dell'autrice ma circa un secolo prima, all'inizio del x secolo, quando i funzionari di sesto rango indossavano vesti verdi e non blu, come al tempo di Murasaki.

La veste per ogni giorno: “Ammiratemi (o invidiatemi)”

Quando non era a Corte, un nobiluomo riponeva la “veste di rango” e indossava il *nōshi*, literalmente “veste quotidiana”. Un uomo poteva indossare qualunque colore per la veste più esterna – a patto che questa non duplicasse quelli riservati per le vesti di rango o di lutto, o quelli riservati per la famiglia imperiale. La veste indossata nella vita di tutti i giorni era tagliata e cucita come la veste di rango, con una sola differenza: una cintura di seta sostituiva la cintura di cuoio. Al posto dei pantaloni rigidi lunghi fino ai polpacci della veste di rango, indossava dei pantaloni larghi e bombati chiamati *sashinuki*, e al posto del *kanmuri* indossava un *eboshi*, un alto copricapo nero.

Nel *Genji*, i nobili di alto rango indossavano la veste di rango solo in occasioni molto formali. In tutte le altre circostanze, apparivano a Corte con l’abito quotidiano, un privilegio concesso loro da uno speciale editto. Se una riunione richiedeva un abbigliamento leggermente più formale, la veste quotidiana era resa più elegante aggiungendo uno strascico e sostituendo l’*eboshi* con un *kanmuri*.³ L’effetto era simile a quello di un uomo di oggi abbigliato con ricercati capi di vestiario casual – jeans e camicia – che aggiunge una cravatta di seta e un giubbino elegante prima di andare a un evento seminformale.

Particolarmente nella sua giovinezza, Genji indossa con grande eleganza sfarzose vesti da tutti i giorni. Il brano che segue descrive il suo arrivo alla residenza del Ministro della Destra, dove si svolgeva una riunione per ammirare i glicini in piena fioritura. Il programma include una gara di tiro con l’arco e un banchetto.

Genji era abbigliato con cura e, dopo essersi fatto attendere dall’ospite di casa, arrivò dopo il tramonto del sole. Indossava una veste cinese da tutti i giorni di seta bianca, con la fodera color lavanda e con un lungo strascico viola scuro. Poiché tutti gli altri nobili indossavano vesti di rango, l’abbigliamento infor-

³ Questa combinazione è conosciuta come *nōshi hōko*.

male e regale al tempo stesso di Genji sembrò ancor più degno di nota. Aveva un aspetto talmente straordinario mentre procedeva verso il proprio posto da offuscare la bellezza dei fiori senza per questo rovinare il piacere del convivio (*Il banchetto sotto il ciliegio* – Abe *et al.*, 1970, p. 434).

A vent'anni, Genji sapeva già come attirare l'attenzione su di sé quando entrava in una sala gremita di persone. Saltando la gara di tiro con l'arco, arriva dopo che tutti gli altri invitati hanno preso posto per il banchetto. Il padrone di casa lo sta aspettando. Tutti gli occhi sono su di lui mentre avanza nella sua veste da tutti i giorni di seta importata impreziosita da un lungo strascico viola.⁴ L'effetto è sorprendente: “informale e regale” (*azaretaru ōgimi sugata*). Le vesti lussuose e informali allo stesso tempo di Genji, con una gamma di colori prevalente di bianchi e viola, si distinguono tra quelle color lavanda e rosso scuro delle vesti di rango indossate dagli altri nobili presenti al banchetto. Seduti nelle loro formali e scomode vesti, gli altri ospiti avranno provato diverse emozioni: ammirazione per l'aspetto di Genji, invidia per il suo agio, irritazione per se stessi per non aver indossato vesti più informali.

L'abbigliamento di Genji di quella sera ci comunica qualcosa'altro. Innanzitutto che lui, nelle sue vesti bianche e viola, è più bello dei boccioli di glicine dalle stesse tinte per cui è stato organizzato il banchetto. Intenzionalmente o meno, presentandosi al convivio con queste vesti, Genji infligge un duro colpo all'orgoglio del proprio antagonista politico, il Ministro della Destra. Secondo, che il suo arrivo tardivo e il suo abbigliamento informale rivelano la propensione di Genji, almeno in questa parte della narrazione, verso l'orgoglio, la sfrontatezza e il desiderio

⁴ La lunghezza dello strascico era direttamente proporzionale al rango del gentiluomo. Lo strascico di un ministro era di circa due metri (misurati dall'orlo della veste di rango), mentre quello di un funzionario di quarto o quinto rango era di circa 75 centimetri. Genji detiene il terzo rango, il che gli concede il diritto di avere uno strascico poco più lungo di un metro, ma la descrizione del narratore suggerisce che in questa specifica occasione fosse più lungo.

di correre dei rischi molto alti. Il banchetto dei glicini avviene quando lui ha una relazione con Fujitsubo, quando conduce nella propria residenza la piccola Murasaki e quando si infatua pericolosamente di Oborozukiyo, la figlia del Ministro. Quest'ultima relazione gioca un ruolo importante nella sua perdita di potere e nel suo esilio a Suma pochi anni dopo.

Vesti da caccia: “Sono un uomo audace”

La veste più informale del guardaroba di un nobile del periodo Heian era il *kariginu*, o veste da caccia. Questa sopravveste sportiva, con le cuciture lasciate prevalentemente aperte sul corpo e sui fianchi e con le maniche che potevano essere unite e legate al polso, era disegnata per scopi attivi. Veniva indossata con i pantaloni bombati (*sashinuki*) e il copricapo informale (*eboshi*) della veste da tutti i giorni. Come dice il nome, il *kariginu* era in origine usato per la caccia – soprattutto nella falconeria – ma in seguito venne indossato quotidianamente durante i viaggi non ufficiali, specialmente a cavallo.

Nel *Genji monogatari* i giovani nobili indossano la veste da caccia quando sono intenti a corteggiare una donna, soprattutto se al di fuori dalla loro sfera sociale. Genji indossa il *kariginu* nelle escursioni in incognito che compie entro la città per visitare Yūgao e Suetsumuhana, che vivono in abitazioni da lui considerate bizzarre. Kaoru e Niou lo indossano nei loro frequenti viaggi a Uji quando corteggiano le tre figlie dell'Ottavo Principe. Quindi, nel *Genji*, l'accenno alla veste da caccia evoca un'aura di avventura, di viaggio fuori dal normale habitat del protagonista maschile, quando questi è in cerca di qualcosa di non noto, di attraente e potenzialmente pericoloso. L'equi-valente più vicino dei nostri giorni al *kariginu* del periodo Heian potrebbero essere dei pantaloncini color cachi, giubbotto e caschetto indossati, almeno nei film, da archeologi ed esploratori.

La veste da caccia era indossata dai membri della famiglia imperiale e dalla servitù, e l'unico fattore di differenziazione era

il materiale di cui la veste e i pantaloni erano fatti. Sebbene intesa come una veste informale da viaggio, il *kariginu* poteva anche essere lussuosa e appariscente. In un episodio del *Makura no sōshi*, è descritto un governatore provinciale che viaggiava a cavallo abbigliato «con pantaloni viola scuro raccolti e una giacca da caccia bianca su un insieme di sgargianti vesti gialle», mentre suo figlio indossava «una giacca da caccia blu turchese su vesti cremisi e pantaloni raccolti con disegni a stampa sparsi» (Ikeda *et al.*, 1978, pp. 171-172). Va da sé che le loro vesti erano di seta. Gli uomini con più limitati mezzi economici indossavano versioni più semplici e ordinarie fatte di canapa o altre fibre vegetali.

Quando un protagonista maschile nel *Genji* si getta in incognito in un'avventura, si abbiglia con questo tipo di veste da caccia, un tipo di *kariginu* semplice e grezzo normalmente indossato da uomini di status molto più basso. Non desidera attirare l'attenzione su di sé indossando abiti di seta o procedendo in un carro, come imporrebbe il suo alto rango. Al contrario, cavalca un cavallo e indossa l'abbigliamento di un funzionario di basso rango fuori servizio, cosicché nessuno lungo la strada si soffermi a guardarlo.

Il fatto di indossare un abbigliamento umile conferma che sta per gettarsi in un'avventura rischiosa. Si consideri il seguente brano, in cui il Principe Niou si sta preparando per recarsi a Uji e visitare in segreto per la prima volta Ukifune:

Comunque lo si consideri, era una cosa incauta da fare. Niou ne era pienamente cosciente, ma ormai era tardi per tornare indietro. Portò con sé solo i suoi uomini più fidati... La sua posizione elevata non gli permetteva di uscire in incognito senza che qualcuno lo vedesse, perfino entro i confini della città. Adesso, in groppa a un cavallo e con indosso delle vesti ordinarie e non riconoscibili, si sentiva spaventato e in preda ai sensi di colpa, ma allo stesso tempo era acceso dalla curiosità. Quando l'avrebbe vista? Che aspetto avrebbe avuto? Non sopportava l'idea di rientrare senza averla incontrata! Il suo cuore era in subbuglio mentre si addentrava a cavallo tra le montagne. (*Barca alla deriva* – Abe *et al.*, 1976, p. 110).

Abbigliato con una grezza veste da caccia, Niou si sente intimorito dall'azione potenzialmente pericolosa e senza precedenti verso cui si sta gettando, colpevole di aver tradito il suo amico Kaoru, la cui Signora è Ukifune, e pregustando la possibilità di accedere alla presenza di questa bella donna. Il principe, normalmente al sicuro, si sta gettando letteralmente in un'avventura.

Indossare una veste da caccia di un uomo di basso rango poteva essere un buon travestimento per un gentiluomo che voleva mantenere l'anonimato, ma in talune circostanze poteva anche creare una certa confusione. Se due gentiluomini si fossero recati in un'abitazione indossando le medesime umili vesti da caccia, come avrebbero potuto essere riconosciuti? Questa è la premessa per l'esordio dell'avventura di Niou. Essendo arrivato nel cuore della notte nella casa di Uji e avendo spiato Ukifune e le sue dame da una fessura di un'imposta, Niou approfitta dell'oscurità per assumere l'identità di Kaoru. Ecco come si rivolge a Ukon, l'inserviente più vicina a Ukifune:

“Non voglio che nessuno mi veda. Nessuno deve essere svegliato o informato che sono qui.” Una mimica perfetta, Niou sfruttò la vaga somiglianza tra la sua voce e quella di Kaoru per assumere l'identità dell'amico ed entrare in casa... Sotto il suo abbigliamento da viaggio, indossava vesti morbide e belle la cui fragranza rivaleggiava con quella di Kaoru. Mentre procedeva dove Ukifune stava dormendo, Niou si spogliò e con naturalezza si distese accanto a lei (*Barca alla deriva* – Abe et al., 1976, p. 116).

Le vesti da caccia di Niou sono la sua prima arma di inganno. Il resto del suo arsenale – imitare la voce e il comportamento di Kaoru, insistere nel non essere visto (con il pretesto che “qualcosa di terribile” gli sarebbe accaduto lungo la strada) e mettersi il suo caratteristico buon profumo – convincono Ukon che lui sia il suo padrone. In questo punto cruciale della storia di Ukifune, l'abbigliamento del principe svolge un ruolo essenziale nel segnare l'inizio del triangolo amoroso tra lei, Kaoru e Niou.

Copricapi: “Vi rispetto”

Abbiamo visto che per i gentiluomini di corte i copricapi – il formale *kanmuri* o l’informale *eboshi* – erano parte integrante del loro abbigliamento quotidiano. Ci sono episodi nel *Genji*, comunque, in cui i copricapi sono indossati in circostanze che possono apparire strane a un lettore moderno. L’esempio più conosciuto è l’incontro tra Yūgiri e il morente Kashiwagi.

Kashiwagi fece allontanare per un po’ i monaci dal proprio capezzale e fece entrare Yūgiri... Sospingendo i capelli sotto il copricapo informale, Kashiwagi cercò di sedersi, anche se ciò sembrava procurargli dolore. Indossava più strati di soffici e comode sottovesti bianche, e giaceva sotto una trapunta che lo copriva fino al volto (*La quercia* – Abe *et al.*, 1974, p. 304).

Per un lettore occidentale, ci sono diversi elementi non familiari in questo brano: i monaci accanto al capezzale (che pregano senza sosta per il malato, perché si credeva che le malattie serie potessero essere curate soltanto attraverso la preghiera); la versione del periodo Heian delle vesti da notte e la “trapunta” (*fusuma*), che era una veste imbottita molto ampia munita di maniche. Ma l’elemento più bizzarro di tutti è il copricapo.

Kashiwagi, che è talmente debole da riuscire a stento a star seduto, non permetterebbe mai che il suo vecchio amico Yūgiri lo veda prima che abbia calzato l’*eboshi*. Gli uomini adulti raccoglievano i capelli lunghi fino alle spalle in uno chignon che poi sistemavano all’interno del copricapo; quindi, quando Kashiwagi “sospinge” i suoi capelli nell’*eboshi*, vuole probabilmente coprire lo chignon sotto il copricapo. Non stiamo parlando di un berretto per la notte (un capo di vestiario assente dal guardaroba del periodo Heian), ma di un copricapo informale indossato con le vesti di ogni giorno e con le vesti da caccia. Perché Kashiwagi indossa un copricapo quando si corica? Ci sono due possibili risposte: una generale e una propria di Kashiwagi. Di norma, nessun uomo del periodo Heian, a prescindere dalla classe, si lasciava vedere

senza copricapo. Era semplicemente parte di quanto veniva indossato durante il giorno. Apparire in pubblico senza cappello era come, al giorno d'oggi, uscire senza indossare i pantaloni. Di conseguenza, era un grande scandalo se un uomo perdeva il proprio copricapo in pubblico. C'è una descrizione dell'XI secolo di una rissa a palazzo tra una guardia e un governatore provinciale, nel corso della quale la guardia colpisce ripetutamente il governatore con l'arco fino a fargli cadere in terra il copricapo. Il comportamento oltraggioso ebbe come conseguenza l'arresto e l'incarceramento momentaneo della guardia e il suo successivo allontanamento dal servizio (Tōkyō daigaku shiryō hensanjo, 1959-1986, p. 25).

Sebbene gli uomini indossassero a casa copricapi con la veste da tutti i giorni, non avevano l'abitudine di dormirci, né ci si aspettava che un malato come Kashiwagi lo indossasse a letto. Questo ci conduce alla seconda ragione, quella precipua a Kashiwagi, sul perché egli indossi il copricapo. Il narratore osserva che:

[...] per quanto Kashiwagi fosse poco vestito, sembrava particolarmente attento al proprio aspetto. Quando le persone sono gravemente malate, i loro copricapi e le loro barbe diventano scomposte, facendo loro assumere un aspetto trascurato; ma Kashiwagi, nonostante l'aspetto emaciato, era solo diventato più pallido e più raffinato (*La quercia* – Abe *et al.*, 1974, p. 304).

Kashiwagi, in altre parole, è una persona speciale. A differenza della maggior parte dei malati, si prende meticolosamente cura del proprio aspetto nonostante la gravità della malattia. Come vedremo, la ragione di questo comportamento non è riconducibile a vanità ma a considerazione o rispetto per il proprio ospite. La sua stima di lunga data per Yūgiri si palesa indossando candide e fresche vesti da notte e giacendo in una camera pulita e accogliente. Il suo copricapo è un ulteriore segno di rispetto. Il narratore suggerisce che nessun malato grave avrebbe mai in-

dossato un copricapo; il gesto rivela il carattere eccezionale di Kashiwagi.

Kashiwagi è così noto per la sua tragica storia d'amore con la Terza Principessa che spesso altri aspetti della sua personalità vengono ignorati. Genji così lo ricorda dopo il suo trapasso: «Era un giovane uomo molto orgoglioso e serio» (*La quercia* – Abe *et al.*, 1974, p. 314). E Yūgiri ricorda come Kashiwagi tenesse per sé le proprie preoccupazioni:

In apparenza era calmo, padrone di sé e straordinariamente rispettoso degli altri; ma chi lo conosceva non sarebbe mai riuscito a sondare in profondità i pensieri che quest'uomo custodiva nel profondo del proprio cuore (*La quercia*– Abe *et al.*, 1974, p. 316).

Quindi Kashiwagi è un personaggio complesso le cui ammirabili qualità paradossalmente contribuiscono alla sua morte. Nell'ultimo incontro di Kashiwagi con Yūgiri, il senso di rispetto conferito dal copricapo crea un'atmosfera intima e solenne al tempo stesso, per quanto sta per accadere: la confessione di Kashiwagi del suo amore per la Terza Principessa e il senso di colpa che prova nei confronti di Genji. Di nuovo, l'introduzione di un capo di vestiario emblematico segnala l'avvento del climax nella narrazione.

Conclusioni

Nella finzione narrativa come nella vita, l'abbigliamento assolveva a una funzione che travalicava la semplice necessità di coprirsi e di essere ben vestiti. Il fatto che i diari di epoca Heian contengano descrizioni di vesti maschili non è dovuto soltanto all'interesse degli autori per la moda e per lo status, poiché le vesti di un uomo erano un indice delle sue funzioni ufficiali. Le descrizioni dell'abbigliamento mostravano chi era in servizio nel

corso di una data cerimonia, chi ricopriva un incarico di prestigio o chi si comportava in maniera inconsueta.

Con poche e misurate parole, Murasaki Shikibu usa l'abbigliamento per approfondire e rinforzare la caratterizzazione dei personaggi e a volte per segnalare significativi sviluppi della narrazione. Ciò che un uomo indossa nel *Genji* – sia essa un'umile veste di rango verde, una splendida e informale veste munita di un lungo strascico, un semplice giubbotto da caccia o un copricapo – è più che una mera indicazione del suo vestiario: è una parte di sé.

(traduzione di Andrea Maurizi)

Riferimenti bibliografici

- Abe, Akio *et al.* (1970) (a cura di). *Genji monogatari*, 1. In *Nihon koten bungaku zenshū*, 12. Tōkyō: Shōgakukan.
- (1972) (a cura di). *Genji monogatari*, 3. In *Nihon koten bungaku zenshū*, 14. Tōkyō: Shōgakukan.
- (1974) (a cura di). *Genji monogatari*, 4. In *Nihon koten bungaku zenshū*, 15. Tōkyō: Shōgakukan.
- (1976) (a cura di). *Genji monogatari*, 6. In *Nihon koten bungaku zenshū*, 17. Tōkyō: Shōgakukan
- Dalby, Liza C. (1993). *The Cultured Nature of Heian Colors*. Id. *Kimono: Fashioning Culture*. New Haven: Yale University Press, pp. 217-269.
- Ikeda, Kikan *et al.* (1978) (a cura di). *Makura no sōshi, Murasaki Shikibu nikki*. In *Nihon koten bungaku taikei*, 19. Tōkyō: Iwanami shoten.

- Tōkyō daigaku shiryō hensanjo (1952-1954) (a cura di). *Midō kanpaku ki*, parte 2 [Chōwa 1 (1012) intercal. 10.27], vol. 1. In *Dai Nihon kokiroku*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- (1959-1986) (a cura di). *Shōyūki*, parte 6 [Jian 1 (1021) 7.19], vol. 10. In *Dai Nihon kokiroku*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- von Verschuer, Charlotte (2008). “Le costume de Heian: entre la ligne douce et la silhouette rigide”. *Cipango* (Numéro Hors-série, *Autour du Genji monogatari*), pp. 227-276.

Mori Ōgai, il *Genji monogatari* e il mondo classico giapponese

MATILDE MASTRANGELO

Per analizzare il rapporto dello scrittore Mori Ōgai (1862-1922) con la classicità, vorrei partire dal collegamento tra l'autore e l'opera giapponese classica per eccellenza, il *Genji monogatari* (La storia di Genji, XI secolo), oggi in Italia indissolubilmente legata all'apporto scientifico di Maria Teresa Orsi.

Sappiamo che Ōgai, come molti altri scrittori suoi contemporanei, ebbe una formazione improntata alla conoscenza dei classici cinesi e giapponesi. I primi rudimenti li apprese presso la scuola del territorio natio di Tsuwano, per poi trasferirsi a Tōkyō, all'età di dieci anni, dove proseguì gli studi che lo avrebbero portato alla professione medica, ma dalla sua biografia, come dalle sue opere, sappiamo quanto lo studio e le riflessioni letterarie abbiano sempre avuto un ruolo centrale nella sua vita.¹ Ōgai non si limitava a un accrescimento personale del sapere, ma fu sempre interessato alla trasmissione della cultura, da un paese a un altro e all'interno del proprio, e in quest'ottica a rendere la letteratura giapponese classica e pre moderna, nella sua interezza, compreso il teatro, leggibile e apprezzabile dai lettori "moderni" del suo tempo.

Tale atteggiamento ci appare evidente anche dall'introduzione scritta da Ōgai nel 1912 alla prima edizione di *Shinyaku Genji monogatari* (Nuova traduzione del *Genji monogatari*) curata dalla poetessa Yosano Akiko (1878-1942) a partire proprio da

¹ Per i riferimenti alla vita e alle opere dello scrittore, cfr. Mastrangelo (2008).

quell'anno (1912-1913, 1938-1939). Il 1912 è un anno fondamentale nel percorso letterario dello scrittore perché inaugura il ciclo di *rekishi shōsetsu* (racconti storici) dal quale possiamo trarre altri particolari sul suo rapporto con il mondo classico. Ritornando all'introduzione dello *Shinyaku Genji monogatari*, in essa Ōgai comincia con un quesito: «Era proprio necessario tradurre nello stile colloquiale moderno il *Genji monogatari*?» (Kinoshita, 1975, p. 253) e utilizza l'espressione *gendai no kōgo*, che da sola racchiude la complessa tematica linguistica che si sviluppava in quel periodo, per indicare un linguaggio al passo con i tempi basato sul parlato più che sullo stile letterario al fine di giungere alla formulazione di un idioma moderno. La sua prima risposta è che sia probabilmente l'epoca stessa a richiederne la formulazione, ma essendo in presenza di un soggetto troppo ampio per una trattazione in generale, può solo rapportarlo a se stesso e chiedersi quanto per lui fosse importante la traduzione in questione. Di sicuro, continua lo scrittore, può affermare che tra la vastità di opere classiche, e all'interno dell'ampia produzione di *monogatari*, desiderava proprio la traduzione del *Genji monogatari*. Quindi aggiunge:

La traduzione che io desideravo non era però una qualsiasi versione in lingua moderna; come un bambino viziato, che nonostante riceva quanto richiesto non si accontenta facilmente dell'oggetto anelato. [...], giudicavo che tra le persone del nostro tempo non ci sarebbe stata nessuna più adatta a tale impresa di Yosano Akiko, perché credo che il *Genji monogatari* debba essere tradotto dalle mani di una persona congeniale all'opera (Kinoshita, 1975, p. 253).

e usa il termine *congenial* in *rōmaji*, completato dal *furigana* in *katakana*.

Ōgai avrebbe potuto terminare qui una convenzionale introduzione ben augurante all'opera, ma forse non avrebbe mai rinunciato al suo tono provocatorio, che con un'estrema sintesi era

capace di cambiare la luce riflessa dalle sue parole. Ōgai prosegue infatti così:

Tutte le volte che leggo quest'opera, non solo sono sopraffatto da un istinto di opposizione, ma provo qualcosa come se dalle parole non fossi in grado di arrivare al significato, e non solo perché la lingua non è quella moderna. Poi, un giorno, ne ho parlato con il compianto poeta Matsunami Sukeyuki, e lui mi ha detto che ciò accadeva perché il *Genji monogatari* ha una brutta prosa (Kinoshita, 1975, p. 254).

E noi lettori non possiamo che avvertire come dissacratorio l'assimilare l'intoccabile *Genji monogatari* alla definizione di brutta prosa, *akubun* (scritto di scarsa qualità). La frase di Ōgai divide i critici che elaborarono un *akubun setsu* (teorie sullo *akubun*), proponendo una serie di supposizioni volte a interpretare se tale affermazione dello scrittore nascesse da una profonda conoscenza del testo o se invece non lo avesse mai letto. L'introduzione di Ōgai prosegue:

Il poeta Matsunami era un vecchio satiro e non bisogna prenderlo troppo sul serio o pensare che intendesse sminuire il *Genji monogatari*. Tuttavia, al di là del fatto che si tratti di lingua classica, di certo non si può affermare che sia un'opera facile da leggere. Ed è proprio per tale motivo che per me, così desideroso della presente traduzione, è fonte di felicità la pubblicazione di Akiko, e credo che non siano pochi coloro che condivideranno il mio sentire (Kinoshita, 1975, p. 254).

Ōgai, con un piccolo artificio letterario, non afferma personalmente che il *Genji monogatari* è *akubun*, usa le parole del famoso maestro di poesia, mentore anche della sorella, la scrittrice Koganei Kimiko (1871-1956), ma in pratica la definizione rimane collegata al suo nome, e forse non è un caso se l'introduzione firmata da Mori Rintarō (vero nome di Ōgai) fu inserita solo nella prima edizione del lavoro di Yosano Akiko; in seguito è stata inclusa nelle raccolte di letteratura o nell'*opera omnia* dello

scrittore, ma non nelle successive edizioni del *Genji monogatari* a cura di Yosano Akiko.

La percezione di *teikō* (senso di resistenza, rigetto, opposizione), verso un'opera classica, è un concetto molto interessante e moderno. Di certo nella cultura giapponese il *Genji monogatari* è sempre stato considerato un testo di riferimento, tanto che nell'Ottocento l'opera di Murasaki Shikibu ha rappresentato l'apice della produzione artistica che da parte giapponese poteva essere messa sullo stesso livello della narrativa europea (Orsi, 2012, p. xxxiv). Alla definizione della tipologia di classico e di classicità hanno contribuito numerosi scrittori, intellettuali e teorici nel corso dei secoli; nel caso europeo abbiamo la formulazione dell'idea di classico come modello per eccellenza legato a un'epoca d'oro per molti irripetibile, oppure annoveriamo la concezione dei padri del Romanticismo di un testo classico come massima espressione e sintesi dei sentimenti di un popolo, di ciò che unisce i principi estetici di un paese, a cominciare dalla lingua utilizzata. Italo Calvino (1923-1985), per esempio, mette in luce quanto i classici contengano dei significati propri, insieme a tutte le stratificazioni, le "incrostazioni" delle letture a loro conferite nei secoli, tanto da non riuscire a volte più a distinguere le due categorie. Allo stesso tempo, Calvino afferma anche che «un classico può stabilire un rapporto altrettanto forte d'opposizione, d'antitesi. Tutto quello che Jean-Jacques Rousseau pensa e fa mi sta a cuore, ma tutto m'ispira un incoercibile desiderio di contraddirlo, di criticarlo, di litigare con lui» (Calvino, 2012, pp. 8-10). I due scrittori, Calvino e Ōgai, condividono quindi idealmente la voglia di affrontare e contrastare un classico, e implicitamente si dichiarano all'altezza di confrontarsi con esso, ma sarebbero su posizioni diverse sulla necessità di rendere un classico accessibile e godibile a tutti. Se per Calvino «nessun libro che parla di un libro dice di più del libro in questione» (Calvino, 2012, p. 8), per l'autore giapponese la guida verso la comprensione del passato letterario doveva rimanere uno degli obiettivi dell'intellettuale, che deve essere al servizio delle esigenze dell'epoca tra le quali,

come scrive nella citata *Introduzione*, può rientrare pure la traduzione di un testo antico.

Anche la concezione di *koten*, almeno attualmente, coincide con l'idea di un patrimonio culturale, quasi genetico, condivisibile da tutti i giapponesi, e nel caso di opere della grandezza del *Genji monogatari*, di un patrimonio culturale mondiale. Va specificato che in Giappone, come avviene in altri paesi, la linea di demarcazione che cronologicamente divide le opere considerate classiche da quelle moderne viene di volta in volta spostata in avanti, aggiornata. Nel periodo in cui era attivo Mori Ōgai, per esempio, nella definizione di letteratura classica rientrava anche il repertorio Tokugawa, a esclusione però di quello considerato poco colto, il *gesaku* (letteratura di intrattenimento). Oggi in *koten bungaku* (letteratura classica) rientra tutta la produzione fino al periodo Meiji, ma nel parlare del rapporto di Ōgai con il mondo classico, non dobbiamo dimenticare che lui stesso da un lettore di oggi viene considerato "classico", soprattutto per la prima parte del suo lavoro artistico. Per Ōgai la classicità, intesa come tradizione, era un elemento essenziale, senza distinzione di nazioni e tradizioni, e da qui il suo impegno per la traduzione e la presentazione di opere di narrativa e di teatro europee, giapponesi e cinesi; il suo rapporto con il patrimonio letterario classico non conteneva sfumature nostalgiche, ma piuttosto tendeva a considerare il bagaglio culturale classico come un volano per la modernità.

Sempre in relazione al rapporto tra Ōgai e il *Genji monogatari*, diversi critici hanno svolto delle analisi molto dettagliate dei "prestiti" tematici o delle citazioni che egli avrebbe mutuato dal *Genji monogatari*, anche se nel caso di questo scrittore, che ha tradotto numerosi romanzi e drammi teatrali, il discorso dei prestiti e delle citazioni, tra letteratura europea e asiatica, rischierebbe di non finire mai e va fatto con molta prudenza. Il critico Shimauchi Keiji, per esempio, nel libro *Bungō no kotenryoku* (La forza dei classici dei Maestri della letteratura), che ha un sottotitolo molto significativo, *Sōseki, Ōgai wa genji o yonda ka* (Sōseki e Ōgai, avranno letto il *Genji*?), analizza la questione citata all'inizio

circa lo *akubun setsu*, ossia alle ipotesi relative a quale fosse il livello di preparazione dello scrittore sull'opera classica per eccellenza. Del capitolo dedicato a Ōgai, non a caso chiamato *Mori Ōgai no teikō* (L'opposizione di Mori Ōgai), prendiamo due fra i vari esempi riportati da Shimauchi. Il primo caso è quello di una poesia di Ōgai, inserita nella raccolta *Tokiwakai eisō* (Prove poetiche del gruppo di Tokiwa, 1906-1917) nella quale lo scrittore riprende il termine *shinasadame* (giudizi di valore), rifacendosi al famoso passo *Amayo no shinasadame* (Giudizi di valore in una notte di pioggia) del secondo capitolo del *Genji*, *Hahakigi* (L'arbusto di saggina) in cui Genji, Tō no Chūjō e altri nobili teorizzano sulla donna ideale mettendone a confronto tipologie diverse. La poesia di Ōgai, *Harumado* (La finestra a primavera, 1907), recita come segue:

<i>Kururu made</i>	Fino al tramonto,
<i>shina sadame shitsu</i>	sono rimasto a passare in rassegna,
<i>mado suguru</i>	attraverso la finestra,
<i>hanamigaeri no</i>	le diverse persone
<i>hito no samazama</i>	che tornavano dallo <i>hanami</i>
	(Kinoshita, 1973, p. 537).

Anche questo mostra, come dicevamo prima, la profonda conoscenza del testo classico e l'interesse linguistico che Ōgai aveva verso il *Genji*. Un altro punto che Shimauchi mette in evidenza è la somiglianza tra il personaggio femminile del *Genji*, Yūgao, e Otama di *Gan* (L'oca selvatica, 1911), paragone senza dubbio affascinante, ma forse un po' forzato, come già abbiamo detto, considerando che per molte delle eroine di Ōgai sono davvero tanti i modelli che vengono attribuiti come fonte della loro creazione (Shimauchi, 2002, pp. 60-81). All'interno del *Genji monogatari* sappiamo che Yūgao rappresenta l'ideale femminile del "fiore nascosto", vale a dire la donna dal carattere timido e riservato, che nella società aristocratica ha una posizione molto modesta perché non è di alto lignaggio e non ha alle spalle una solida famiglia che la protegga, e di conseguenza vive quasi re-

clusa o appartata in un'umile abitazione, e che il personaggio maschile scopre quasi per caso, riconoscendone però il fascino eccezionale e la bellezza. Più condivisibile può essere il paragone tra Yūgao ed Elise di *Maihime* (La ballerina, 1890), ma ancora di più in questo caso sono infiniti i modelli a cui probabilmente Ōgai si è rivolto per la creazione del suo personaggio, senza dimenticare l'ipotesi avanzata da alcuni studiosi che Elise fosse un personaggio realmente esistito, ossia una ragazza conosciuta dallo scrittore durante il suo soggiorno in Germania. Ad ogni modo sono accostamenti che incuriosiscono, ma sarebbe difficile dire se la citazione sia stata da parte di Ōgai intenzionale o meno.

Cosa potrebbe quindi avere voluto assorbire Ōgai dal mondo classico giapponese? Sicuramente la sensibilità nei confronti dell'espressione delle emozioni, il soffermarsi sulle lacrime, sullo *aware* – l'emozione, la commozione – elementi che diventano una manifestazione dell'individualità, forse l'unica permessa nelle epoche dei *monogatari*. Il Romanticismo, che Ōgai conosce durante il suo soggiorno in Europa, lo affascina proprio per l'importanza data all'individuo, nonché per la riscoperta del passato e del patrimonio culturale che esso conserva, scevro però da qualsiasi esaltazione nazionalistica. Nell'assumersi il compito di presentare nel suo paese il movimento romantico europeo, Ōgai non esita a fare uso di immagini e termini conosciuti in Giappone fin dal periodo Heian, quasi a voler affermare la presenza di una sorta di pre-romanticismo nella tradizione letteraria giapponese, o comunque l'esistenza di modalità espressive della classicità giapponese che coincidessero con il romanticismo europeo. Come simbolo di questa sintesi operata da Ōgai, ci sembra di poter indicare il suo collegamento tra il motivo dell'effimero, del transitorio, dell'impermanenza, e il sentimento romantico, riflesso anche nel linguaggio utilizzato nella Trilogia Tedesca, anche definita Romantica, composta dai racconti *Maihime*, *Utakata no ki* (Ricordi di vite effimere, 1890), *Fumizukai* (Il messaggero, 1891). In relazione alle espressioni *utakata*, *aware*, bisogna specificare che se è vero che il linguaggio della Trilogia è quello del *gabuntai*, lo stile elegante, che segue anche grammaticalmen-

te l'impostazione della lingua classica, ciò non vincola Ōgai a una determinata scelta terminologica, se non quella richiesta dal suo intento di unire la sensibilità classica a quella moderna. Tra l'altro, per i racconti ambientati in Germania, egli conia delle parole nuove soprattutto per descrivere elementi architettonici e di arredo allora sconosciuti in Giappone, e questo elemento rivela la presenza di un'attenta riflessione filologica, non solo una mera ricerca di modelli da utilizzare. La scrittura del *Genji monogatari* può aver insegnato a Ōgai anche l'importanza di una lingua che oggi non è più leggibile, ma che era ai contemporanei del testo assolutamente comprensibile. Come è stato infatti spesso messo in evidenza, i *monogatari* sarebbero un esempio di *genbun itchi ante litteram*, di unione tra lingua scritta e parlata, che il Giappone ritrova solo molti secoli dopo e con molta fatica. Per Ōgai la possibilità di immediata comunicazione fra autore e lettori, o meglio ascoltatori, certamente esistente all'epoca del *Genji monogatari*, doveva avere un grande fascino, e forse anche a ciò possiamo attribuire la sua scelta di cambiare il registro linguistico, quando riprende l'attività narrativa nel 1909, dopo la pausa dovuta alle guerre con la Cina e con la Russia, intendendo forse adeguarsi maggiormente ai nuovi standard linguistici optando per un *gendai no kōgo* al posto del *gabuntai*.

Allontanandoci dal *Genji* alla ricerca del rapporto di Ōgai con la classicità, arriviamo all'impegno dello scrittore di presentare la classicità del proprio paese in un'epoca moderna attraverso il ciclo di racconti storici, ai quali accennavo all'inizio, cominciati dal 1912. Anche questa produzione rappresenta un tentativo di 'tradurre' il passato per i lettori che non sarebbero stati più in grado di risalire alle fonti, utilizzando come tramite il godimento di un'opera letteraria, che può arrivare a essere altrettanto complessa ma che comunque svolge una funzione di mediazione tra il passato e il lettore moderno. È stato infatti notato che il periodo del "ciclo storico" coincide con una diminuzione delle traduzioni di opere europee in giapponese da parte di Ōgai, come se fosse appunto la trasposizione del mondo classico del proprio paese ad assorbire quasi interamente la dedizione alla

traduzione, in particolare in coincidenza dell'elaborazione dei tre *shiden* (biografie), lavori letterari molto lunghi e complessi (Chiba, 2009, p. 122). Nei racconti storici Ōgai parla di temi che rimanevano attuali ai suoi tempi, quali il rapporto tra autorità e individuo, i compromessi e i principi richiesti dal vivere sociale. È da questo punto di vista che lo scrittore ripropone argomenti come il *junshi* (il suicidio rituale per seguire il proprio signore) e la vendetta, descrivendo realtà storiche che rischiavano di essere dimenticate e che invece secondo lui acquistavano nuovo valore negli anni della modernizzazione, periodo in cui esse andavano riconsegnate.

Oltre a enfatizzare l'importanza della storia come insostituibile patrimonio culturale di un paese, Ōgai di sovente sottolinea come gli episodi storici, al pari delle opere letterarie, siano da inserire nel contesto in cui nascono, per arrivare a una giusta comprensione di essi. Simile discorso viene fatto dallo scrittore con la stesura del racconto d'esordio del "ciclo storico", *Okitsu Yagoemon no isho* (Il testamento di Okitsu Yagoemon, 1912), che aveva, tra l'altro, l'ambizione di far sì che il giudizio sul gesto del Generale Nogi Maresuke (1849-1912), che aveva deciso di porre termine alla propria vita alla morte dell'Imperatore Meiji (1852-1912), non fosse formulato senza la dovuta conoscenza storica (Mastrangelo, 1990). Allo stesso tempo Ōgai indica come il ritornare alla classicità può coincidere con una giusta operazione di rivalutazione di testi messi al bando, al momento della loro formulazione, per questioni ideologiche. Ed è in una delle numerose introduzioni che venivano chieste all'autore, quella alla riedizione nel 1911 del *Nansō Satomi hakkenden* (La leggenda degli otto cani dei Satomi di Nansō, 1814-1841) di Kyokutei Bakin (1767-1848), che egli esprime l'importanza di celebrare la bellezza di un testo, salvatosi miracolosamente dalla censura dell'epoca di stampo confuciana che lo aveva giudicato un mezzo di corruzione dei costumi. Egli arriva a equiparare il *Nansō Satomi hakkenden* alla Sacra Bibbia, con la quale condivide una veste grafica simile, ma soprattutto il destino di «aiutare coloro che devono salvare il mondo», ragion per cui è degno di rispetto

l'autore e da accogliere con entusiasmo una nuova pubblicazione (Kinoshita, 1975, p. 240).

Nel rapporto rispettoso verso la classicità del passato, era compreso per lo scrittore anche l'attento recupero filologico dei dati storici. Oltre al vagliare documenti appartenenti a casate nobiliari e feudali, utilizzati e rielaborati per i *rekishi shōsetsu*, Ōgai dedicò gli ultimi suoi cinque anni di attività di studioso alla sistematizzazione filologica dei nomi postumi degli imperatori storici. L'attività lo vide impegnato come Direttore della Biblioteca Imperiale e il lavoro svolto è raccolto in due opere, il *Teishikō* (Sui nomi imperiali postumi, 1921) e il *Gengōkō* (Sui nomi delle ere), rimasto incompiuto.

In definitiva, ci sembra che lo scrittore abbia ribadito con fermezza, attraverso la produzione originale, le traduzioni, le opinioni e le varie introduzioni formulate, che l'uomo moderno ha una grande responsabilità nei confronti del passato, storico e letterario che sia, e che deve essere cosciente di quanto le proprie interpretazioni influiscano sulla trasmissione del passato e della classicità nelle epoche più recenti, in qualche modo plasmandole. Non stupisce, quindi, che nei confronti della classicità rappresentata dalla storia, Ōgai non si sia mai chiesto, almeno non pubblicamente, come per il *Genji monogatari*, «era proprio necessario tradurla?» Possiamo affermare che la risposta dello scrittore sia stata in entrambi i casi positiva, seppur condita da provocazione. Il patrimonio di un paese, storico e letterario, per Ōgai va sempre riproposto, insieme alla ricerca di una lingua comprensibile ai lettori, che non rinunci a nessuna qualità stilistica, faccia rivivere le nuance classiche e sia corretta filologicamente. Un ulteriore messaggio che Ōgai vuole dare attraverso le sue scelte artistiche è la possibilità di fare letteratura moderna, con tematiche e linguaggio moderni, anche parlando di storia, del passato, della classicità, perché letteratura moderna per Ōgai non vuol dire solo ambientazioni contemporanee e stile ispirato al naturalismo, quanto piuttosto un diverso atteggiamento, “moderno” appunto, verso la creazione letteraria dei personaggi e delle storie.

Riferimenti bibliografici

- Calvino, Italo (2012). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- Chiba, Shunji (2009). “‘Honyaku’ toshite mita *Shibue Chūsai*”. *Hikaku bungaku nenshi*, 45, pp. 113-123.
- Kinoshita, Mokutarō (1973) (a cura di). Mori Ōgai, *Tokiwakai eisō*. In *Ōgai zenshū*, 19. Tōkyō: Iwanami shoten.
- (1975) (a cura di). Mori Ōgai, ‘*Shinyaku Genji monogatari jo*’. In *Ōgai zenshū*, 38. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Mastrangelo, Matilde (1990). “La produzione storica di Mori Ōgai – II parte – L’esordio narrativo: *Okitsu Yagoemon no isho*”. *Il Giappone*, xxx, pp. 81-107.
- (2008) (a cura di). Mori Ōgai. *Il romanticismo e l’effimero*. Merate: Gobook.
- Orsi, Maria Teresa (2012). “Il classico fra i classici”. Id. (a cura di), Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*. Torino: Einaudi.
- Shimauchi, Keichi (2002). *Bungō no kotenryoku*. Tōkyō: Bungeishunjū.

Sogni di dieci notti di Natsume Sōseki

ANDREA MAURIZI

Il sogno come racconto fantastico

Una volta Chuang Chou sognò d'essere una farfalla: era una farfalla perfettamente felice, che si diletta di seguire il proprio capriccio. Non sapeva d'essere Chou. Improvvisamente si destò e allora fu Chou, gravato dalla forma. Non sapeva se era Chou che aveva sognato d'essere una farfalla o una farfalla che sognava d'essere Chou. Eppure tra Chou e una farfalla c'è necessariamente una distinzione: così è la trasformazione degli esseri (Tomassini, 1989, p. 22).

Esiste davvero una linea di confine che separa la vita dalla morte, il sogno dalla realtà? Tramite il paradosso esposto nelle righe conclusive del primo capitolo del *Zhuangzi* (Maestro Zhuang, IV-II secolo a.C.), uno dei maggiori testi del pensiero taoista cinese, la cultura estremo-orientale attua un primo importante passo per offuscare la linea di demarcazione tra quanto appartiene alla sfera della veglia e della vita e tra ciò che invece attiene all'ambito del sogno, della visione e della morte. Affermare che l'esistenza umana (cin. *wuhua*, lett. "trasmutazione delle cose") consiste nel non sapere individuare la soglia che divide lo stato della veglia da quella del sogno equivale a sancire una ragionevole eguaglianza tra le esperienze fisiche e mentali degli esseri viventi, tra la sfera pubblica e quella privata del loro vissuto quotidiano. Alle riflessioni condotte dai primi maestri del taoismo si aggiunsero in un secondo momento le speculazioni metafisiche delle scuole del buddhismo che, sottoponendo la coscienza diurna e l'esperienza onirica alla legge dell'im-per-

manenza dell'esistenza umana, sancirono un'ulteriore riduzione della distanza che divideva l'esperienza del sogno da quella della veglia (Fung, 1953, pp. 321-325; LaFleur, 1986, pp. 1-9).

In virtù della sua capacità di contrarre la distanza che separa i due stati di coscienza sperimentabili dall'uomo, il sogno (cin. *meng*; giapp. *yume*) è stato spesso usato nella letteratura dei paesi dell'Estremo Oriente per sfumare, se non addirittura annullare, il confine tra la concretezza delle esperienze vissute di giorno dall'evanescenza degli eventi che animano le visioni notturne, dando vita a un nutrito corpus di espressioni più o meno sinonimiche con cui veicolare i principali tratti semantici del termine: *yumeji* (sentiero di sogno), *yume no ukihashi* (ponte sospeso dei sogni), *yume no yo* (mondo dei sogni), *yume no kayoiji* (sentiero che conduce al sogno), *utatane no yume* (sogno effimero), *tabine no yume* (sogno in una notte di viaggio), *ukiyo no yume* (sogno del mondo di sofferenze) e *shunmu* (sogno di una notte di primavera).¹

Inizialmente inteso come il mezzo preferito dalle divinità per comunicare agli uomini la loro volontà e poi espressione insuperata per dare voce ai tormenti della passione amorosa e cantare la bellezza di una natura affascinante quanto effimera, il sogno è di certo uno dei *topoi* più duttili e di maggior impatto emotivo che la letteratura del Giappone abbia saputo plasmare. E se in poesia il suo utilizzo è stato spesso associato alla volontà di superare le difficoltà che nella veglia impediscono a due innamorati di vivere una spensierata storia d'amore,² nell'ambito della prosa il sogno ha spesso rappresentato la metafora ideale per esprimere l'evanescenza della condizione umana, l'ingan-nevolezza delle apparenze e la vanità delle passioni. La fuggevolezza delle "visioni del sonno" (*ime*) – come può essere resa l'antica parola usata per indicare i sogni –, il loro carattere transitorio, impal-

¹ Sul ruolo del sogno nella letteratura della Cina e del Giappone, cfr. Santangelo (1998) e Saigō (1993).

² Cfr. poesie nn. 552, 553 e 554 del Libro XII del *Kokinwakashū* (Sagiyama, 2000, pp. 358-359) e il *dan* 69 dello *Ise monogatari* (Marra, 1985, pp. 87-88).

pabile ed effimero ha favorito una immediata associazione del termine con il ciclo ininterrotto di rinascite (*samsāra*) proprio del pensiero buddhista. *Genji monogatari* (La storia di Genji, XI secolo), *Hamamatsu chūnagon monogatari* (Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu, XI secolo), *Sarashina nikki* (Le memorie della dama di Sarashina, metà XI secolo), *Konjaku monogatari* (Storie del tempo che fu, XII secolo): questi soltanto alcuni dei titoli delle opere più famose del periodo classico in cui la visione onirica interviene per preannunciare ai protagonisti la natura della futura esistenza terrena di persone cui questi sono legate, o per svelare loro episodi delle vite precedenti delle stesse. Grazie a questa sua capacità, a livello narrativo il sogno è un elemento in grado di modificare il normale scorrere del tempo, creando all'interno del racconto delle anomalie temporali che permettono agli uomini di spostarsi nel tempo e nello spazio, dando al contempo voce e spessore alla sofferenza che genera il destino karmico e all'incapacità dell'essere umano di distanziarsi dal desiderio e dalle emozioni.

I parametri con cui all'interno di una cultura si distingue la realtà fenomenica da quella onirica sono però il frutto di marche culturali e non naturali (Doniger, 2005, p. 28). Di conseguenza, in seguito all'incontro del Giappone del periodo Meiji con le molteplici e varieguate realtà sociali ed elaborazioni culturali dei paesi dell'Occidente – tra cui, lo ricordiamo, anche gli studi condotti da Sigmund Freud – ebbe, tra le altre conseguenze, anche quella di modificare la nozione di una visione aprioristica del mondo, di mutare i limiti del buonsenso del paese in base alle teorie dell'empirismo scientifico e della psicoanalisi. In *L'interpretazione dei sogni* Freud afferma che:

[Nei sogni] non ci sembra di pensare, ma di vivere, accettiamo cioè in buona fede le allucinazioni. La critica si fa viva solo al risveglio: non abbiamo vissuto, abbiamo solo pensato in una forma particolare: sognato. Questa caratteristica differenzia il sogno autentico dal fantasticare a occhi aperti, che non viene mai scambiato con la realtà (Doniger, 2005, p. 83).

Per il padre della psicoanalisi, è l'intervento della coscienza che al risveglio permette agli uomini di distinguere l'esperienza onirica dalla concretezza del vissuto reale, è il senso critico individuale a rimettere al proprio posto i puntelli del buonsenso su cui chi sogna fa affidamento nel corso della veglia. In seguito alla diffusione della cultura occidentale e delle opere di Freud, nel corso del periodo Meiji l'elemento onirico della tradizione giapponese subisce quindi una profonda alterazione, connotandosi con attributi che indeboliscono le sue originarie valenze di obiettività e realtà parallela al vissuto quotidiano per trasformarlo in un'espressione culturale soggettiva, privata, effimera e illusoria.

Secondo numerosi critici, fu proprio l'incontro tra le due visioni del sogno, quella della tradizione orientale e quella dell'Occidente, a rendere possibile in Giappone la nascita di una moderna letteratura fantastica, di cui *Yume jūya* (1908), il testo qui presentato in prima traduzione italiana, è di sicuro uno degli esempi più incisivi e originali.³

I dieci racconti che formano questa piccola ma importante opera di Natsume Sōseki uscirono dal 25 luglio al 5 agosto 1908 sul quotidiano *Asahi shinbun* di Tōkyō e Ōsaka, per poi essere raccolti nel febbraio 1910 in un unico volume dal titolo *Murakumo* (Banchi di nuvole). Maria Teresa Orsi sintetizza efficacemente l'atmosfera che pervade le storie di *Yume jūya* affermando che «[...] sono dieci racconti dove sogni e incubi fanno affiorare gli aspetti oscuri e tormentati della psiche umana [...]» (Orsi, 1990, p. 318). Il carattere surreale dei racconti di *Yume jūya* esemplifica a perfezione alcune delle note più rappresentative della narrativa prodotta dallo scrittore nei primi anni del Novecento quando, rientrato in Giappone dopo un soggiorno di tre anni in Inghilterra e avvicinato alla tecnica narrativa dello *stream of consciousness*,

³ Dei dieci racconti che formano la raccolta *Yume jūya*, in italiano era finora uscita soltanto la traduzione del primo (Takata, 1985, pp. 169-171). Varie le traduzioni nelle maggiori lingue europee, tra cui ricordiamo qui Itō; Wilson (1974, pp. 27-63) e Kashima; Lorenz (2000). La presente traduzione è stata condotta su Wakana (1992, pp. 5-40).

produsse opere di difficile interpretazione e caratterizzate dal gusto per la sperimentazione linguistica, dalla ricerca di un modo per descrivere le esperienze quotidiane attraverso l'utilizzo di immagini e meccanismi propri dell'irrazionalismo, dal desiderio di fornire una rappresentazione criptata e soggettiva del mondo, dalla volontà, in ultima istanza, di ricreare, all'interno della pagina scritta, una realtà in cui le allucinazioni e le suggestioni notturne prendono forma e spessore e si affiancano alle percezioni e alle emozioni sperimentabili nel corso della veglia.

Al distacco da un lineare e oggettivo fluire delle emozioni e delle esperienze vissute dei personaggi fa riscontro una diversificata dimensione temporale dei racconti. Passato, presente e futuro si alternano all'interno della raccolta, producendo a volte quasi un senso di smarrimento e confusione nel lettore cui manca una conoscenza delle diverse epoche storiche della storia del Giappone; per non parlare poi della varietà di ambientazioni dei racconti, alcuni dei quali si svolgono in luoghi e paesaggi tipici della tradizione giapponese, altri in contesti propri del mondo e della società occidentali.

Alcuni critici hanno interpretato questa estrema differenziazione dei luoghi e dei tempi narrativi di *Yume jūya* come l'espediente utilizzato dallo scrittore per collocare i suoi personaggi in un "regno intermedio" (*realm in between*), in una dimensione temporale e spaziale simbolica in cui i protagonisti dei racconti – eletti a rappresentanti della società giapponese del periodo Meiji, – finalmente liberi dai vincoli con cui il razionalismo della società moderna inibiva loro la capacità di analizzare e comprendere se stessi, potessero alla fine entrare in comunicazione con la parte più profonda e segreta del proprio essere e risolvere, o almeno tentare di farlo, la crisi di identità che li aveva colpiti in seguito a un'occidentalizzazione troppo rapida (Napier, 1996, p. 46 e pp. 113-117).

A oltre un secolo di distanza dalla loro prima pubblicazione, i racconti di *Yume jūya* sono tuttora molto letti e amati dal pubblico giapponese. L'editoria nipponica, da sempre incline a immettere nel mercato nuove e curate edizioni dei classici della

letteratura moderna del Giappone, non manca di riproporre, a intervalli più o meno regolari di tempo, ristampe di questa piccola e preziosa raccolta, affiancandola, quando se ne presenta l'occasione, a volumi tesi a divulgare i più recenti risultati della ricerca accademica.

L'interesse che tuttora l'opera suscita in Giappone è testimoniata anche dall'attenzione che il cinema ha dimostrato di avere nei suoi confronti. Al 1990 risale il film *Yume* (Sogni) di Kurosawa Akira e Honda Ishirō, presentato fuori concorso al XLIII Festival di Cannes e vincitore di numerosi premi sia in Giappone sia all'estero. Più recente è invece il film *Yume jūya* (2006), che ha visto la cooperazione di ben undici registi, tra cui vale la pena di ricordare Ichikawa Kon e Shimizu Takashi. Il film è stato proiettato al Tokyo International Film Festival nell'ottobre del 2006, e distribuito nelle sale cinematografiche giapponesi nel 2007 dalla Nikkatsu Corporation.

Yume jūya (Sogni di dieci notti)

Prima notte

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 fosse 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.

Colpito dalla lucentezza di quegli occhi così neri e profondi da sembrare trasparenti, mi chiesi se stesse proprio per morire.

Accostai la bocca al cuscino, e con delicatezza sussurrai: «Non preoccupatevi, non morirete». La donna spalancò gli occhi neri e sonnolenti e, con lo stesso timbro di voce, ribadì: «Sto morendo, non c'è più niente da fare».

«Riuscite a vedermi?», le chiesi con determinazione.

«Certo. Il vostro viso non si riflette forse nei miei occhi?», rispose con un sorriso.

In silenzio mi allontanai dal cuscino e, sempre a braccia conserte, mi chiesi se stesse davvero morendo.

Dopo un po' mi disse: «Vi prego di seppellirmi quando sarò morta. Con una grande conchiglia di ostrica scavate una fossa, che contrassegnerete poi con il frammento di una stella caduta dal cielo. Tornerò. Aspettatevi lì accanto».

Le chiesi quando sarebbe tornata.

«Il sole sorgerà e tramonterà, per poi sorgere e tramontare di nuovo. Mi aspetterete fino a quando l'astro di fuoco sarà passato e ripassato da una parte all'altra del cielo?»

Annuii in silenzio. Con un tono di voce deciso e leggermente più alto la donna continuò: «Aspettatevi per cento anni. Tornerò, statene certo. Vi prego di aspettarmi accanto alla mia tomba per cento anni».

Appena il tempo di rispondere che l'avrei aspettata, e la mia immagine riflessa nei suoi occhi neri e profondi iniziò a dissolversi, svanendo come un riflesso sull'acqua in movimento. La donna chiuse gli occhi, e dalle lunghe ciglia caddero sulle guance delle lacrime: era morta.

Scesi in giardino dove, con il guscio di una conchiglia grande, liscia e dai lati taglienti, scavai una fossa. Mentre tiravo via la terra i raggi luminosi della luna si riflettevano all'interno delle valve. L'odore della terra umida era molto forte. Poco dopo la fossa era pronta; vi deposi la salma e con delicatezza iniziai a ricoprirla con terriccio soffice. A ogni mio gesto i raggi della luna illuminavano l'interno della conchiglia.

Andai quindi alla ricerca di un frammento di stella, e dopo averlo trovato lo deposi con cura sul terreno. Dalla forma rotonda dedussi si fosse smussato durante la lunga discesa dal cielo: dopo

averlo sollevato e adagiato sulla sepoltura le mie mani e il mio petto erano leggermente più caldi.

Mi sedetti a braccia conserte sul muschio, e mentre pensavo che sarei stato lì ad aspettarla per cento anni, rimasi a osservare la lapide rotonda. Poco dopo, proprio come lei aveva detto, il sole sorse da levante: era un grande sole rosso e, sempre come lei aveva predetto, tramontò a ponente, rosso fino all'ultimo istante. Contai: «Uno». In breve un altro astro scarlatto lentamente salì per poi in silenzio calare. Contai: «Due».

Continuai a contare fino a perdere il conto di quanti soli rossi avevo visto. Ne passò sulla mia testa una quantità incalcolabile, ma cento anni non erano ancora passati. Alla fine guardai la pietra rotonda su cui era cresciuto del muschio, e mi venne il dubbio che forse la donna mi aveva ingannato. Quand'ecco che da sotto la lapide si protese obliquo verso di me uno stelo verde. Cresceva a vista d'occhio, e si fermò solo quando fu arrivato all'altezza del mio petto. Sulla sommità dello stelo ondeggiante si schiuse allora con delicatezza un bocciolo lungo e sottile, con il capo un po' inclinato. Davanti al mio naso c'era un giglio bianchissimo che emanava un profumo penetrante. Dall'alto del cielo cadde della rugiada, il cui peso fece vacillare il fiore. Mi protesi in avanti per poggiare le labbra sui petali bianchi e sulle gocce fresche di rugiada. Allontanai poi il viso dal giglio e rivolsi lo sguardo verso il cielo, dove in lontananza brillava solitaria una stella mattutina. Solo in quell'istante compresi che i cento anni erano passati.

Seconda notte

Ho fatto questo sogno.

Uscito dalla cella del monaco attraversai il corridoio e tornai nella mia camera, dove una lampada di carta emanava una debole luce. Quando mi inginocchiai sul cuscino per ravvivare la fiamma, l'estremità bruciata dello stoppino, simile nella forma a un fiore, cadde di colpo sul piedistallo di lacca rossa: in quello stesso istante la stanza si rischiarò.

Il dipinto sui pannelli scorrevoli era opera di Buson:⁴ dei salici neri, alcuni esili, altri robusti, tracciati sia in primo piano sia sullo sfondo, e un pescatore dall'aria infreddolita che passava su un terrapieno con il volto in parte coperto dal cappello. Nella nicchia era appeso un rotolo raffigurante Monju sulle acque del mare.⁵ In un angolo non illuminato dei bastoncini d'incenso accesi emanavano il loro aroma. Nel vasto tempio tutto era tranquillo: non c'era segno di vita, e quando diressi lo sguardo verso il soffitto della stanza l'ombra rotonda della lampada circolare li proiettata mi sembrò animata.

Ancora inginocchiato, con la mano sinistra sollevai il cuscino e vi infilai sotto la destra. Come pensavo, era proprio lì. Tranquillizzato, rimisi il cuscino nella posizione di prima, e di peso mi ci sedetti sopra.

«Se sei un samurai devi ottenere l'illuminazione!», mi aveva detto il monaco. «Se fino ad ora non ci sei riuscito non sei degno di essere un guerriero: sei un rifiuto umano! Ma non mi dire, ti sto facendo perdere la calma?», e rise. «Se ti senti mortificato allora dimostrami che puoi ottenere l'illuminazione». Detto ciò si era voltato con stizza dall'altra parte.

Che insolente, dovevo dimostrargli di avere raggiunto l'illuminazione prima che l'orologio posto nella nicchia dell'ampia sala attigua avesse suonato l'ora successiva. Al che, quella sera stessa, sarei di nuovo entrato nella sua cella e, in cambio della mia illuminazione, gli avrei preso la vita. Senza l'illuminazione non avrei però potuto ucciderlo: dovevo riuscire a tutti i costi. Ero o non ero un guerriero? In caso contrario mi sarei ucciso: un

⁴ Yosa Buson (1716-1783): rinomato pittore e poeta di *haikai* del periodo Edo (1603-1867).

⁵ Giapp. *kaichūmonju*. Dipinto raffigurante Monju (sans. Mañjuśrī), il *bodhisattva* della saggezza, mentre sorvola il mare in groppa a un leone. Nell'iconografia buddhista viene di solito associato a Fugen (sans. Samantabhadra), *bodhisattva* anch'esso protettore della saggezza, insieme al quale fiancheggiava Shakamuni.

samurai ridicolizzato non può continuare a vivere, sarei morto con onore.

Mentre così riflettevo la mia mano d'istinto scivolò di nuovo sotto il cuscino per estrarre uno stiletto riposto in una guaina di lacca rossa. Afferrai con forza l'impugnatura e lo sfilai dal fodero rosso: la gelida lama balenò nel buio della stanza. Ebbi la sensazione che una forza terribile sgorgasse con un sibilo dalla mia mano per convergere sulla punta dell'arma, concentrando in un unico punto la mia sete di sangue. Notai con chiarezza che la lama affilata di quasi trenta centimetri si assottigliava fino a diventare come la punta di un ago, e mi venne ad un tratto il desiderio di trafiggerci qualcuno. Il sangue di tutto il mio corpo iniziò a scorrere verso il polso destro, l'impugnatura divenne viscosa e le labbra mi tremarono.

Poco dopo riposi lo stiletto nella guaina e l'avvicinai al fianco destro, sedendomi a gambe incrociate. Zhao Zhou⁶ aveva parlato del Nulla. Ma cos'è il Nulla? Mentre inveivo contro il monaco digrignai i denti, ma li serrai con troppa forza e dal naso uscì con violenza un fiotto d'aria calda e un crampo mi attanagliò le tempie. Spalancai gli occhi quanto più possibile. Mi apparvero allora il rotolo, la lampada di carta e i tatami. Vidi distintamente la sua testa calva e udii la sua risata beffarda, la bocca spalancata in una smorfia. Che impertinente, dovevo raggiungere l'illuminazione e staccargli la testa.

«Il Nulla, il Nulla», ripetei tra me e me mentre l'incenso continuava a diffondere il suo profumo.

A un tratto serrai i denti e iniziai a battermi con violenza la testa con i pugni ferrati. Dalle ascelle uscirono gocce di sudore e la schiena si irrigidì come un bastone. All'improvviso le giunture delle ginocchia mi fecero così male che pensai si sarebbero di lì a poco fratturate. Provavo dolore, soffrivo, ma il Nulla non accennava a venire, anzi, il dolore si acuiava proprio nel momento in

⁶ Monaco della scuola Chan (giapp. Zen) originario della prefettura dello Shandong, vissuto a cavallo tra l'VIII e il IX secolo d.C. Il suo nome da laico era Cong Shenshi (778-897).

cui pensavo di esservi vicino. Persi la calma: ero mortificato, avvilito, e mi lasciai andare a un pianto convulso. Avrei voluto scagliarmi contro un masso e frantumare in mille pezzi la mia carne e le mie ossa. Tuttavia mi trattenni e rimasi immobile. Avevo in cuore un'insostenibile oppressione che premeva da sotto i muscoli di tutto il corpo per fuoriuscire dai pori della pelle: avevo raggiunto un abbruttimento senza via d'uscita.

Alla fine persi il lume della ragione. La lampada di carta, il dipinto di Buson, i *tatami*, gli scaffali della nicchia, tutto mi sembrò esistere e non esistere allo stesso tempo. Ma il Nulla era ancora lontano. Ero seduto con lo sguardo perso nel vuoto, quando all'improvviso l'orologio nella stanza attigua iniziò a suonare. Di nuovo cosciente, poggiai la mano destra sullo stiletto, e l'orologio batté un secondo rintocco.

Terza notte

Ho fatto questo sogno.

Avevo sulle spalle un bambino di sei anni, di certo mio figlio. Per quanto strano possa sembrare non sapevo quando aveva perso la vista ed era diventato accolito in un tempio. Gli chiesi quando fosse diventato cieco, e lui rispose che era stato molto tempo prima. La sua voce era quella di un bambino ma si esprimeva come un adulto: eravamo su un piano di perfetta parità. A destra e a sinistra c'erano dei campi di riso non ancora germogliato, il sentiero era angusto e a momenti la sagoma di aironi bianchi fendeva l'oscurità.

«Siamo arrivati alle risaie, non è vero?», esclamò da sopra le mie spalle.

«Da cosa l'hai capito?», chiesi io voltandomi indietro.

«Gli aironi bianchi non stanno forse per cantare?»

Dopo pochi attimi udii per due volte il verso degli aironi. Il fatto che si trattasse di mio figlio mi turbò; era lì sulle mie spalle e non sapevo cosa sarebbe accaduto. Mentre cercavo di scorgere un posto dove fermarmi, notai un enorme bosco avvolto dall'o-

scurità. Nell'istante in cui realizzai che forse quello poteva essere il luogo adatto lui, da sopra le mie spalle, soggiugnò.

Gliene chiesi il motivo, ma non ricevetti risposta. Mi domandò invece se gli pesassi. Risposi di no, e lui ribattè: «Tra poco sarò più pesante». Presi come punto di riferimento il bosco e in silenzio ricominciai a camminare. Il sentiero tra i campi si dipanava irregolarmente, e di conseguenza avanzavo con più difficoltà di quanto non avessi pensato. Poco dopo arrivai alla biforcazione di un bivio, dove mi fermai per riposarmi. Il piccolo monaco disse che lì ci sarebbe dovuta essere una pietra segnaletica, e infatti ce n'era una alta fino alla mia vita, su cui era scritto: «A sinistra Higakubo, a destra Hottawara».⁷ Nonostante l'oscurità i caratteri tracciati in rosso risaltavano con chiarezza: il loro colore era come quello del ventre delle salamandre.

Mi ordinò di voltare a sinistra. Guardai in quella direzione e il bosco, dall'alto del cielo, proiettava sulle nostre teste delle ombre scure. Ebbi un attimo di indecisione.

«Non temere!»

Mio malgrado mi incamminai verso il bosco percorrendo un sentiero rettilineo. Mentre mi ci avvicinavo riflettevo su come, a dispetto della cecità, potesse conoscere così bene ogni cosa.

«La cecità mi impedisce di muovermi liberamente», proseguì.

«È per questo che ti porto sulle spalle, non sei contento?»

«Dovrei essertene grato, ma non mi piace essere compianto. È insopportabile che persino i propri genitori lo facciano».

Lo detestavo. Mi affrettai quindi a raggiungere il bosco, dove lo avrei potuto abbandonare.

«Prosegui ancora un po' e capirai. Era proprio una sera come questa!» esclamò a voce alta, come stesse parlando tra sé e sé.

«Che cosa?», chiesi con un filo di voce.

«Ma come, non te ne ricordi?», rispose in tono canzonatorio. Fu allora che ebbi la sensazione di sapere a cosa stesse alluden-

⁷ Higakubo: antico nome dell'odierno quartiere di Roppongi di Tōkyō; Hottawara (lett. "i campi di Hotta"): sezione settentrionale di Higakubo, così denominata dal nome della famiglia Hotta che vi abitava.

do. Ricordavo solo che era una sera come questa. Ero certo che se avessi camminato ancora un po' l'intera faccenda si sarebbe chiarita. Avevo il presentimento che qualcosa di terribile sarebbe accaduto: dovevo sbarazzarmi di quel piccolo monaco prima che i ricordi si fossero ben delineati. Gradualmente affrettai l'andatura.

Aveva iniziato a piovere da pochi minuti e il sentiero era sprofondato nell'oscurità. Ero in un incubo. Il piccolo monaco, ben saldo sulle mie spalle, rifletteva il mio passato, il mio presente e il mio futuro: brillava come uno specchio che lascia passare anche il più piccolo evento. Era mio figlio, ed era cieco. Non lo sopportavo più.

«È qui, è qui! Fu proprio sotto questo cedro».

Nonostante la pioggia la sua voce mi giunse distintamente. Mi fermai e mi accorsi di essere entrato nel bosco; neanche due metri più avanti scorsi una sagoma nera, di certo l'albero di cedro cui aveva appena alluso.

«Padre, fu sotto questo albero».

«Uhm, è vero», risposi di getto.

«Era l'anno del drago, il v dell'era Bunka [1808]».

Era come diceva lui.

«Mi hai ucciso proprio cento anni fa».

Solo dopo avere udito queste parole si ridestò in me la consapevolezza di avere ucciso un cieco ai piedi di quell'albero in una notte tetra come questa del v anno dell'era Bunka. Erano passati cento anni, e nell'istante in cui compresi di essere un omicida, il bambino sulle mie spalle ad un tratto diventò pesante come un Jizō⁸ di pietra.

⁸ Forma giapponese di *bodhisattva*, rappresentato di solito come monaco buddhista dal cranio rasato con in mano un bastone da pellegrino. Protettore dei viaggiatori e dei bambini, la sua immagine in pietra orna spesso i bordi delle strade.

Quarta notte

Dei piccoli sgabelli erano allineati attorno a una specie di panca dalla base nera brillante posta al centro di un'ampia stanza con il pavimento in terra battuta. In un angolo un vecchio di fronte a un tavolino quadrato stava bevendo da solo del *sake*. Gli stuzzichini sembravano delle verdure bollite. A causa dell'alcol il vecchio era tutto paonazzo, ma sul viso colorito non si scorgevano rughe; che si trattasse di un vecchio lo si intuiva solo dalla bianca e folta barba. Io ero un bambino. Mentre mi chiedevo quanti anni potesse avere, una donna uscì in giardino per attingere dell'acqua con un secchio dal tubo di bambù. Dopo essersi asciugata le mani sul grembiule gli chiese: «Quanti anni avete?» Il vecchio inghiottì in un boccone gli stuzzichini, e con noncuranza rispose che non se lo ricordava. Nell'alzarsi la donna infilò nella cintura bassa del kimono le mani ormai asciutte, senza mai distogliere lo sguardo dalla sua faccia. Il vecchio finì di bere d'un fiato il *sake* dalla grande ciotola, e dalla sua barba bianca fuoriuscì un lungo sospiro.

«Dove abitate?», chiese la donna.

«Proprio sotto l'ombelico», rispose lui interrompendo il lungo sospiro.

Con le mani ancora poste sotto la bassa cintura del kimono, la donna continuò: «Dove state andando?»

Il vecchio finì di bere il *sake* caldo dalla ciotola, dopodiché trasse un altro profondo sospiro e rispose: «Sto andando lì».

E la donna: «Volete dire diritto?»

Il profondo respiro dell'uomo attraversò un pannello di carta, si infilò sotto un salice e proseguì dritto verso il greto del fiume.

Il vecchio uscì sul piazzale davanti alla casa, e io lo seguii. Dalla vita gli penzolava una piccola zucca vuota, e dalle spalle una scatola quadrata scendeva fin sotto un'ascella. Indossava dei mutandoni e un panciotto gialli. Anche le calze, fatte con un qualche tipo di pelle, erano gialle. Proseguì dritto fin sotto un salice dove si trovavano tre o quattro bambini. Ridendo, estrasse da un fianco un panno giallo che attorcigliò fino a farlo diventa-

re lungo e sottile, quindi lo posò in terra e attorno vi tracciò un grande cerchio. Estrasse poi dalla scatola appesa alle spalle uno di quei flauti in ottone dei negozi di dolci, ripetendo più volte: «Osservate, osservate! Ora trasformerò questo panno in un serpente». I bambini lo fissarono con molta attenzione, e così feci anch'io.

«Bene, state a vedere, state a vedere», disse mentre soffiava nel flauto e iniziava a girare attorno al cerchio. Non distolsi lo sguardo dal panno, ma questo rimase immobile. Il vecchio continuò a soffiare nel flauto e a girare attorno al cerchio. I suoi passi sulla punta dei sandali erano furtivi come se diffidasse del panno: sembrava intimorito e divertito allo stesso tempo. Ad un tratto smise di suonare, aprì il coperchio della scatola che aveva sulle spalle e afferrò con la punta delle dita un lembo del panno, gettandolo dentro.

«Adesso che è dentro la scatola si trasformerà in un serpente. Ora ve lo farò vedere, ve lo farò vedere». Mentre così ripeteva iniziò a camminare davanti a sé. Arrivato sotto al salice discese per un piccolo sentiero e io, per vedere il serpente, lo seguii. Mentre camminava diceva: «Adesso si trasforma in serpente». Quando poco dopo raggiunse la sponda del fiume intonò: «Ecco, ora si trasforma in serpente, ne sono certo. Il flauto suona».

Dal momento che non c'erano né ponti né imbarcazioni, pensai che si sarebbe fermato per mostrarmi il serpente nella scatola, e invece entrò di getto nel fiume. All'inizio proseguì fino all'altezza delle ginocchia, ma pian piano si immerse prima fino alla vita, poi fino al petto, quasi a sparire del tutto sotto il livello dell'acqua. Mentre procedeva continuava a cantilenare: «Diventa profondo, diventa notte. Vado avanti».

Alla fine la barba, il volto, la testa e il cappuccio del vecchio scomparvero. Certo che mi avrebbe mostrato il serpente una volta raggiunta la sponda opposta, rimasi in piedi tra le canne mosse dal vento. Attesi lì da solo non so quanto tempo, ma il vecchio non riemerse.

Quinta notte

Ho fatto questo sogno.

È un episodio alquanto antico, assai prossimo all'età degli déi. Avendo avuto la sventura di militare nella fazione perdente di uno scontro armato, venni catturato e trascinato dinanzi al generale nemico. A quel tempo tutti gli uomini erano alti e si facevano crescere una lunga barba. Legato a una cintura in pelle avevano un qualcosa di più simile a un bastone che a una spada, e come archi usavano spessi virgulti di glicine; erano oggetti semplici, non rifiniti, su cui non veniva passato neppure uno strato di lacca.

Il generale nemico era seduto su qualcosa di simile a un orcio di *sake* capovolto, e stringeva con la mano destra il centro di un arco piantato tra l'erba. Lo scrutai con molta attenzione: sul naso le spesse sopracciglia si allungavano senza interruzione da una parte all'altra della fronte. Era evidente che allora non esistevano ancora i rasoi.

Ai prigionieri non veniva dato nulla su cui accomodarsi, e perciò dovetti sedermi sull'erba a gambe incrociate. Calzavo dei grandi sandali di paglia. In quel periodo questi erano così alti che, stando in piedi, raggiungevano la rotula. In cima la paglia sommariamente intrecciata ricadeva in giù come una frangia che, messa lì per ornamento, a ogni passo si muoveva in tutte le direzioni.

Facendosi luce con una torcia il generale mi guardò in faccia e mi chiese se volevo vivere o morire. Questa era una domanda che, secondo le usanze del tempo, veniva rivolta a tutti i prigionieri. Se avessi risposto che volevo vivere avrei ammesso la mia disfatta, dicendo invece che volevo morire avrei evitato di accettare la sconfitta. Risposi con una sola parola: morte.

Dopo avere gettato da una parte l'arco piantato tra l'erba, il generale iniziò a estrarre la spada più simile a un bastone che gli pendeva dalla cintura. Il fuoco della torcia, preso tra le spire del vento, si inclinò. A questo punto aprii la mano destra come fosse una foglia di acero e, portatala all'altezza degli occhi, glie-

la punta contro. Era un segnale d'attesa, e il generale ripose di conseguenza la spada nella guaina.

Anche allora c'era amore. Espresi il desiderio di rivedere la donna che amavo prima di morire. Il generale rispose che avrebbe aspettato fino a quando il gallo, all'alba, non avesse cantato. La donna sarebbe dovuta arrivare prima dello spuntar del sole; in caso contrario sarei morto senza avere appagato il mio desiderio. Il generale rimase seduto a osservare il fuoco da campo e io, che calzavo ancora i sandali di paglia, iniziai ad aspettare sull'erba la mia donna.

Pian piano entrammo nel cuore della notte. Di tanto in tanto si udiva il crepitio del fuoco e le fiamme, roteando alla rinfusa verso il generale, ne facevano risplendere gli occhi sotto le sopracciglia corvine. In breve il fuoco iniziò a scoppiettare, producendo un rumore energico che si diffondeva nell'oscurità. In quel momento una donna si avvicinò a un cavallo bianco legato a una quercia, e dopo averlo accarezzato tre volte sulla criniera ci saltò in groppa con estrema agilità. Lo montò a pelo – non aveva né frusta né sella, – e non appena lo colpì sull'addome con i piedi bianchi l'animale iniziò a correre a tutta velocità. Sul fuoco era stata posta della nuova legna e il cielo, in lontananza, era in penombra. Il cavallo sfrecciò nell'oscurità in direzione del fuoco da campo, emettendo dalle froge due fiotti d'aria simili a colonne incandescenti. La donna continuava a colpire coi piedi affusolati il ventre dell'animale, il rumore dei cui zoccoli risuonava nell'aria.

Era ancora lontana dall'accampamento, e i suoi capelli si distendevano nell'oscurità come la coda di una stella cadente. In quell'attimo il canto del gallo risuonò d'un tratto accanto alla strada avvolta dalle tenebre. La donna strinse con forza le briglie che stringeva tra le mani, venendo catapultata in avanti. Il cavallo affondò gli zoccoli delle zampe anteriori tra le pietre e il gallo cantò una seconda volta. La donna gridò allentando la stretta dalle redini, e il cavallo si piegò sulle zampe anteriori.

Oltre le pietre c'era una pozza profonda. Le impronte degli zoccoli sono tuttora impresse sulla loro superficie. Coi che ave-

va imitato il canto del gallo era Amanojaku,⁹ e fino a quando su quelle rocce resteranno le impronte degli zoccoli, lei sarà il mio nemico.

Sesta notte

Nel corso di una passeggiata decisi di andare a osservare Unkei¹⁰ che, a quanto avevo sentito, stava scolpendo le statue di Niō¹¹ per il portale d'ingresso del tempio di Gokoku. Riunite di fronte a me trovai molte persone che parlottavano tra di loro.

A una decina di metri dal portale si innalzava un grande pino rosso il cui tronco trasversale, proteso verso il lontano cielo azzurro, ne copriva le tegole. L'effetto prodotto dai riflessi verdi del fogliame dell'albero sulla lacca rossa del portale era straordinario. Quel pino era in una posizione eccellente. Di nessun ostacolo alla vista del lato sinistro della costruzione, si protendeva obliquo fino a raggiungerne il tetto, la cui superficie era ricoperta per intero dai suoi rami. Il tutto creava un'atmosfera di altri tempi, riportando alla mente il periodo Kamakura [1185-1333]. Ciononostante tutti quelli che si trovavano lì erano, compreso il sottoscritto, persone dell'era Meiji [1868-1912], e tra questi i più erano conduttori di riscio, di certo lì convenuti per ammazzare la noia dell'attesa dei clienti sul ciglio della strada.

«Sono maestosi!», qualcuno esclamò.

«È molto più difficile che eseguire figure umane», commentò un altro.

Un terzo aggiunse: «Sono proprio statue di Niō. Non credevo se ne eseguissero ancora, pensavo fossero solo cose del passato».

⁹ Spirito maligno che anima molte antiche leggende e fiabe. Può assumere varie sembianze, e si diverte a mettere in difficoltà gli esseri umani. È anche noto come Amanojakume.

¹⁰ (m. 1223). Il più famoso scultore del periodo Kamakura, autore delle statue che adornano il portale meridionale del Tōdaiji di Nara.

¹¹ Statue dall'aspetto terrifico poste ai lati d'ingresso dei maggiori templi buddhisti. Proteggono i fedeli dagli spiriti maligni.

«Hanno un aspetto imponente, non è vero? – disse un tale rivolgendosi a me. – Una volta si diceva che nessun uomo, in quanto a forza, potesse competere con loro: sono persino più forti dell’augusto Yamatotakeru».¹²

L’uomo, con le vesti raccolte sul sedere e senza cappello, aveva proprio l’aria di essere analfabeta.

Unkei, indifferente al confabulare della gente e senza mai volgere lo sguardo, continuava a lavorare di scalpello e martello su un’alta impalcatura, tutto preso a intagliare la faccia della divinità. Sulla testa aveva un cappello simile a un copricapo di corte, e le grandi maniche della veste, forse un *suhō*,¹³ erano fermate sulla schiena. Sembrava un’immagine del passato, del tutto fuori luogo con la gente che parlottava rumorosamente. Mi chiesi come avesse potuto rimanere in vita fino ai nostri giorni.

Rimasi a guardarlo riflettendo sull’eccezionalità del fatto. Unkei, che sembrava non provare né meraviglia né stupore, lavorava con estremo impegno. Un ragazzo che era stato a osservarlo a testa alzata si girò verso di me esclamando pieno di ammirazione: «Non può essere che Unkei. Per lui noi neppure esistiamo. È convinto che al mondo di eroi ce ne siano solo due: Niō e lui. È straordinario!»

Incuriosito dalle parole, mi voltai verso di lui e questi prontamente riprese: «Osservate con quale insuperata maestria usa lo scalpello e il martello!»

Non appena ebbe finito di scolpire le folte sopracciglia, Unkei girò verticalmente la punta dello scalpello e iniziò a batterla col martello dall’alto verso il basso. Questo era il suo modo di intagliare il legno più duro, e mentre gli spessi trucioli volavano via all’unisono col batter del martello, in men che non si dica appar-

¹² Eroe leggendario dell’antico Giappone, figlio di Keiko, il XII sovrano del paese. Le gesta di Yamatotakeru sono descritte nel *Kojiki* (Cronaca di eventi antichi, 712) e nel *Nihonshoki* (Annali del Giappone, 720).

¹³ Veste comunemente indossata dagli strati più umili della popolazione. Dopo il periodo Muromachi (1392-1573) entrò a far parte dell’abbigliamento della classe militare.

ve un lato del naso inquieto con le ampie narici. La maniera con cui faceva penetrare la lama era quanto mai sfrontata, e nel farlo non mostrava alcuna indecisione.

«Che abilità! Non ha nessuna difficoltà nell'usare lo scalpello. Ha eseguito il naso e le sopracciglia proprio come voleva», ripetei tra me e me quanto mai impressionato. Al che il ragazzo di prima aggiunse: «Ma no, non li ha eseguiti con lo scalpello. Le sopracciglia e il naso erano sepolti nel legno, non ha fatto altro che riportarli alla luce con la forza degli strumenti: è stato come estrarre pietre da un terreno».

Era la prima volta che mi facevano pensare alla scultura in tali termini. Se era veramente così, allora chiunque avrebbe potuto farlo. Lasciai il gruppo di spettatori e feci ritorno a casa. Volevo anch'io intagliare una statua di Niō. Estrassi dalla scatola degli attrezzi uno scalpello e un martello e uscii in cortile dove, ammonticchiati in gran numero, c'erano i pezzi già segati di una quercia caduta con la bufera di alcuni giorni prima.

Scelsi quello più grande e iniziai a lavorare con foga. Con mio grande disappunto, però, non trovai nessuna divinità né in questo primo ciocco né nei due successivi. Intagliai uno dopo l'altro tutti i pezzi di legno li accatastati, ma nessuno di essi custodiva statue di Niō. Alla fine accettai l'idea che nulla poteva essere sepolto in un albero dell'era Meiji, e compresi anche la ragione per cui Unkei aveva continuato a vivere fino ai nostri giorni.

Settima notte

Ero a bordo, o almeno lo credevo, di una grande nave che navigava senza sosta giorno e notte, continuando a fendere i flutti e a emettere fumo nero. Il rumore era spaventoso, e non sapevo dove stesse andando. Al di là delle onde si intravedeva il sole, simile nella forma a un paio di pinze roventi. Dopo essersi innalzato fin sopra gli alti alberi, ecco che in un attimo oltrepassava la grande imbarcazione per proseguire il suo percorso e tornare a immergersi sotto le onde con uno sfrigolio tipico delle pinze roventi. Le onde più lontane si tingevano allora di un rosso cupo

e la nave, sollevando un rumore infernale, cercava di raggiungere l'astro calante senza però riuscirci.

Fermai un marinaio per sapere se la nave stesse procedendo verso occidente. Questi rimase un po' a guardarmi con espressione incredula, dopo di che mi chiese il motivo della domanda.

«Perché ho l'impressione che voglia stare dietro al sole che tramonta», risposi. Il marinaio si allontanò in direzione opposta alla mia ridendo fragorosamente.

Delle voci canticchiavano divertite: «La meta del sole che procede verso occidente è l'oriente. Sarà vero? La casa del sole che si allontana è a ovest. Sarà vero anche questo? Per noi che sulle onde siamo, un timone per guanciaie. Andiamo, andiamo!»

Raggiunsi la prua, dove trovai un gruppetto di marinai che roteavano tra le mani la drizza. Fui colto dalla disperazione. Non sapevo né quando avremmo toccato terra né dove stessimo andando: le uniche certezze erano il getto del fumo nero e l'infrangersi delle onde, gigantesche e azzurre come se non avessero fine. A volte si tingevano di viola, e solo quelle più vicine alla nave producevano una spuma candida. Vinto dalla disperazione, pensai che sarebbe stato meglio morire annegato in mare piuttosto che continuare a stare a bordo della nave.

Sebbene la maggior parte dei numerosi passeggeri fosse occidentale, sulle loro facce si distinguevano varie espressioni. Un giorno, mentre la nave stava ondeggiando e il cielo era coperto, vidi una donna appoggiata al corrimano che piangeva disperata. Indossava un vestito di cotonina, e il fazzoletto con cui si asciugava gli occhi era bianco. La vista della donna mi fece capire che non ero il solo a essere triste.

Una sera ero uscito sul ponte per contemplare in solitudine le stelle, quando si avvicinò a me uno straniero per chiedermi se mi intendevo di astronomia. Io, che avevo addirittura pensato di uccidermi a causa della noia che mi affliggeva, non avevo alcun interesse per l'astronomia. Non risposi. L'uomo iniziò allora a raccontarmi la storia delle sette stelle che dominano la costellazione del Toro, affermando anche che tutto, mare e stelle com-

presi, era opera di Dio. Alla fine mi chiese se ero credente, ma io continuai a osservare il cielo senza dargli una risposta.

Un giorno entrai nel salone e, dalla parte opposta alla mia, una giovane donna vestita con abiti sgargianti stava suonando il pianoforte. Al suo fianco c'era un uomo alto e bello che cantava. La sua bocca mi sembrò grandissima. Ebbi l'impressione che i due non badassero a nulla di quanto li circondava, che avessero dimenticato persino di trovarsi su una nave.

Ero sempre più annoiato e una sera, quando nessuno era nei paraggi, decisi di morire gettandomi in mare. Sennonché nell'istante stesso in cui i piedi si staccarono dal ponte la vita mi divenne preziosa. Mi pentii dal profondo del cuore, ma ormai era tardi: che lo volessi o no, a quel punto non potevo più arrestare la mia caduta verso il mare. Alzai lo sguardo verso l'alto: il mio corpo non era più sulla nave ma i miei piedi non avevano ancora toccato l'acqua: non c'era nulla a cui potessi aggrapparmi, ero sempre più vicino alla superficie del mare, e per quanto cercassi di ritrarmi non facevo che avvicinarmi sempre più. L'acqua era molto scura.

Nel frattempo la nave mi aveva superato. Continuava a emettere il solito fumo nero, e per la prima volta pensai che avrei preferito essere a bordo, anche se ancora non sapevo dove stesse andando. Ormai però era tardi per recriminare, e mentre rimpiangevo di avere compiuto un gesto così estremo, continuavo con terrore e in silenzio a cadere verso le onde nere del mare.

Ottava notte

Nel varcare la soglia del barbiere un gruppetto di tre o quattro uomini in kimono bianco mi diede il benvenuto. Mi fermai al centro della stanza quadrata e diedi un'occhiata all'ambiente: su due pareti si aprivano un paio di finestre, mentre sulle altre due c'erano appesi alcuni specchi. Li contai: erano sei. Andai di fronte a uno di essi e mi sedetti di peso su una sedia molto comoda. Nello specchio alle mie spalle si rifletteva con chiarezza la finestra posta sopra il gabbiotto di legno della cassa, e poiché al suo

interno non c'era nessuno, potevo vedere i busti delle persone che camminavano in strada.

Passò Shōtarō in compagnia di una donna. Mi chiesi quando avesse acquistato il panama che portava in testa e quando avesse conosciuto la sua accompagnatrice. Sembravano molto affiatati, ma purtroppo uscirono dal mio campo visivo proprio mentre cercavo di osservare meglio il volto della donna.

Passò poi un venditore di *tōfu*.¹⁴ Suonava una tromba che teneva ben serrata alle labbra, e di conseguenza le sue guance erano gonfie come se fosse stato punto da un'ape. Ero preoccupato, temevo che sarebbe rimasto gonfio per sempre, ma ben presto anche lui scomparve dallo specchio. Sopraggiunse quindi una geisha senza trucco e con i capelli in disordine, la base della complessa acconciatura tenuta sciolta. Aveva un'aria assonnata e un colorito spaventoso. Dopo essersi inchinata, iniziò a parlare con qualcuno non visibile nello specchio. Fu allora che un omeone vestito di bianco si avvicinò alle mie spalle e iniziò a scrutarmi la testa con in mano un paio di forbici e un pettine. Mentre mi arricciavo la barba rada, gli chiesi un consiglio sul da farsi. Lui non rispose, si limitò a dare dei colpettini sulla mia testa col pettine color ambra che aveva in mano.

«Forse anche i capelli avrebbero bisogno di una spuntatina» suggerii io, e l'uomo in bianco iniziò a sforbiciare rumorosamente senza pronunciare una sola parola. Avrei voluto tenere gli occhi spalancati per vedere quanto si rifletteva nello specchio, ma, impaurito dai capelli che cadevano sotto i colpi delle forbici, li serrai quasi subito. L'uomo in bianco mi chiese se avessi visto il venditore di pesci rossi accanto al negozio. Risposi di no, e lui continuò a sforbiciare senza sosta. Ad un tratto udii qualcuno gridare: «Attenzione!» Aprii gli occhi di scatto, e sotto il braccio dell'uomo intravidi la ruota di una bicicletta e l'asta di un riscìo. L'uomo in bianco mi afferrò la testa con entrambe le mani, girandola a forza, e io non potei più vedere né la bicicletta né il riscìo. Il suono delle forbici riprese, e dopo un po' l'uomo in bianco mi

¹⁴ Pasta di fagioli di soia color avorio, dalla consistenza di un budino.

girò accanto e iniziò a tagliarmi i capelli attorno alle orecchie. Questi non caddero più sulla mia faccia e io, rassicurato, riaprii gli occhi.

«*Mochi* di miglio, *mochi*, *mochi*¹⁵!», qualcuno gridava scandendo il ritmo con il piccolo pestello usato per battere il riso nel mortaio. Non vedevo un venditore di *mochi* di miglio da quando ero bambino, e avrei voluto osservarlo. Tuttavia la sua sagoma non apparve nello specchio, potevo sentire solo il battito del pestello.

Iniziai quindi a sbirciare nell'angolo dello specchio, e dietro le assi di legno della cassa vidi una donna che stava lì seduta chissà da quando. Era una donna dalla corporatura pesante e dalle sopracciglia scure. I capelli erano legati alla *ichōgaeshi*,¹⁶ indossava una veste foderata dal colletto di raso nero e contava banconote da dieci yen che teneva sulle ginocchia. Le lunghe ciglia abbassate e le labbra serrate, era assorta a contare le banconote, ed era estremamente veloce nel farlo. Le banconote sembravano non finire mai. Sulle ginocchia ne aveva al massimo un centinaio, e per quanto le avesse contate sempre cento sarebbero state.

Fissavo con lo sguardo assente il viso della donna e le banconote, quando l'uomo in bianco mi urlò nelle orecchie: «Dovrei lavare i capelli!» Era l'occasione perfetta, e non appena mi fui alzato dalla sedia mi girai a guardare verso la cassa, ma non vidi né la donna né le banconote.

Pagai il conto e uscii in strada. Sul lato sinistro del negozio erano allineati cinque secchi ovali con dentro molti pesci, alcuni rossi, altri macchiati, altri macilenti e altri ancora paffuti. Dietro ai secchi c'era il venditore che osservava immobile, la faccia tra le mani, i pesci che aveva davanti a sé. Non poneva alcuna atten-

¹⁵ Focaccia dalla consistenza gommosa, composta da riso bollito e a lungo pestato nel mortaio. La tradizione vuole che venga consumato in particolar modo a Capodanno.

¹⁶ La più diffusa acconciatura femminile tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Detta a forma di "foglia di ginko", è un morbido chignon raccolto sulla nuca che può far ricordare anche le ali di una farfalla.

zione alle frenetiche attività della strada. Per un po' rimasi lì in piedi a osservarlo, ma per tutto il tempo che rimasi lì lui non fece il minimo movimento.

Nona notte

Il mondo era entrato in una fase di caos inspiegabile. Anche adesso sembrava di essere alla vigilia di un combattimento: era come se un incendio stesse bruciando la stalla e i cavalli corressero imbizzarriti giorno e notte attorno alla residenza del padrone, inseguiti senza sosta da mattina a sera da uno stuolo di valletti. Dal di fuori la residenza sembrava immersa in un silenzio di tomba.

In casa c'era una giovane madre con il suo bambino di tre anni. Il marito se ne era andato chissà dove nel mezzo di una notte senza luna. Si era infilato i sandali di paglia, si era calcato in testa un cappuccio nero e se ne era andato dall'entrata posteriore. La luce della lampada che la donna aveva in quel momento in mano aveva trafitto lievemente l'oscurità della notte, illuminando un vecchio cipresso di fronte alla siepe.

Da allora l'uomo non aveva fatto più ritorno. Ogni giorno la donna chiedeva al figlio dove fosse il padre, ma non otteneva risposta. Dopo un po' di tempo iniziò a rispondere: «È lì», e anche quando la madre gli chiedeva quando sarebbe tornato, lui con un sorriso rispondeva: «È lì», facendola sorridere. Con grande pazienza gli insegnò a dire: «Tornerà fra poco», ma il bambino ricordava solo «...fra poco», e quando gli chiedeva dove fosse il padre, quasi sempre il figlio rispondeva: «...fra poco».

Quando scendeva la notte e tutto intorno si faceva tranquillo, la donna poneva sotto la cintura del kimono la lama di una raspa e, dopo essersi legata sulla schiena il figlio con le apposite fasce, usciva di soppiatto dal cancello di vimini. Calzava sempre dei sandali di paglia, e il bambino si addormentava sulle sue spalle ascoltando lo scalpiccio delle calzature.

Dopo essersi diretta a ovest scendeva per una dolce discesa che conduceva verso i quartieri residenziali, dove i muretti di

argilla si susseguivano uno dopo l'altro. Raggiunto un grande albero di ginkgo voltava a destra, e dopo circa cento metri si trovava dinanzi al portale d'ingresso di un tempio, circondato da una parte da campi coltivati e dall'altra da piccoli bambù striati. Oltre il portale si innalzava un gruppetto di cedri neri e un selciato in pietra di circa quaranta metri, al termine del quale si ergeva la base della scalinata della sala principale di culto. Osservando con attenzione di giorno il cordone della grande campana posta sulla cassa delle offerte ingrigita dalle intemperie, si notava che al suo fianco si trovava una tavoletta con la scritta "Hachimangū". Da notare come il carattere *hachi* fosse tracciato in uno stile che gli faceva assumere le sembianze di due colombi posti uno di fronte all'altro. Oltre alla tavoletta c'erano anche molte offerte di famiglie che avevano visto realizzarsi le proprie preghiere. Alcune di queste offerte erano spade.

Al di là del portale del tempio si udiva sempre il calpestio dei sandali logori della donna e il verso delle civette appollaiate sulla cima dei rami dei cedri. Una volta di fronte al santuario la donna si fermava, tirava la corda della campana, si inginocchiava e batteva i palmi delle mani: in quell'attimo le civette smettevano all'improvviso di chiurlare. La donna iniziava a pregare per l'incolumità del marito. Questi era un soldato, per cui lei era fermamente convinta che rivolgendosi a Hachiman, il dio della guerra, le sue preghiere dovessero essere per forza ascoltate.

Al suono della campana il bambino si svegliava e, notando che attorno a lui tutto era nel buio più completo, iniziava a piangere sulle spalle della madre. La donna cercava di calmarlo senza interrompere le preghiere, rimanendo immobile sia che il piccolo smettesse di piangere o iniziasse a disperarsi con maggiore intensità. Quando finiva di pregare per la salvezza del marito, allentava le fasce e faceva scendere il bambino dalle spalle. Se lo portava al petto, lo abbracciava, saliva le scale del santuario e, strofinando le sue guance contro quelle del figlio, lo pregava di fare il bravo, di essere paziente ancora un poco. Subito dopo lo legava con una fascia alla ringhiera del santuario e, discese le scale, percorreva centinaia di volte il selciato di pietra.

Decima notte

Ken venne a dirmi che Shōtarō era inaspettatamente tornato e che giaceva a letto in preda a una improvvisa febbre. Erano passati sette giorni da quando quella donna lo aveva portato via con sé.

Shōtarō, uno dei belli del vicinato, era una persona buona e onesta al massimo grado. Aveva solo una mania: verso sera, un panama sulla testa, si sedeva di fronte al negozio di frutta e se ne stava a osservare le ragazze che passavano da lì. Ne era fortemente attratto. Oltre a ciò, non aveva alcuna caratteristica degna di nota.

Se non passava nessuna donna indirizzava la sua attenzione verso la frutta. Ce n'erano di vari tipi: pesche, mele, nespole e banane, tutte poste in cestini ordinati su due file e pronte per essere acquistate e portate a casa. Shōtarō trovava quelle confezioni molto belle, e diceva che se mai avesse intrapreso un'attività commerciale, di sicuro avrebbe aperto un negozio di frutta. Ma per colpa di quella sua mania continuava a perdere il proprio tempo con il panama calcato sulla testa. A volte esprimeva un giudizio sulla frutta, lodando per esempio il colore dei mandarini estivi, ma mai una volta che avesse tirato fuori degli spiccioli per comprarne, e non osando neppure pensare di mangiarne senza pagare, si limitava ad apprezzarne il colore.

Una certa sera di colpo una donna si fermò di fronte al negozio. A giudicare dai magnifici abiti che indossava doveva essere una persona di classe. Shōtarō, attratto dal colore delle vesti e dai lineamenti del viso, si tolse il prezioso panama e la salutò con cortesia.

«Vorrei quella!» disse la donna indicando con la mano la confezione più grande, e Shōtarō gliela passò subito. «È pesantissima!», esclamò lei dopo aver appena provato a sollevarla. Pigro, ma allo stesso tempo disponibile, Shōtarō si offrì di accompagnarla fino a casa, e insieme lasciarono il negozio di frutta.

Da quel momento non era più tornato.

«Anche per un tipo come lui non è un comportamento normale. Deve essere successo qualcosa!», commentarono amici e familiari. E senza alcun preavviso, sette sere dopo tornò a casa. Un gran numero di persone gli chiese dove si era cacciato, e lui rispose che era andato col treno in montagna. Di sicuro doveva aver viaggiato a lungo. Secondo il suo racconto, una volta sceso dal treno si era trovato in piena campagna. Era un campo molto esteso, e dovunque volgesse lo sguardo non vedeva altro che erba verde. Aveva cominciato a camminare sul prato insieme alla donna, quando ad un tratto si era trovato sull'orlo di un precipizio. Fu allora che lei gli chiese di gettarsi giù. Provò a guardare il fondo, ma non lo vide. Si tolse di nuovo il panama e per più volte rifiutò. La donna allora lo ammonì dicendogli che se non avesse avuto il coraggio di gettarsi sarebbe stato sbranato dai maiali. Nonostante la repulsione che Shōtarō nutriva per tali animali e per Kumouemon,¹⁷ per salvarsi la vita rifiutò di nuovo di gettarsi. Vide giungere verso di lui un maiale grugnante, e non potendo fare altrimenti colpì il muso dell'animale con l'esile bastone di betel che aveva in mano. Il maiale emise un rantolo, stramazza a terra e cadde nel burrone. Fece appena in tempo a trarre un sospiro di sollievo che un secondo maiale gli si era già gettato addosso col suo grande naso. Shōtarō non poté fare altro che brandire nuovamente il bastone e l'animale, dopo avere emesso un grugnito, cadde riverso giù nel burrone.

Ne apparve un altro.

Fu allora che Shōtarō si accorse, girando lo sguardo, che branchi e branchi di maiali grugnanti provenienti dalle profondità di quello sterminato prato si stavano avvicinando all'orlo del precipizio, dove lui si trovava. Era pietrificato dal terrore e, non potendo fare altro, colpì uno dopo l'altro col bastone di betel i musci dei maiali che gli si avventavano contro. Per strano che possa sembrare, non appena il bastone sfiorava il naso degli animali, questi cadevano di colpo verso il fondo della vallata. Si sporse e

¹⁷ Allusione a Momonakaya Kumouemon, nome d'arte assunto da Okamoto Minekichi (1873-1916), uno dei più famosi cantastorie del periodo.

li vide precipitare riversi uno dopo l'altro giù nel burrone, di cui non riusciva comunque a scorgere il fondo. Il pensiero che fosse lui a gettarli giù nella valle lo impaurì. I maiali continuavano tuttavia a scagliarglisi contro. Grugnivano senza sosta e con una tale forza che sembrava si facessero strada tra l'erba come se sulle zampe fossero spuntate nuvole nere. Con la forza della disperazione Shōtarō continuò a battere i musci dei maiali per sette giorni e sei notti, ma alla fine le energie lo abbandonarono: le mani diventarono molli come *konnyaku*,¹⁸ venne sopraffatto dagli animali e cadde nello strapiombo.

Dopo avermi riferito questa storia, Ken aggiunse che non bisogna guardare troppo le donne. Ero perfettamente d'accordo. Ken espresse il desiderio di avere il panama di Shōtarō.

Di certo Shōtarō non si salverà, e il suo cappello passerà a Ken.

Riferimenti bibliografici

- Doniger, Wendy (2005). *Sogni, illusioni e altre realtà*. Milano: Adelphi.
- Fung, Yu-lan (1953). *A History of Chinese Philosophy*, vol. 1. Princeton: Princeton University Press.
- LaFleur, William R. (1986). *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley: University of California Press.
- Marra, Michele (1985) (a cura di). *I racconti di Ise*. Torino: Einaudi.
- Napier, Susan J. (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge.

¹⁸ Pasta gelatinosa che si vende in panetti rettangolari. Viene preparata con la farina di un tubero (*amorphophallus konjac*) ricco di amido.

- Orsi, Maria Teresa (1990). “Natsume Sōseki: la vita, le opere”.
Id. (a cura di), *Sanshirō*. Venezia: Marsilio.
- Sagiyama, Ikuko (2000) (a cura di). *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariele.
- Saigō, Nobutsuna (1993). *Kodaijin to yume*. Tōkyō: Heibonsha Raiburāi.
- Santangelo, Paolo (1998). *Il sogno in Cina. L'immaginario collettivo attraverso la narrativa Ming e Qing*. Milano: Cortina Raffaello Editore.
- Tomassini, Fausto (1989) (a cura di). *Chuang-Tzu*. Milano: TEA.

Onna daigaku e l'istruzione femminile in Giappone

MARIA CHIARA MIGLIORE

Nell'ambito dell'ideologia confuciana, l'istruzione rappresentava uno dei cardini principali per la costruzione di una società perfetta: garanzia di elevazione spirituale personale e di conseguenza di uniformità morale della società, era necessaria non solo per i rappresentanti dello stato burocratico ma per tutta la popolazione (Lee, 2000). Si tratta, ovviamente, di un'istruzione riservata al sesso maschile, dato che il confucianesimo considerava la donna intellettualmente inferiore e la relegava all'interno della famiglia patriarcale e sottomessa alle famose "tre obbedienze" (al padre e ai fratelli maggiori prima del matrimonio, poi al marito e, alla morte di quest'ultimo, al figlio). Tuttavia, alcuni fattori politici e sociali stimolarono, nella seconda metà della dinastia degli Han anteriori (202 a.C.-8 d.C.), un certo interesse per l'istruzione delle donne: un'istruzione dal carattere ovviamente diverso rispetto a quella riservata agli uomini – chiamati a essere oltre che "virtuosi" anche validi amministratori – che si concretizzò attraverso manuali di corretta condotta morale. Il *Lienü zhuan* (Biografie di donne esemplari), in sette libri, compilato da Liu Xiang (79-8 a.C.), è il primo esempio del genere, e celebra spose caste e devote, vedove integerrime, madri amorevoli (Behnke Kinney, 1999).¹ L'opera divenne il libro di testo di riferimento per i due millenni successivi, così come il *Nijie* (Precetti

¹ Anne Behnke Kinney individua i motivi che portarono, sotto gli Han anteriori, alla produzione di tali opere: uno di questi fu il grande potere conquistato dalle donne a corte (tre di loro, di umili origini, divennero imperatrici), e dunque l'esigenza di esercitare su di loro un'influenza didattica e moralizzatrice,

per le donne), della celebre Ban Zhao (45-120?).² Questo piccolo trattato disegna una donna il cui ruolo si estrinseca solo all'interno della famiglia; sebbene rivendichi la necessità, peraltro prevista dal confucianesimo, di un'eguale istruzione per uomini e donne, il *Nüjie* fornì il modello per i secoli successivi di una morale femminile che individuava come principali virtù di una donna l'estrema sottomissione al marito e ai suoceri, la modestia, la remissività.

Nel processo di assimilazione del confucianesimo in Giappone, in una realtà diversa da quella cinese, numerosi aspetti del modello subirono necessariamente alcuni adattamenti.³ Una delle differenze fra confucianesimo cinese e confucianesimo giapponese si può rintracciare, a mio parere, proprio nella posizione della donna, che nel Giappone antico svolgeva un ruolo di grande prestigio politico, economico e sociale. Studi recenti sui registri della popolazione (*koseki*) e sui commenti ai codici amministrativi (*ryō*), hanno dimostrato, per esempio, che nel periodo di Nara il matrimonio era matrilocale, e costituiva dunque un'istituzione non compatibile con il paradigma confuciano della famiglia patriarcale (Sekiguchi, 1978, 2003); tra il 592 e il 770 metà dei sovrani giapponesi furono di sesso femminile;⁴ inoltre la donna partecipava all'amministrazione e alla burocrazia di stato con compiti di grande responsabilità, com'è testimoniato da una sezione dei codici amministrativi, il *Gokū shikiin ryō* (Leggi sul personale del palazzo posteriore e loro funzioni) che sanciva e regolava un funzionariato femminile, mai esistito in Cina, che fungeva da cancelleria privata del sovrano con norme uguali a quelle previste per gli uomini. La forte posizione politica della

dato che non si potevano controllare politicamente. Traduzione italiana a cura di Coduti (2008).

² Traduzione inglese di Lee Swann (1994, pp. 534-541). Vedi anche Id. (2001); Indraccolo (2011).

³ Su una discussione in proposito, cfr. Holcombe (1997).

⁴ Sul motivo della scomparsa di sovrani di sesso femminile dalla storia del Giappone, cfr. Migliore (2010).

donna subì un duro colpo sotto il regno di Saga (786-842, r. 809-823), convinto fautore della “confucianizzazione” dello stato, che nell’810 esautorò la segreteria personale del sovrano, costituita da donne funzionario, sostituendola con una cancelleria composta da funzionari di sesso maschile (Migliore, 1998). Tuttavia, la condizione della donna mantenne un profilo alto – e in ogni caso più autonomo rispetto a quella delle donne cinesi – fino alla fine del periodo di Kamakura, da un punto di vista sociale (il matrimonio continuò a possedere un carattere matrilocale), economico (le donne mantennero l’indipendenza e la possibilità di disporre dei propri beni), e culturale.

Nella letteratura giapponese antica non abbiamo fonti che attestino una produzione dedicata all’istruzione della donna. Intorno alla metà dell’XI secolo si affermò invece una letteratura manualistica, scritta in cinese, per l’educazione dei funzionari. Il primo esempio del genere si fa risalire al *Meiko ōrai* (Modelli di corrispondenza, compilato intorno al 1060) attribuito a Fujiwara no Akihira (m. 1066), una compilazione di lettere, personali e ufficiali, probabilmente scritte dallo stesso Akihira, che i funzionari amministrativi potevano prendere a modello per il corretto svolgimento delle loro mansioni burocratiche.⁵ Il testo fornì il nome al genere della manualistica classica (*ōraimono*), e diede impulso a una nutrita produzione di opere strutturate in forma di epistolario, come il *Kirei mondō* (Domande e risposte sulla montagna degli usi preziosi, compilato fra il 1182 e il 1195), un testo sul protocollo di corte.⁶ Nacquero anche manuali, sempre in cinese, per istruire coloro che sceglievano la vita religiosa, come il *Chūkōsen* (Scelta di argomenti degni di nota, inizi XII secolo ca.),

⁵ Fujiwara no Akihira si interessò particolarmente alla manualistica. Suo è anche lo *Honchō monzui* (Quintessenza della letteratura del nostro paese) in cui raccoglie più di quattrocento testi, composti tra l’810 e il 1037, fra editti, memoriali al trono, prefazioni, brani letterari in prosa e in poesia, e lo *Shinsarugakki* (Racconto sul nuovo *sarugaku*). Cfr. Ōsone (1992). Sullo *Shinsarugakki* rimando a Maurizi (1990).

⁶ Per i testi degli *ōraimono*, compresi quelli del periodo di Edo citati più avanti, cfr. Ishikawa; Ishikawa (1968) e Ishikawa (1992-2000).

di anonimo, destinato ai giovani che volevano prendere i voti buddhisti.⁷ Un'eccezione in questo panorama di manuali scritti solo per uomini è da considerare il *Sanbōe kotoba* (Racconti illustrati dei tre gioielli, 984), compilato da Minamoto no Tamenori (m. 1011) per la figlia del sovrano Reizei (950-1011), la principessa Sonshi (m. 985), che aveva preso i voti buddhisti. Concepito come un testo didattico religioso, era arricchito da illustrazioni, oggi andate perse, e scritto in giapponese; oltre ad aneddoti edificanti sulle vite di Buddha e di grandi personalità del buddhismo giapponese contiene nell'ultimo libro le descrizioni dei riti che si svolgevano durante tutto il corso dell'anno.⁸

Gli studiosi fanno risalire la nascita dei manuali didattici per il sesso femminile (*jokunsho*) al *Menoto no fumi* (Lettere di una nutrice, conosciuto anche come *Niwa no oshie*, Istruzioni domestiche)⁹ attribuito alla monaca Abutsu (m. 1283), più famosa per il suo *Izayoi nikki* (Memorie della sedicesima notte). Il *Menoto no fumi* fu scritto in forma di epistola per la figlia dell'autrice, che serviva come dama di corte, ed è una sorta di guida ai costumi e all'etichetta di corte. Per stile e contenuto rientra dunque nel genere degli *ōraimono* di cui ho detto sopra, e non si può definire, come si legge in genere, un manuale consacrato a inculcare valori morali, ma piuttosto un testo di divulgazione di conoscenze pratiche per le dame in servizio a corte. In questa stessa categoria di opere rientra anche il *Kenshunmon'in no chūnagon nikki* (Memorie di [Kengozen] Chūnagon, in servizio presso Kenshunmon'in, 1219), un testo ricco di notizie sulla vita di corte e su protocollo ed etichetta delle dame in servizio.¹⁰

⁷ Testo in Mabuchi (1997).

⁸ Per un esempio di come Tamenori ricomponesse in una veste didattica uno degli aneddoti del *Sanbōe* che compare nel precedente *Nihon ryōiki*, cfr. Migliore (2011).

⁹ Pubblicato con il titolo di *Niwa no oshie* in Yanase (1984, pp. 107–151).

¹⁰ La dama di corte Kengozen Chūnagon era una delle figlie di Fujiwara no Shunzei (1114-1204). Kenshunmon'in (1142-1176) era la sposa dell'impe-

Esiste tuttavia un'opera della fine del periodo di Heian che si rivolge a un pubblico femminile e che potrebbe essere considerato il primo esempio giapponese di manuale di corretta condotta morale per le donne. Si tratta del *Kara monogatari* (Racconti della Cina), attribuito a Fujiwara no Shigenori (1135-1187), un adattamento in prosa giapponese di ventisette racconti cinesi scelti da fonti laiche che hanno come protagoniste le donne. Alcune delle storie sono riscritture di celebri opere di Bai Juyi (772-846), come *Chang hen ge* (Canto dell'eterno rimpianto) o *Pipa xing* (La ballata del liuto), ma il resto degli aneddoti costituisce un catalogo di veri e propri *exempla* che magnificano virtù femminili di tipico stampo confuciano: ben sette aneddoti riguardano fedeltà e devozione coniugali (alcune delle protagoniste giungono al suicidio pur di mantenersi fedeli alla memoria dello sposo defunto), altri dedizione e sottomissione allo sposo, modestia, umiltà. Non mancano inoltre esempi che esortano a privilegiare un comportamento assennato piuttosto che la propria bellezza, che è solo causa di infelicità.¹¹ L'opera contiene osservazioni sulla caducità di questo mondo ed esortazioni a rinunciare alle passioni per rinascere nel paradiso della Terra pura e quindi è stata annoverata nel genere dell'aneddotica (*setsuwa*), che appunto si caratterizza per il contenuto didattico religioso; tuttavia la scelta degli aneddoti contenuti nel *Kara monogatari* denota, seconda me, un chiaro intento didattico che più che buddhista definirei confuciano (Migliore, 2002).¹²

Dalla fine del periodo di Kamakura la donna perse gradatamente la propria indipendenza. Il sistema della famiglia pa-

ratore Goshirakawa (1127-1192). Il testo dell'opera è pubblicato con il titolo di *Tamakiharu*. Cfr. Misumi (1994).

¹¹ Su questo ultimo tema, si veda la storia relativa a Wang Zhaojun (giapp. Ō Shōkun) in Migliore (2006).

¹² Tutti i temi degli *exempla* contenuti nel *Kara monogatari* sono quelli tipici non solo dei manuali cinesi ma anche di quelli giapponesi di periodo Edo, come ad esempio l'*Onna daigaku*, di cui propongo più sotto la traduzione italiana.

triarcale e del matrimonio virilocale si rafforzò nel periodo di Edo, che accolse e fece propri i dettami del neo-confucianesimo nella politica e nella società giapponese relegando la donna in una posizione subordinata e di assoluta sottomissione.¹³ Il neo-confucianesimo, tuttavia, svolse nello stesso tempo un ruolo essenziale nello sviluppo dell'istruzione in Giappone (Dore, 1965; Kobayashi, 1965); grazie a una rete capillare di scuole (*terakoya*) e alla diffusione dell'editoria commerciale, l'istruzione si diffuse ben oltre lo stretto circolo delle élite aristocratiche o militari, fino a raggiungere le classi più umili, e coinvolse anche le donne. Nel 1670 nacque una nuova categoria nella lista dei cataloghi librari, quella dei "libri per donne" (*joshō* o *nyoshō*), uno sviluppo editoriale che rivela il riconoscimento professionale di una nuova tipologia di lettori, se non compratori, e l'identificazione di certi tipi di libri come appropriati per le donne. La produzione di tali guide si affermò nei primi anni di Edo, con opere di celebri eruditi e scrittori come *Joshikun* (Precetti per le donne, 1691) di Kumazawa Banzan (1619-1691), *Onna shisho* (I quattro libri per le donne, 1656) di Tsujihara Genba (n. 1622), *Honchō jōkan* (Lo specchio delle donne del nostro paese, 1661) di Asai Ryōi (m. 1691), tutti di diretta influenza cinese. Tale produzione si specializzò, intorno al periodo Genroku (1688-1704), con la pubblicazione di opere più facilmente vendibili e consultabili, come libri di etichetta e manuali per epistolari.¹⁴

Il manuale che più di altri godette di grande successo e che fu letto e studiato da donne di tutti i ceti sociali è senz'altro l'*Onna daigaku* (Il grande insegnamento per la donna), di cui propongo qui la traduzione italiana.¹⁵ Abbiamo la prima menzione dell'opera in un catalogo librario del 1729 con il titolo di *Onna daiga-*

¹³ Si veda a questo proposito Tomida (2004), in particolare il primo capitolo, alle pp. 23-75.

¹⁴ Su oltre mille opere scritte per le donne nel periodo di Edo, un terzo erano guide morali. Cfr. Tocco (2003); Kornicki (2005).

¹⁵ La traduzione è stata condotta sul testo Araki, Inoue (1970, pp. 202-205). Il testo è stato tradotto in inglese da Hall Chamberlain (1905, pp. 502-508);

ku takarabako (Scrigno prezioso del grande insegnamento per la donna), attribuito a Kaibara Atsunobu (1630-1714), meglio conosciuto come Kaibara Ekiken (o Ekken), studioso, filosofo confuciano, geografo, botanico, educatore. Si è pensato che il testo di *Onna daigaku* fosse una riscrittura del quinto capitolo del *Wazoku dōjikin* (Precetti per i fanciulli sulle usanze giapponesi, 1710), intitolato *Joshi ni oshiyuru hō* (Norme per l'insegnamento delle donne), a opera dello stesso Ekiken, ma non è così. In effetti, il *Wazoku dōjikin* è un vero e proprio trattato di pedagogia, inteso principalmente come guida all'insegnamento della lettura e della scrittura a bambini dal sesto anno di età.¹⁶ Per Kaibara tuttavia l'istruzione non era solo appannaggio degli uomini, ma era necessaria anche per le donne. Il capitolo *Joshi ni oshiyuru hō* indica come programma di studio delle donne a partire dal settimo anno di età l'apprendimento dei *kana* e dei *kanji* e dal decimo anno in poi la lettura del *Classico della pietà filiale (Xiaojing)* e di alcuni brani dei *Dialoghi di Confucio (Lunyu)*, l'aritmetica e la scrittura. Ovviamente, non mancano i saperi pratici, i “lavori donneschi”, considerati conoscenze essenziali per la conduzione di una casa. Anche se l'educazione delle donne era esclusivamente nelle mani e quindi sotto la responsabilità dei genitori, e aveva l'obiettivo principale di insegnare alle donne le virtù femminili necessarie al ruolo che dovevano svolgere all'interno della famiglia, l'opera di Kaibara non preclude alla donna la conoscenza. Si tratta tuttavia di una conoscenza “specialistica”, concepita esclusivamente nell'ambito dell'utopia confuciana di elevazione personale che aveva come scopo esclusivo la creazione della società perfetta che il confucianesimo si proponeva di realizzare e

in francese da Revon (1910, pp. 322-330) e da Dodane (1993); in tedesco da Koike (1939).

¹⁶ Cfr. Galan (2004), che fornisce anche una traduzione del terzo e del quarto capitolo.

in cui anche la donna era necessariamente chiamata a fare la sua parte.¹⁷

È probabile che il grande successo del *Wazoku dōjikin* abbia contribuito ad attribuire a Kaibara Ekiken anche l'*Onna daigaku*. Tuttavia, considerando le differenze delle due opere sia nei contenuti sia nello stile, è evidente che quest'ultima opera non può essere ascritta a Kaibara, e resta di autore ignoto (Ishiwaka, 1970).¹⁸ Non abbiamo notizie certe nemmeno per quanto riguarda la data di composizione. Il testo fu pubblicato nel 1716 (ma la copia più antica risale al 1733), a opera degli editori Ogawa Hikokurō di Edo e Kashiwabara Kiyouemon di Ōsaka, con il titolo di *Onna daigaku takarabako* (Scrigno prezioso del grande insegnamento per la donna); il testo era scritto in *kanji* e *kana majiribun*, con *furigana* per la maggior parte dei *kanji*, ed ebbe un successo immediato, tanto da diventare il manuale più rappresentativo del suo genere. Stampato in formati, stili e titoli diversi, in edizioni più o meno raffinate che ne determinavano il costo, l'opera penetrò in ogni strato sociale, e il suo uso come libro di testo nei *terakoya* contribuì alla sua diffusione che continuò anche dopo la restaurazione Meiji.¹⁹

¹⁷ Di recente alcuni studi hanno proposto una sorta di revisionismo in merito alla posizione subordinata della donna all'interno del sistema confuciano, e il fatto che il confucianesimo propugni in ogni caso l'istruzione anche per le donne ha portato a parlare di "femminismo confuciano". Cfr. Li-Hsiang (2007, p. 142 e pp. 103-110). La stessa teoria è stata riproposta per il Giappone del periodo di Edo da Tocco (2003, pp. 193-218). Tuttavia, l'argomentazione di Tocco, che fornisce pochi esempi relativi a donne appartenenti a importanti famiglie samuraiche o dell'alta borghesia, risulta essere parziale e non convincente. Cfr. inoltre Kornicki, Patessio, Rowley (2010).

¹⁸ Interessante, ma priva di fondamento, è anche l'ipotesi di Dodane (1993, pp. 1-2), che attribuisce la composizione di *Onna daigaku* agli editori della prima pubblicazione a stampa dell'opera, di cui dico più avanti.

¹⁹ Come fa notare Yokota (citato in Kornicki, 2005, pp. 181-182), nel periodo Edo, e particolarmente nelle aree urbane, non erano poche le donne impegnate in vari mestieri; sarebbe dunque da rivedere l'influenza che l'*Onna daigaku* avrebbe avuto sull'educazione femminile. Tuttavia, purtroppo ancora

Il testo, formato da diciannove articoli e una breve postfazione, propugna una “Via della donna” che la porta a una condizione di isolamento sociale. La responsabilità della sua educazione è delegata ai genitori, in vista del matrimonio e dei doveri che dovrà compiere nella casa dello sposo, in cui sarà la sola garante dell’armonia familiare. Non si parla di istruzione ma di educazione all’ubbidienza e alla remissività, con una notevole insistenza sulla formazione del carattere. La dipendenza assoluta della donna al marito è ribadita fino all’ossessione in tutto il testo, specialmente nel quarto articolo, dove si parla dei famosi sette motivi di ripudio. Del resto, tale dipendenza è inevitabile perché, come spiega l’ultimo articolo, «la donna è stupida e non riconosce le cose neanche quando le ha davanti agli occhi». Quest’ultimo cliché, fatto risalire a origini lontanissime (il binomio dinamico dello *yin* e dello *yang*), sancisce la visione tradizionale della donna e al contempo la condanna all’impossibilità di mutare la sua condizione.

Con la restaurazione Meiji la critica ai costumi “feudali” del Giappone colpì anche l’*Onna daigaku*, disapprovato in particolare da Fukuzawa Yukichi (1835-1901), che ne criticò aspramente le idee contenute e auspicò un approccio più occidentale all’eguaglianza fra i sessi. Nei suoi lavori Fukuzawa, che contribuì a favorire la consapevolezza da parte delle donne della discriminazione di cui erano oggetto, affrontò anche il problema di una riforma dell’istruzione femminile e non esitò a biasimare il governo Meiji che, pur impegnandosi in un progetto di scolarizzazione nazionale per le donne, non volle o non seppe affrontare il problema del miglioramento della loro condizione sociale.²⁰ L’*Onna daigaku* continuò a influire sulla mentalità e la società giapponesi fino al dopoguerra. Per citare solo due esempi,

oggi, la capacità lavorativa della donna non modifica la sua condizione subordinata nella società e nella famiglia.

²⁰ Lucidamente Fukuzawa proponeva per la donna l’indipendenza economica, che divenne un diritto costituzionale nel 1947. Per uno studio su questi aspetti del pensiero di Fukuzawa Yukichi, cfr. Blacker (1958, pp. 49-55).

in un articolo pubblicato su *Fujin Kōron* nel marzo del 1940, Miyamoto Yuriko (1899-1951) (2001, pp. 64-71) ammetteva se pur a malincuore una persistenza dei contenuti morali dell'opera ancora ai suoi tempi, mentre nel racconto *Yagarase no nenrei* (L'età odiosa, 1947), di Niwa Fumio (1904-2005), l'anziana nonna della protagonista, pur nel suo declino mentale, ne recita a memoria gli articoli.²¹

Il grande insegnamento per la donna

1. Una fanciulla, divenuta adulta, si reca in un'altra famiglia per servire i suoceri e dunque i genitori devono avere cura della sua educazione, ancor più che per i figli maschi. Se i genitori, per troppo amore, la abitano a fare ciò che vuole, quando andrà sposa pretenderà senza dubbio di fare a modo suo e il marito la terrà a distanza. Inoltre, anche se le esortazioni del suocero sono giuste, ella le troverà insopportabili, lo odierà e lo disprezzerà, i rapporti si guasteranno e alla fine si farà cacciare, con suo gran disonore. Sbagliano quei genitori che non ammettono di aver mancato di istruire la propria figlia e si lamentano solo che il suocero o il marito sono cattivi. Tutto questo avviene perché i genitori non l'hanno bene educata.

2. La donna deve eccellere non per le sue forme, ma per il suo carattere. Le donne dal cattivo carattere, quelle ribelli, che si adirano con tutti guardandoli con occhi infuriati, che usano parole brutali, che si intromettono ad alta voce, quelle presuntuose, astiose, orgogliose, che deridono e disprezzano gli altri, che credono di essere superiori a tutti: nessuna di queste cammina sulla Via della donna. È bene che la donna sia solo docile e fedele, premurosa e serena.

²¹ Traduzione in Morris (1962, pp. 320-348).

3. Fin dall'infanzia, è necessario che le ragazze rispettino la giusta distinzione fra uomo e donna; in alcun modo devono vedere o venire a sapere dei giochi d'amore. Nell'antico libro *Memorie sui Riti*²² leggiamo che uomini e donne non siedono nella stessa stanza, non conservano nemmeno le vesti nello stesso posto, non fanno il bagno insieme. Anche quando si passano un oggetto, non lo fanno direttamente da mano a mano. Uscendo di sera, devono assolutamente portare con sé una lanterna accesa. Tenere le cose giustamente separate vale per gli estranei, ovviamente, ma anche tra sposi e tra fratelli e sorelle. Le famiglie di oggi ignorano queste leggi e ci sono persone che sconvolgono le regole di comportamento, sporcano il loro buon nome, disonorano genitori e fratelli e sprecano vanamente la loro esistenza. Non c'è cosa più triste! Anche nel *Piccolo insegnamento*²³ si legge che la donna non sposerà un uomo che non sia stato scelto dei genitori o da un intermediario né sarà amata da lui. Bisogna che il suo cuore sia saldo come pietra o metallo, e che compia il suo dovere anche a costo della vita.

4. Poiché la famiglia del marito diventa la sua famiglia, nella Cina Tang si diceva che una donna che si sposa rientra, cioè fa ritorno alla propria casa. Anche se la famiglia dello sposo è di condizione modesta, la donna non deve provare alcun risentimento verso il coniuge, né pensare che la povertà della famiglia assegnatale dal cielo sia di ostacolo alla propria felicità. Una volta divenuta sposa, non lascerà più la famiglia del marito: questa è la Via della donna, come insegnano i saggi del passato. Se volta le spalle alla Via della donna e la lascia, sarà disonorata per tutta la vita. Esistono poi sette motivi di ripudio per le donne, che rappresentano anche i loro sette difetti.

²² *Li ji* (giapp. *Raiki*), uno dei cinque classici confuciani, composto durante la dinastia degli Han anteriori.

²³ *Xiaoxue* (giapp. *Shōgaku*): antichissimo manuale didattico per i bambini dall'ottavo anno di età già in uso nelle scuole cinesi durante le dinastie Xia, Shang e Zhou.

Primo: viene ripudiata la donna che non si sottomette ai suoceri.

Secondo: viene ripudiata la donna che non ha figli, perché sposare una donna significa assicurarsi una discendenza. Tuttavia, se la donna è onesta, ha una condotta onorevole e non è gelosa, può rimanere e allevare i bambini che sono in casa. Inoltre, anche se lei non ha figli ma ci sono i figli di spose secondarie,²⁴ non c'è bisogno che vada via.

Terzo: viene ripudiata se è lasciva.

Quarto: viene ripudiata se è troppo gelosa.

Quinto: viene ripudiata se ha una malattia grave, come ad esempio la lebbra.

Sesto: viene ripudiata se chiacchiera troppo, è indiscreta, obietta su tutto, non è in buone relazioni con i familiari, mette zizzania.

Settimo: viene ripudiata se ruba.

Questi sette motivi di ripudio provengono tutti dagli insegnamenti dei saggi. Quando una donna sposata viene scacciata dalla famiglia dello sposo, ha mancato alla Via della donna e anche se, per esempio, si marita una seconda volta con un uomo ricco e di alta posizione sociale, questa è comunque una grande vergogna.

5. La regola vuole che una fanciulla, quando vive con i suoi, compia interamente il suo dovere filiale nei riguardi dei propri genitori. Tuttavia, quando entra nella casa dello sposo, deve compiere il suo dovere filiale onorando i suoceri ancor più dei propri genitori, amandoli e rispettandoli con tutta se stessa. Non dovrà mai onorare i propri genitori venendo meno ai suoi obblighi verso i suoceri. Non dovrà mai trascurare di andare a far visita ai suoceri la mattina e la sera. Non dovrà mai svolgere con

²⁴ Ho tradotto con questa espressione il termine *mekake*, che non significa affatto “concubina” ovvero una donna che convive in unione libera con un uomo, ma una sposa di secondo rango, come stabiliscono i codici amministrativi già dal periodo di Nara. *Giseiryō* (Leggi sul cerimoniale), articolo 25 (I cinque gradi di parentela). Cfr. Inoue (1976, pp. 349-350).

pigrizia i compiti che loro le assegnano. Se i suoceri le danno un ordine, non deve ignorarlo ma eseguirlo con diligenza. Dovrà consultarsi con i suoceri su tutto, e uniformarsi ai loro insegnamenti. Se i suoceri dovessero odiarla o disprezzarla, non dovrà mai adirarsi e nutrire rancore! Se compie il suo dovere filiale e si comporta con sincerità, alla fine entreranno di sicuro in buoni rapporti.

6. La donna non ha altro signore che il suo sposo. Deve considerare il marito come il suo padrone e servirlo con rispetto e tenerezza. Non deve trascurarlo né disprezzarlo. In generale, la Via di una donna sposata è l'obbedienza. Nel rivolgersi al marito deve atteggiare il volto e le parole a modestia e gentilezza, e deve essere docile. Non deve contraddirlo né disobbedirgli. Non deve mostrarsi orgogliosa né essere scortese. Sono questi i primi doveri di una donna. Non deve mai ignorare gli ammonimenti del coniuge. Se ha dubbi su qualcosa, deve chiedere a lui ed eseguire i suoi ordini. Quando il marito le chiede qualcosa, la risposta deve essere appropriata: una risposta imprecisa comporta una mancanza di rispetto. Se il marito va in collera, non deve contrariarlo mettendosi a litigare con lui, ma deve mostrarsi sottomessa e umile. Per la donna il marito è il cielo: contrariarlo di continuo significherà attirarsi la punizione del cielo.

7. Bisogna che porti rispetto ai cognati e alle cognate perché sono fratelli e sorelle del marito. Non è un bene nemmeno per sé stessa farsi disprezzare e detestare dai parenti dello sposo e perdere così l'affetto dei suoceri. Vivendo in buona armonia con tutti farà cosa gradita anche a loro. Inoltre, deve andare d'accordo con la sposa del fratello maggiore di suo marito. Deve onorare in modo particolare il cognato più anziano e la sua sposa, che deve considerare come i suoi propri fratelli maggiori.

8. Non deve in nessun caso essere gelosa. Se il coniuge è lussuoso, può fargli delle osservazioni, ma senza collera né rancore. Una gelosia eccessiva renderà il suo atteggiamento e anche

le sue parole spaventosi e orribili: di conseguenza lo sposo la terrà a distanza e la trascurerà. Se lo sposo si macchia di adulterio, dovrà fargli delle osservazioni con atteggiamento sereno e con espressioni pacate. Se lo sposo non l'ascolta e va in collera, deve smettere subito di fargli osservazioni e riprendere la discussione in seguito, quando lo sposo è di buon umore. Non dovrà mai contrariare lo sposo usando modi violenti o rivolgendosi a lui con voce irritata.

9. Quanto alle parole, devono essere poche e misurate. In qualsiasi occasione non deve parlar male della gente e non deve mentire. Se ode qualcuno dire maldicenze, deve tenerle per sé e non riferirle a nessuno. Diffondendo maldicenze entrerà in cattivi rapporti con i parenti e guasterà l'armonia della vita familiare.

10. La donna deve essere sempre scrupolosa, e avere massima cura del proprio aspetto. Deve svegliarsi presto la mattina, andare a letto tardi la sera e non dormire durante il giorno. Deve occuparsi con cura di tutte le faccende di casa, come tessere, cucire, filare, e non stare mai in ozio. Inoltre non deve bere troppo tè o sake. Non deve assistere a rappresentazioni licenziose come il *kabuki* e gli spettacoli di canzonette o di marionette. Prima dei quaranta anni, non deve frequentare i luoghi in cui si raduna molta gente, come templi shintoisti o monasteri buddhisti.

11. Non deve perdersi dietro a sciamane o profetesse, accostarsi con animo empio a Buddha e alle divinità o dedicarsi alla preghiera in modo eccessivo. Infatti, se si compie bene il proprio dovere, gli dei e Buddha ci proteggono anche se non si prega.

12. Una donna sposata deve essere una buona custode della casa. Una condotta cattiva o egoista porta la casa alla rovina. Deve essere parsimoniosa in tutte le cose ed evitare gli sprechi. Le vesti e gli alimenti devono essere adeguati alla propria condizione sociale, e non soddisfare il proprio orgoglio.

13. Da giovane non deve dare confidenza né accostarsi a coetanei, siano essi parenti, amici o servi dello sposo, ma deve osservare severamente la separazione fra i sessi. Per nessuna ragione deve scambiare lettere con giovani uomini.

14. I suoi ornamenti, i colori e i disegni dei suoi abiti devono essere discreti. È opportuno che il suo corpo sia pulito e le sue vesti in ordine, ma senza esagerare in eleganza e accuratezza tanto da attirare gli sguardi. Deve fare uso soltanto di quello che è appropriato.

15. Non deve privilegiare i suoi genitori relegando al secondo posto i parenti del marito. Al primo dell'anno, o in tutte le altre festività, deve compiere il suo dovere presso i parenti del marito, e solo in seguito presso i suoi genitori. Senza il permesso di suo marito non potrà recarsi in alcun luogo, né potrà fare doni a qualcuno di propria iniziativa.

16. La donna contribuisce alla posterità della famiglia dello sposo, non della propria famiglia: dovrà quindi riversare il suo affetto e compiere i suoi doveri filiali nei riguardi dei suoceri, e non dei propri genitori. Dopo essersi maritata, anche le visite ai propri genitori dovranno essere rare. A maggior ragione, non dovrà far visita a estranei: in generale, per scambiare notizie, si servirà di messaggeri. Inoltre, dovrà evitare di magnificare la propria famiglia d'origine parlandone con orgoglio.

17. Anche se ha molti servitori, è buona regola per una donna impegnarsi personalmente in tutte le faccende di casa: cucire le vesti e preparare i pasti per i suoceri, servire il marito piegando le sue vesti e sprimacciando il cuscino su cui si siede, allevare i figli, fare le pulizie. Deve restare in casa, senza uscire per futili motivi.

18. Dovrà essere avveduta nel prendere a servizio le domestiche. Le serve buone a nulla hanno cattive abitudini e mancano

di senno, sono disoneste e volgari. Se si irritano nei confronti del marito, dei suoceri o dei cognati, oseranno parlarne male, pensando così di prendere le parti della loro padrona. Se la donna è tanto stolta da prestar loro fede, è facile che ne nascano dei rancori. La famiglia dello sposo è comunque composta da estranei, quindi è facile che si creino risentimenti e contrasti, e che si incrinino i rapporti. La donna non deve far mancare affetto e attenzioni ai suoceri per dare retta ai pettegolezzi delle domestiche. Se le domestiche sono troppo chiacchierone, o maligne, bisogna licenziarle subito. Tali persone mettono sicuramente zizzania anche fra i parenti, e sono una causa di dissapori familiari. Sono proprio da temere. Inoltre, se si prendono a servizio persone troppo rozze, saranno molte le cose che non incontreranno l'approvazione della padrona, che non potrà evitare di irritarsi e di rimproverarle. In presenza di continue occasioni di malumori, in casa non ci sarà più tranquillità. Se le domestiche non si comportano bene, bisogna istruirle e correggere i loro errori volta per volta, senza andare in collera per ogni piccolo sbaglio. Interiormente la donna dovrà essere indulgente, esteriormente dovrà istruirle con severità sul corretto comportamento da tenere e fare in modo che non stiano in ozio. Se c'è bisogno di ricompensare qualcuno, lo faccia con generosità. Tuttavia, non dovrà essere sconsiderata nella sua prodigalità facendo regali a persone che non lo meritano solo perché le stanno simpatiche.

19. In generale, i difetti nel carattere di una moglie sono la disubbidienza, la rabbia, il disprezzo degli altri, la gelosia e la stupidità. Queste sono cinque malattie che hanno sicuramente sette o otto donne su dieci. Ecco perché le donne sono inferiori agli uomini. È necessario che la donna mediti su come dominarsi, correggersi e guarire da questi difetti. Fra questi, il più grave è la stupidità, che genera tutti gli altri. La donna appartiene allo *yin*, che è il principio della notte e del buio. Ecco perché, se paragonata all'uomo, la donna è stupida e non riconosce le cose neanche quando le ha davanti agli occhi, così come non capisce nemmeno quello che le si rimprovera. Non si rende conto di ciò che

potrebbe recare danno al proprio sposo e ai propri figli. Quando si scaglia contro chi non ha alcuna colpa, lancia maledizioni in preda alla collera, oppure detesta qualcuno per mera gelosia, o magari pensa di essere superiore agli altri, ella non capisce che così viene detestata da tutti e di essere la sola causa della propria rovina. Che comportamento vano e spregevole! Nell'allevare i figli, si lascia trasportare dal troppo amore e li educa male. Proprio perché è così stupida deve essere umile in ogni occasione e obbedire al marito. Secondo le antiche usanze, quando si partorisce una figlia bisogna lasciarla sul pavimento per tre giorni, perché l'uomo è paragonabile al cielo mentre la donna è come la terra. Il marito viene prima di ogni cosa e la donna deve essergli sottoposta. Anche se il suo comportamento è degno di lode, non deve inorgogliersi; se fa cose sbagliate e viene rimproverata, non deve protestare ma correggere immediatamente i propri errori, e controllarsi in modo da non essere più ripresa una seconda volta. Inoltre, se viene disprezzata, non deve irritarsi o indignarsi ma sopportare con pazienza e comportarsi con sottomissione e umiltà. Se agirà in questo modo, fra marito e moglie regnerà la pace: essi potranno proseguire insieme e a lungo sul loro cammino e nella loro casa regnerà l'armonia.

Questi insegnamenti devono esserle inculcati fin dalla più tenera età. Inoltre bisogna che li scriva e che li legga più e più volte, affinché non li dimentichi. Oggigiorno piuttosto che maritare le proprie figlie con magnifiche doti di vesti e oggetti, i genitori dovrebbero insegnare loro questi precetti, che devono diventare un tesoro da custodire per tutta la vita. Un antico proverbio dice che i genitori spendono anche un milione di monete per sposare la figlia, ma non impiegano nemmeno centomila monete per educarla. È proprio vero! I genitori che hanno delle figlie non devono ignorare questi precetti.

Riferimenti bibliografici

Araki, Kengo; Inoue, Tadashi (1970) (a cura di). *Kaibara Ekiken, Muro Kyūsō*. In *Nihon shisō taikai*, 34. Tōkyō: Iwanami shoten.

Behnke Kinney, Anne (1999). *Traditions of Exemplary Women (Lienü zhuan): An Introduction* (<http://etext.virginia.edu/chinese/lienu/browse/Lienü.html>).

Blacker, Carmen (1958). “Fukuzawa Yukichi on Family Relationships”. *Monumenta Nipponica*, 14, 1-2, pp. 40-60.

Coduti, Carmen (2008) (a cura di). Liu Xia, *Biografie di donne*. Roma: Isiao.

Dodane, Claire (1993). *La grande étude des femmes (Onna daigaku)*. Tōkyō: Monographie de la Maison franco-japonaise.

Dore, Ronald (1965). *Education in Tokugawa Japan*. London: Routledge & Kegan.

Galan, Christian (2004). “Le *Wazoku dōjūkun* de Kaibara Ekiken: premier traité de pédagogie japonais”. In Kyburz, J.A.; Macé F.; von Verschuer C. (a cura di). *Éloge des sources* (pp. 99-138). Paris: Philippe Picquier.

Hall Chamberlain, Basil (1905). *Things Japanese Being Notes on Various Subjects Connected with Japan for the Use of Travellers and Others*. London: John Murray.

Holcombe, Charles (1997). “Ritsuryō Confucianism”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 57, 2, pp. 543-573.

Indraccolo, Lisa (2011) (a cura di). Ban Zhao, *Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile*. Torino: Einaudi.

Inoue, Mitsutaka *et al.* (1976) (a cura di). *Ritsuryō*, in *Nihon shisō taikai*, 3. Tōkyō: Iwanami shoten.

Ishikawa, Ken; Ishikawa, Matsutarō (1968) (a cura di). *Nihon kyōkasho taikai, ōrai hen*. Tōkyō: Kōdansha.

Ishikawa, Matsutarō (1970). “Onna daigaku ni suite”. In Araki, Kengo; Inoue, Tadashi (a cura di). *Kaibara Ekiken, Muro*

Kyūsō. in *Nihon shisō taikai*, 34. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 531-545.

——— (1992-2000) (a cura di). *Ōraimono taikai*, 100 voll. Tōkyō: Ōzorasha.

Kobayashi, Tetsuya (1965). “Tokugawa Education as a Foundation of Modern Education in Japan”. *Comparative Education Review*, 9, 3, pp. 288-302.

Koike, Kenji (1939). “Onna Daigaku”. *Monumenta Nipponica*, II, 2, pp. 586-595.

Kornicki, Peter F. (2005). “Unsuitable Books for Women? ‘Genji Monogatari’ and ‘Ise Monogatari’ in Late Seventeenth-Century Japan”. *Monumenta Nipponica*, 60, 2, pp. 147-193.

Kornicki, Peter F.; Patessio, Mara; Rowley, Gaye G. (2010) (Eds.). *The Female as Subject. Reading and Writing in Early Modern Japan*. Center for Japanese Studies, The University of Michigan: Ann Arbor.

Lee Swann, Nancy (1994). In Mair, Victor (Ed.), *The Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.

——— (2001). *Pan Chao: Foremost Woman Scholar of China*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Lee, Thomas H. (2000). *Education in Traditional China. A History*. Leiden: Brill.

Mabuchi, Kazuo *et al.* (1997) (a cura di). *Sanbōe, Chūkōsen*. In *Shin Nihon koten bungaku taikai*, 31. Tōkyō: Iwanami shoten.

Maurizi, Andrea (1990). “La prosa in cinese nella seconda metà del periodo Heian: lo *Shinsarugakki* di Fujiwara no Akihira (989-1066)”, *Il Giappone*, xxviii, pp. 5-67.

Migliore, Maria Chiara (1998). “Alcune considerazioni sul ruolo politico e rituale della donna nel Giappone antico”. *Il Giappone*, xxxv, pp. 5-17.

——— (2002). “Pratiche di riscrittura. Le fonti cinesi e il *Kara monogatari*”. In Boscaro Adriana (a cura di), *Atti del XXVI Convegno Aistugia* (pp. 307-317). Venezia: Cartotecnica veneziana.

——— (2006). “Some Notes on Ō Shōkun Legend”. *Gogaku kyōiku kenkyū ronso*, 23, pp. 261-276.

——— (2010). “Un caso di mistificazione storiografica: Kōken-Shōtoku tennō”. In Bienati, Luisa; Mastrangelo, Matilde (a cura di). *Un’isola in Levante. Studi in onore di Adriana Boscaro* (pp. 135-146). Napoli: Scriptaweb.

——— (2011). “*Nihon ryōiki to Sanbōe hikaku kenkyū. Toku ni Ryōiki gekan rokuen ni tsuite*”. In Minato no kai (a cura di). *Minato*, 23 (pp. 257-262). Tōkyō: Benseisha.

Misumi, Yōichi (a cura di) (1994). *Towazugatari, Tamakiharu*. In *Shin Nihon koten bungaku taikei*, 50. Tōkyō: Iwanami shoten.

Miyamoto, Yuriko (2001). “Mitsu no daigaku”. in *Miyamoto Yuriko zenshū*, 14. Tōkyō: Shin Nihon shuppansha.

Morris, Ivan (1962) (Ed.). *Modern Japanese Stories. An Anthology*. Rutland, Tokyo, Boston: Tuttle.

Ōsone, Shōsuke (a cura di) (1992). *Honchō monzui*. In *Shin Nihon koten bungaku taikei*, 27. Tōkyō: Iwanami shoten.

Revon, Michel (1910). *Anthologie de la littérature japonaise des origines au xxe siècle*. Paris: Delagrave.

Sekiguchi, Hiroko (1978). “Nihon kodai kazoku no kiteiteki chien jūtai ni tsuite”. In Inoue Mitsusada Hakushi kanreki kinenkai (a cura di), *Kodaishi ronsō*, 2. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan, pp. 417-491.

——— (2003). “The Patriarchal Family Paradigm in Eighth-Century Japan”. In Ko, Dorothy; Kim Haboush, Jahyun; Piggott, Joan R. (Eds.). *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea and Japan* (pp. 27-46). Berkeley: University of California Press.

Tocco, Martha C. (2003). “Norms and Texts for Women’s Education in Tokugawa Japan”. In Ko, Dorothy; Kim Haboush, Jahyun; Piggott, Joan R. (Eds.). *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and Japan*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, pp. 193-218.

Tomida, Hiroko (2004). *Hiratsuka Raichō and Early Japanese Feminism*. Leiden: Brill.

Yanase, Kazuo (a cura di) (1984). *Kōchū Abutsu ni zenshū*. Tōkyō: Kazama shobō.

Teoria e prassi del romanzo storico giapponese fra Ottocento e Novecento

LUCA MILASI

[...] Sono stato scortese a denigrare i romanzi in questo modo! Si può dire che essi registrino tutto ciò che è accaduto nel mondo a partire dall'era delle divinità. Del resto nel Nihongi e nelle altre opere del genere si trova solo una parte degli avvenimenti. È all'interno dei romanzi invece che sono descritti i dettagli e i fatti precisi [...]. Anche se non descrivono con esattezza ciò che riguarda una determinata persona, essi nascono quando non è possibile tenere chiusi nel proprio cuore fatti che si desidera trasmettere alle generazioni future, avvenimenti di esseri che vivono in questo mondo, buoni o cattivi che siano, che non ci si stanca mai di osservare o di ascoltare. Se colui che racconta desidera parlare bene dei personaggi, allora sceglierà soltanto cose buone, se vuole rispondere alle attese dei lettori raccoglierà elementi di rara malvagità, ma tutto ciò, nel bene e nel male, esiste comunque in questo mondo. Per ciò che riguarda altri paesi, anche il modo di narrare è diverso dal nostro, ma perfino qui da noi, nello Yamato, è naturale che storie del passato siano diverse da quelle del presente e che esistano differenze di contenuti più o meno profondi, ma arrivare a definire tutti i romanzi come un insieme di bugie significa forse sottovalutarne la vera natura. In fondo, anche negli insegnamenti che il Buddha nella sua generosità ha voluto lasciarci esistono quelli che chiamiamo "mezzi di salvezza", che possono apparire contraddittori e far nascere dubbi in coloro che ancora non hanno ottenuto il potere della conoscenza (Orsi, 2012, p. 509).

Con queste parole un Genji conciliante tenta di accattivarsi la giovane dama soprannominata Tamakazura, il "prezioso ramo",

inizialmente indispettita dai rimbrotti ricevuti per la sua costante dedizione alla lettura dei *monogatari*.

La teoria implicitamente esposta in *Hotaru* è un passaggio obbligato per un'analisi della poetica classica: qui, tramite il suo più noto personaggio, Murasaki Shikibu stessa esprime un giudizio sul valore del *monogatari*, vetta indiscussa della narrativa Heian, in relazione al ruolo della storiografia tradizionale. La questione attorno cui ruota la sua riflessione è un'evidente necessità di riappropriarsi dell'"umanità" del materiale storico, antesignana della funzione, successivamente assolta dal romanzo, di mettere in luce aspetti del contesto sociale che la storia o il "fatto", "così com'è" (*sono mama/ari no mama*), non può coprire.

A parte la straordinaria modernità che l'autrice del *Genji monogatari* rivela ancora una volta in questa occasione, è fuor di dubbio che le modalità di rappresentazione e le finalità della narrativa storica assumano un particolare rilievo in ambito giapponese, dove sin dagli albori della letteratura si registra l'influsso di una concezione tipicamente continentale, mediata dagli stati della penisola coreana, in cui la "letteratura" (*bun*) comprendeva anche la storiografia (Miner, 1990. Trad. it. Castelli, 1999). Proprio questa è la culla concettuale che, al di là delle teorizzazioni esplicite che accompagnano e definiscono il moderno romanzo storico, favorisce nei letterati giapponesi e cinesi una lunga frequentazione della variegata materia offerta dalla letteratura di ispirazione storica più in generale.¹

Nel contesto della letteratura moderna, nostro specifico campo di interesse, il fulcro del dibattito è la nuova consapevole modalità di gestione del rapporto tra storia e finzione o "fizzionalità" (*fictionality*), così come è stata definita la caratteristica precipua del romanzo rispetto al fatto cronachistico.² Come argomenta lo

¹ Nello specifico dell'ambito cinese si segnala la lucida dissertazione di Hsiao (1987), e sul rapporto tra storiografia e *xiaoshuo*, anche Ming (2006, pp. 5-7).

² L'anglicismo è il conio del traduttore italiano di Miner. Cfr. Castelli (1999, p. 12).

stesso Tsubouchi Shōyō (1859-1935), primo importante teorico del romanzo moderno, la storia, intesa come memoria, accompagna la civiltà umana sin dai suoi albori: la complessa questione del rapporto con le fonti tipica del romanzo storico moderno contempla necessariamente il delicato passaggio dall'oralità alla sapienza scritta, esemplificata dalla produzione di manoscritti in cui è conservata la *performance* delle declamazioni epiche, epee e drammi storici.³

Proprio l'ingresso nell'età moderna sancisce un ripensamento degli assunti teorici che sottendono alla fiorente produzione di romanzi storici: in ambito giapponese, gli stessi letterati promotori di un vasto movimento di rinnovamento della letteratura nazionale furono anche teorici e scrittori di narrativa storica. In questo processo, caratterizzato da profondi mutamenti nell'impiego degli strumenti critici della teoria e prassi letteraria, l'interpretazione delle fonti si intreccia con la delicata questione del ruolo del romanzo come genere d'eccellenza, con valore autonomo rispetto ad altre discipline, ivi compresa la storiografia.

Il moderno romanzo storico vanta dunque possibili antesignani in seno alla migliore letteratura del periodo classico. Anche la narrativa del periodo medievale e premoderno contribuisce a una definizione del genere. Circa un ventennio prima dell'apertura dei porti giapponesi, negli anni Quaranta dell'Ottocento, appena quarant'anni prima delle prime proposte di narrativa storica moderna, moriva uno dei maggiori autori del tardo periodo Edo, Kyokutei Bakin (pseudonimo di Takizawa Okikuni, 1767-1848). Pur nei limiti di un'ottica improntata a un dichiarato didatticismo, la sua produzione può essere considerata il punto d'inizio di una narrativa storica propriamente detta, distinta dal dramma

³ Vari generi di manoscritto, considerati come *nikki*, nell'accezione di registrazioni di fatti reali, anziché fittizi, epiteto che, nel panorama della fiorente produzione classica, meritavano, nelle epoche successive, anche opere appartenenti al genere epico come *Heiji monogatari* (Storia dei disordini dell'era Heiji, XIII secolo) e *Hōgen monogatari* (Storia dei disordini dell'era Hōgen, XIII secolo). Cfr. Watson (2006, p. 2).

teatrale per le modalità di fruizione, così come dall'epica e dalla storiografia classica, che pure aveva avuto in Cina e Giappone una fiorente tradizione. Si tratta inoltre di un modello narrativo che, pur professando un'aderenza al vero storico, esula dai presupposti del realismo di autori quali Ihara Saikaku (1642-1693).⁴

Amato in gioventù ancora dalla prima generazione di scrittori Meiji, proprio per il didatticismo autoimposto in un evidente tentativo di risollevarlo il genere dello *yomihon* dalla limitante etichetta di letteratura di intrattenimento (*gesaku*), Bakin subisce da essi in qualche modo una sorta di ridimensionamento. La costante menzione dell'autore nei saggi dedicati, comunque, testimonia quanto la sua opera fosse presente e imprescindibile per i contemporanei riformatori della letteratura Meiji. Significativo è che l'opera che ne ha consegnato ai posteri la fama, *Nansō Satomi hakkenden* (La leggenda degli otto cani dei Satomi di Nansō, 1814-1841), uno dei più voluminosi romanzi della letteratura mondiale, sia ambientata dichiaratamente in un periodo storico antecedente all'autore. L'ancoraggio al contesto storico-sociale del xv secolo è tutto sommato tenue anche in questa monumentale narrazione, che racconta, senza grandi aspirazioni al realismo, un fitto intreccio di episodi leggendari, sulla falsariga della saga in lingua vernacolare. Il romanzo contiene però già una descrizione precisa degli eventi storici che hanno caratterizzato il turbolento periodo di guerre intestine da cui prendono le mosse le complicate vicende dei numerosissimi personaggi di cui l'opera è popolata.

In linea generale, l'intera produzione di Bakin annovera svariati esempi di reimpiego consapevole delle fonti della classicità cinese e giapponese come materiale storico di base per sviluppare una storia con caratteristiche di originalità, meccanismo proprio della narrativa storica.

⁴ Per una comprensione dell'ottica di lettura proposta, ci sembra opportuno enfatizzare gli elementi di sostanziale continuità tra la narrativa premoderna e moderna riscontrabili sino agli anni Ottanta dell'Ottocento. Cfr. Orsi, (1979, pp. 421-424) e Kornicki (1981, pp. 461-482).

La prima importante cesura con la concezione di epopea storica propugnata da Bakin stesso è rappresentata proprio dalle innovazioni teoriche sul romanzo storico, e sul romanzo più in generale, espresse a più riprese da Tsubouchi Shōyō, primo importante saggista dell'età moderna cui si attribuisce il merito di aver introdotto le teorie sul romanzo nate in seno alla cultura europea e continentale. Una sua prima dissertazione che tocca anche il sottogenere storico è il lungo saggio *Shōsetsu shinzui* (L'essenza del romanzo, 1885-1886):⁵ pur mantenendosi in una certa misura nel solco della tradizione precedente, l'autore getta qui solide basi per un *revival* della letteratura storica intesa come genere nuovo, alimentando un dibattito sul ruolo del romanzo storico e sulle modalità di composizione dello stesso. Shōyō ha dedicato al romanzo storico anche alcuni brevi scritti che toccano il tema della storia nell'ambito del teatro e delle rappresentazioni pittoriche (Orsi, 1984; Inagaki *et al.*, 1977, pp. 373-382).

Shōsetsu shinzui è un lavoro abbastanza articolato, diviso in due parti, ciascuna delle quali consta di più sottosezioni cui l'autore assegna dei titoletti. A dispetto della modalità di prima presentazione al pubblico, ossia la pubblicazione a puntate su rivista, il saggio, letto integralmente, presenta una visione sufficientemente coerente della materia. In esso si dibatte anche sul romanzo storico, inteso, secondo la teoria ingenua, come un tipo di componimento misto di storia e invenzione, orientato prevalentemente al passato; l'autore si premurerà comunque di notare come grandi romanzi quali il *Genji monogatari*, originariamente concepito come un affresco della vita di corte di un'epoca precedente di circa un secolo rispetto a quella in cui è vissuta l'autrice, data la loro qualità letteraria e la finezza della caratterizzazione di personaggi fittizi, divengano essi stessi, con il passare del tempo, romanzi *storici*, in grado di far rivivere i fasti di società ormai scomparse. Importante discriminare è pertanto non necessariamente la storicità dei personaggi quanto piuttosto la loro credibilità rispetto al contesto sociale.

⁵ Ora in Inagaki *et al.* (1977, pp. 3-157).

Nel secondo paragrafo della prima sezione del lavoro, intitolato *Shōsetsu no henshen* (L'evoluzione del romanzo) (Inagaki *et al.*, 1977, p. 21), l'autore amplia quanto più possibile la prospettiva, collegando l'idea della narrativa ai racconti orali di episodi percepiti come realmente accaduti nelle comunità protostoriche, e per questo divenuti leggenda: secondo Shōyō, questo è il motivo per cui tante cronache cinesi e giapponesi, oggi da noi definite pseudostorie, si aprono con i racconti dell'epoca degli dèi che originano le varie mitologie. Anticamente, conclude l'autore (Inagaki *et al.*, 1977, pp. 21-23), non c'era distinzione tra questi fatti e altri di carattere più verosimile. Di contro il romanzo, derivazione del "racconto del fantastico e meraviglioso" (*kiitan*) scaturito dal patrimonio ancestrale dell'inconscio collettivo, costituisce un racconto di finzione (*tsukuri/kasaku monogatari*) in cui l'uomo dispiega la sua innata propensione alla fantasia. Nelle successive evoluzioni il romanzo, che nella sua variante ottocentesca (*romance*) recupera le atmosfere del fantastico proprie della mitologia, assume modalità differenti dal racconto popolarmente considerato vero *a priori*, dovendo assolvere al criterio della verosimiglianza. L'autore sviluppa ulteriormente questa riflessione nel paragrafo quarto, *Shōsetsu no shurui* (Tipologie di romanzo) (Inagaki *et al.*, 1977, pp. 54-58) in cui è menzionato come uno dei sistemi di classificazione più diffusi proprio quello in base a cui la narrativa può ricadere nelle due sottocategorie di *jidai shōsetsu* (romanzo storico)⁶ e *sewa shōsetsu* (romanzo sociale).⁷

⁶ È necessario notare come nell'economia di questo primo scritto critico di Shōyō, che applica al termine *jidai* il *furigana* "hisutorikaru [historical]" (Inagaki *et al.*, 1977, p. 56) non sembri sussistere a livello di terminologia quella distinzione tra romanzo storico (*rekishi shōsetsu*) e romanzo d'epoca (*jidai shōsetsu*) che caratterizzerà quest'ultimo come variante più popolare, meno raffinata e rigorosa nell'uso del materiale storico già nell'opera di Yamada Bimyō (1868-1910), che più o meno in contemporanea all'uscita di *Shōsetsu shinzui* muoveva i primi passi come scrittore di opere originali.

⁷ Al lemma giapponese *sewa* l'autore accosta, mediante due distinti *furigana*, il sinonimo *ima* (odierno) e il *katakana* per l'inglese *social*. Cfr. Inagaki *et al.* (1977, p. 56).

Questa sezione è famosa anche perché vi è una prima discussione sul cosiddetto romanzo “didattico”, che l’autore svilupperà ulteriormente nel corso del lavoro in una critica aperta della produzione di Bakin. La prima riflessione sul romanzo storico di Shōyō si avvale inoltre di ampie citazioni dalla letteratura in inglese, prima su tutte dello scozzese Sir Walter Scott (1771-1832), più volte menzionato. Essa è conclusa nelle ultime battute della prima sezione del saggio, dove a corollario della dissertazione generale Shōyō da un lato ribadisce il valore del romanzo come espressione artistica autonoma, scevra quindi anche da finalità didattiche e di altro genere, dall’altro elenca una serie di “apporti positivi” (*hieki*) (Inagaki *et al.*, 1977, pp. 58-76) che derivano al lettore dalla frequentazione di questo genere letterario, di cui quello maggiormente di interesse in questa sede è la capacità attribuita alla narrativa di “implementare le storie ufficiali” (*seishi no hoi to naru koto*) (Inagaki *et al.*, 1977, pp. 69-70):

Che cosa intendo con “implementare”? Che il romanzo fornisce un complemento alle omissioni della storia ufficiale, creando un fine ritratto di quei costumi e usanze locali peculiari che non hanno trovato posto sufficiente tra le righe di quest’ultima; in altre parole si tratta di una sorta di storia popolare (*fūzokushi*) vivida, come una scena testimoniata direttamente, o un dipinto. Questo è un beneficio apportato esclusivamente dal genere del romanzo storico (“romanzo del passato”, *kako shōsetsu*): nelle altre tipologie di romanzo, detto vantaggio non è riscontrabile. E purtuttavia, anche ciò che definiamo romanzo della contemporaneità (*sewa shōsetsu*), se osservato dalla prospettiva delle generazioni successive, diviene inevitabilmente anch’esso un romanzo del passato: è indiscusso che esso pure giunga a possedere questo vantaggio. Ad esempio, la *Storia di Genji* creata da Murasaki Shikibu rientrerebbe essenzialmente nella categoria del romanzo contemporaneo, e purtuttavia gli uomini della generazione successive hanno potuto, attraverso quest’ultimo, apprendere usanze e costumi del tempo che fu, rintracciandone in molti casi l’origine. Pertanto il romanziere, il cui interesse precipuo è pure scandagliare il sentimento umano, deve mantenere un occhio ai costumi sociali. È d’uopo dunque abbandonare

ormai la descrizione di fantasticherie improbabili, che non hanno adeguato radicamento nel contesto dei tempi!

Le teorie sul romanzo storico di Shōyō non incontrano subito l'attenzione della critica e del pubblico ma iniziano a circolare tra gli scrittori, incoraggiando futuri sviluppi del genere. Per quanto riguarda la prassi narrativa, modalità assimilabili al modello di narrativa storica commentato da Shōyō sono già presenti quasi in contemporanea con l'uscita in volume del suo primo saggio critico, avvenuta nel 1887.

Tra i primi moderni a proporre la sua personale visione è Yamada Bimyō (1868-1910). Esponente, assieme a Ozaki Kōyō (1868-1903), il cui interesse per il passato così come espresso dalle fonti letterarie era pure marcato, del gruppo Ken'yūsha,⁸ l'autore è oggi considerato un minore, noto prevalentemente per il suo sperimentalismo linguistico e la sua strenua difesa della lingua moderna come stile letterario d'elezione. La narrativa storica di Bimyō conta diversi esemplari, dall'esordio del racconto *Musashino* (La piana di Musashi),⁹ uno dei lavori confluiti nella più nota raccolta *Natsukodachi* (Radura in estate, 1888), contenente anche *Kochō* (Farfalla, 1889), sino all'opera che chiude prematuramente la carriera dell'autore, la lunga *fiction* storica, marcatamente romanizzata, intitolata *Shigai shiden Taira no Kiyomori* (Storia ufficiosa di Taira no Kiyomori, 1910). Proprio in relazione all'epiteto *shigai shiden*, coniato a corollario del suo ultimo romanzo su Taira no Kiyomori, Bimyō espone la sua teoria sul valore del romanzo storico:

Ciò che scrivo è piuttosto il rovescio della storia ufficiale: quel filo che, condotto da un ago malcerto con l'intento di cucire assieme il diritto e rovescio della storia stessa, nel suo andirivieni

⁸ "Associazione degli amici del calamaio", primo raggruppamento letterario dell'epoca, gravitante attorno alla rivista *Garakuta bunko*.

⁹ Pubblicato in tre parti come supplemento allo *Yomiuri shinbun* tra il novembre e il dicembre del 1887. Cfr. Fukuda (1971, p. 399).

su e giù penetra occasionalmente nella storia propriamente detta. Quest'ultima è una verità (*jijitsu*) che, per quanto fattivamente romanzata, si presenta solennemente rivestita di un carattere di sempre maggiore ufficialità man mano che si risale indietro nel tempo dai Tokugawa all'epoca degli Stati combattenti, poi ancora al periodo Nanbokuchō, sino alle guerre Gempei; eppure essa possiede un rovescio denudato da ogni abito formale – in altre parole, la verità nei suoi panni quotidiani. Ad esempio, com'era la vita di tutti i giorni, l'architettura, l'assetto delle stanze, come si comportavano i grandi, medi e piccoli commercianti con i loro commerci; come venivano amministrate le case padronali; se, avendo ordinato un'armatura nuova al mastro armaiolo, non si riusciva a spartirsi un bottino adeguato, incontrando difficoltà nel ripagare il debito. Queste, e molte altre verità che saranno in gran parte sfuggite alla trama ufficiale, queste verità in abiti ordinari che da centinaia di anni, per quanto è concesso al tempo presente, sono mostrate soltanto, come una sorta di stravaganza, nelle rappresentazioni pittoriche [...] (Fukuda, 1971, pp. 403-404).

Con queste asserzioni, espresse nello stile eclettico che lo caratterizza, Bimyō mostra di aver sostanzialmente fatto propria a livello formale la teoria sul romanzo storico esposta da Shōyō; sul piano contenutistico, tuttavia, egli sembra nel complesso piuttosto ancorato a una concezione ancora marcatamente *fictional* della narrativa storica: occasionali concessioni a un gusto per il *gore* e per scene di un erotismo soffuso, da sempre consonone alle inclinazioni del pubblico, erano state già ampiamente dismesse da Shōyō, deciso ad avversare la rappresentazione della licenziosità in letteratura. Le posizioni molto critiche dimostrate da Shōyō rispetto alla sete di successo commerciale degli ultimi prosatori di *ninjōbon* Tokugawa lo avevano posto intellettualmente su un piano superiore rispetto a Bimyō.

Tuttavia, nel panorama contemporaneo, l'opera di Bimyō è sicuramente una pagina molto innovativa nello stile. I primi lavori soprattutto sottolineano la rilevanza della questione linguistica, tipica del romanzo storico giapponese, ma non solo: in un perio-

do in cui il delicato processo di rinnovamento della lingua scritta, sostenuto dal movimento *genbun itchi*, muoveva ancora i primi passi, soltanto un altro romanzo, nelle prime pagine redatto in uno stile vicino a quello classico, aveva poi adottato largamente il linguaggio moderno: si tratta di *Ukigumo* (Nuvole fluttuanti, 1887-1889), primo esempio ispirato al modello narrativo d'introspezione psicologica propugnato da Shōyō. Data la novità che nel panorama letterario del tempo poteva rappresentare il ricorso alla caratterizzazione psicologica dei personaggi e l'attenzione al loro mondo interiore, il romanzo, dovuto alla mano di Futabatei Shimei (1864-1909) stava riscontrando, ancorché praticamente incompiuto, un notevole successo di pubblico. Il primo racconto storico di Bimyō contende con l'opera di Shimei il primato di rappresentare un primo esempio di impiego della moderna lingua letteraria modellata sul dialetto di Tōkyō. L'intento di mostrare quanto la lingua moderna fosse capace di dare vita a una prosa di valore letterario era tra gli obiettivi dichiarati dell'autore di *La piana di Musashi*. In questo caso, per garantire l'aderenza storica, l'autore compie un'eccezione per i dialoghi, a proposito dei quali in calce al manoscritto commenta:

Poiché questo mio lavoro, *Musashino*, è un racconto d'epoca (*jidai monogatari*) non conta altri esempi simili, e tuttavia ho optato per uno stile specifico per la trasposizione dei dialoghi dei personaggi. Questo è uno stile che mescola il dialetto dell'era Keichō [1596-1615] a quello del periodo Ashikaga; speculo pertanto che si tratti di una ricostruzione grossolana di una lingua appropriata per l'epoca (Fukuda, 1971, p. 3).

Sia lo stile di *Ukigumo* sia quello di *Musashino* avevano comunque ribaltato il suggerimento avanzato da Shōyō di impiegare la lingua classica per i passaggi descrittivi e il parlato moderno per i dialoghi.

È necessario enfatizzare che in questi primi esempi di narrativa, comparsi in un momento in cui il dibattito sulla nuova lingua letteraria unificata era ancora in pieno fervore, la "stori-

cità” della materia non è da intendersi solo come storicità degli avvenimenti, bensì anche come ricorso a modalità stilistiche e linguistiche tipiche della produzione precedente. In questo panorama, anche un racconto con un radicamento nel contesto contemporaneo come *Somechigae* (Colori distinti),¹⁰ di Mori Ōgai (1862-1922) può rientrare nella sottogenere del racconto d’epoca per l’impiego di uno stile legato a un tipo di produzione letteraria che rappresenta, a suo modo, un caposaldo del passato culturale del paese. Il titolo, che indica una tecnica di colorazione degli *yukata* estivi in cui tre o più colori sono impiegati senza sovrapposizioni, esemplifica la parabola della protagonista, Kanekichi, ventisettenne geisha del quartiere di Yanagibashi a Tōkyō che tenta invano di combinare un connubio con Seijirō, figlio cadetto di noti commercianti di stoffe per kimono. Pur consapevole della sua relazione con la più giovane Kohana, Kanekichi arriva con una scusa e con la complicità del fratello maggiore di lui, ad attirare l’uomo in una stanza dove si stendono vicino; Seijirō, spossato dall’afa del quinto mese, le chiede di procurargli una bibita, creando un momento di interruzione dell’intimità che determina nella donna un ripensamento. Le altre geisha hanno però visto Kanekichi scendere al bar in abiti discinti per procurarsi la gassosa e la cosa giunge ben presto all’orecchio di Kohana, costringendo la donna più anziana a chiarire la situazione con un’amara confessione in forma di lettera indirizzata all’amica, pagina che chiude la narrazione con una nota di desolata rassegnazione.

Il racconto, non particolarmente amato dall’autore stesso, è un *unicum* nella sua produzione, una sorta di esperimento che si pone come raccordo tra i primi racconti originali e il lungo iato creativo degli anni tra il 1894 e il 1909, terminato con la pubblicazione di alcuni lavori di ambientazione contemporanea, cui farà seguito la fiorente produzione di narrativa storica. Ispirato forse, a dispetto dell’inconsistenza della sua protagonista, ai romanzi di Higuchi Ichiyō (1872-1896), le cui eroine sono calate in

¹⁰ Originariamente comparso sul numero del 5 agosto 1897 della rivista *Shinshōsetsu*. Cfr. Kinoshita (1971, pp. 35-43).

ruoli ben più determinanti, il racconto dispiega, nella sua velata critica sociale, una ricostruzione ancora tanto vicina sia cronologicamente sia come consuetudine di lettura al suo autore da meritare l'inclusione in una "narrativa storica della contemporaneità". A livello contenutistico, l'innovazione è rappresentata dal sottile meccanismo interiore che spinge una donna promiscua come Kanekichi a rifiutare una *liaison* apparentemente identica alle precedenti, avendo intuito in qualche modo il valore dell'esclusività del rapporto tra Seijirō e Kohana, simboleggiato dalle "tinte distinte" nel kimono del titolo (Yoshida, 1971, p. 368).

Particolarmente accurata è la ricostruzione degli ambienti, arredi, suppellettili, e lo stile ricalcato sulla prosa degli ultimi *ninjōbon*, con elementi di dialetto locale nei dialoghi. In questo racconto, la proposta, da parte di uno dei maggiori prosatori in lingua moderna, di uno stile ormai anacronistico riflette una peculiarità del romanzo storico giapponese: anche dopo l'ingresso nel Novecento, in questa tipologia narrativa è riscontrabile un occasionale ricorso a stili sperimentali o addirittura classicheggianti, percepiti ormai dal pubblico come un anacronismo per il lessico inusuale e le locuzioni arcaiche e desuete mutate dai documenti precedenti. Ciò è maggiormente evidente nell'opera di alcuni contemporanei di Ōgai come Ozaki Kōyō (1867-1903) e Kōda Rohan (1867-1947), scrittore in bilico tra gli ambienti dei classicisti alla "vecchia maniera" e gli intellettuali più progressisti.

Proprio a Mori Ōgai la narrativa storica Meiji deve inoltre un'ultima sintesi teorica, apparentemente aneddótica, rappresentata dal breve saggio *Rekishi sono mama to rekishi banare* (La storia così com'è e l'allontanamento dalla storia, 1915) (Mastrangelo, 1988). Lo scrittore è infatti nel complesso la personalità che maggiormente ha contribuito a dare un carattere distinto e peculiare al romanzo storico del tempo, soprattutto nella sua produzione matura, già ampiamente presentata (Mastrangelo, 1990 e 1994). La sua narrativa storica è anticipata da due esperimenti che l'autore stesso giudica non soddisfacenti, il succitato *Somechigae*, e soprattutto il dramma parzialmente ispirato agli

autografi del monaco buddhista Nichiren (1222-1282), intitolato *Nichiren Shōnin tzuji zeppō* (La predicazione del maestro Nichiren);¹¹ dopo una cesura di alcuni anni tra Otto e Novecento, l'autore riprende il filone storico negli ultimi anni della sua attività letteraria, abbandonando la narrativa di ambientazione contemporanea. *Rekishi sono mama to rekishi banare*, nato come sintesi generale della produzione storica matura, è una sapiente riflessione in cui con uno stile lieve e a tratti ironico volto a stemperare il pesante clima di dibattito degli anni precedenti, l'autore veicola importanti riflessioni sul ruolo e sul valore dello scrivere un "romanzo storico". Se agli albori della rinnovamento della letteratura giapponese il romanzo storico aveva sofferto di un eccessivo sperimentalismo, che ne aveva stemperato le finalità e confuso le modalità espressive, l'approccio di Ōgai negli anni della maturità artistica lo rende in grado di rifondare il genere su basi nuove, condensandone una magistrale versione.

L'autore offre anche un'ultima retrospettiva sulla narrativa storica di Bakin che aveva conosciuto un revival d'interesse nel primo Novecento. Particolarmente interessanti in quest'ottica sono la sua breve *Introduzione a Hakkenden* del 1911 (Kinoshita, 1971, p. 241), nonché un breve saggio a commento della pubblicazione postuma dei diari di Bakin, che si apre con queste riflessioni:

È accaduto nel dicembre del quarantatreesimo anno Meiji [1910] che, a distanza di una sola settimana, io abbia ricevuto ben due richieste di scrivere qualcosa a proposito di Takizawa Bakin: la prima era una commissione di una prefazione al suo *Hakkenden*, la seconda, una richiesta di fornire un giudizio complessivo sulla pubblicazione di questi suoi diari.

¹¹ *Jidai mono* d'avanguardia pubblicato, con una certa risonanza di pubblico e critiche variabili, sul numero del 31 marzo 1904 della rivista *Kabuki*, e rappresentato l'anno successivo. Ora riprodotto in Kinoshita (1971, pp. 269-278). In *Rekishi sono mama to rekishibanare*, Ōgai stesso, paragonandolo alla sua narrativa storica matura, ne aveva criticato gli assunti per l'impiego di fonti posteriori alla predicazione di Kamakura. Cfr. Mastrangelo (1988, p. 131).

Sono passati ormai vent'anni da quando ho iniziato a occuparmi di belle lettere, eppure fino a questo momento non mi era mai capitato di ricevere alcuna richiesta riguardante Bakin stesso.

Tuttavia ciò non è avvenuto per caso.

Dopo la morte, Bakin è stato metaforicamente inumato una seconda volta trent'anni fa, ed ultimamente è stato resuscitato. La mia stessa vita letteraria passata si è dipanata nell'interstizio lasciato da questa sua momentanea inumazione. Tsubouchi-kun mi ha rivelato la vergogna che ora prova nell'aver scritto *Shōsetsu shinzui*, l'opera responsabile del seppellimento intellettuale di Bakin. Io però penso che Shōyō non abbia di che vergognarsene: si tratta di un libro che in quegli anni doveva necessariamente venire alla luce.

I romanzi di Bakin hanno avuto questo strano destino di dover subire una inumazione. Quello stile, ampio e grossolano, doveva essere necessariamente mitigato almeno una volta: nessuna nascita di uno stile nuovo, sottile e profondo, sarebbe mai stata altrimenti possibile. Pertanto, se Shōyō non avesse seppellito Bakin, il compito sarebbe probabilmente toccato a qualcun altro. E tuttavia quello di Bakin non è un tipo di romanzo che, pur se seppellito, possa giacere dimenticato per sempre. I suoi romanzi continueranno ad essere letti sempre, tanto quanto in Europa lo sono quelli di autori come Scott.

Credo fermamente che i romanzi di Bakin posseggano inerentemente una natura imperitura (Kinoshita, 1971, p. 241).

Lo scritto prosegue, con uno stile a metà tra il serio e il faceto, lamentando la moda passeggera che fa tornare in auge solo momentaneamente grandi classici come gli scritti confuciani e l'opera dei prosatori premoderni, e con una ilare battuta finale in cui l'autore si rivolge direttamente a Bakin, confermandogli, a dispetto delle abiezioni della modernità, duratura fama presso i posteri.

Riassumendo, il romanzo storico in Giappone tra Otto e Novecento raccoglie tutte le suggestioni scaturite dal vivo dibattito di rinnovamento letterario intercorso a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento. La presentazione in Giappone delle teorie del romanzo europeo e dell'opera di figure quali Walter Scott,

la fondazione di una moderna lingua scritta nazionale e la riscoperta di autori come Bakin sono tutti elementi che contribuiscono a definire le direttive di questo processo. In un primo momento il romanzo storico è un calco di vecchi modelli, incentrato, secondo una teoria già enunciata da Shōyō, sulla puntuale ricostruzione di storia sociale, che però fa da sfondo alle vicende di personaggi *prevalentemente fittizi*. La narrativa storica giapponese però assume con l'ingresso in pieno Novecento, e nell'opera di contemporanei come Kōda Rohan e Mori Ōgai, la doppia lezione della costruzione di una trama realistica tipica del romanzo europeo e dell'impiego rigoroso delle fonti storiche cinesi e giapponesi nonché, almeno parzialmente, dei registri linguistici appartenenti ai diversi generi che nei secoli avevano costituito del romanzo storico stesso una sorta di precursore.

Mori Ōgai è forse il primo scrittore giapponese moderno a offrire, nel suo alternare il ricorso alla storia con l'allontanamento dalla stessa, una poetica netta e definita: impiantata spesso su un uso rigoroso del materiale storico, la sua versione del genere si mantiene asciutta, senza alcuna concessione a facili psicologismi che la supposta fedeltà della vicenda a uno specifico contesto storico-sociale potrebbe rimarcare come un fuori contesto. Gli ultimissimi anni sono dedicati a un genere ancora diverso, quello dello *shiden*, ossia biografia storica, dove Ōgai sconfinava nel campo della saggistica pura, con contenuti che conferiscono alla vicenda un taglio decisamente documentaristico. Lo stile delle biografie storiche, eminentemente moderno nella sintassi, fa comunque uso di molte espressioni tradotte letteralmente dal cinese della prosa storica e filosofica (Fujikawa, 1997), a testimonianza dell'ammirazione implicitamente espressa dall'autore per la tradizione dell'Asia Orientale che aveva storicamente dedicato maggiore spazio alla raccolta e conservazione della memoria storica. I tre corposi *shiden* che chiudono la produzione di Ōgai, consegnando alla posterità la puntuale ricostruzione delle vicende di vita di personaggi sino ad allora semiconosciuti e altrimenti destinati all'oblio, portano agli estremi la teoria della ricostruzione di storiche personalità e del romanzo non ritiene

che il dialogo, implicito, con il pubblico dei fruitori (Marcus, 1993; Watanabe 1996).

In conclusione, il romanzo storico del Giappone a cavallo tra Otto e Novecento può essere considerato un genere letterario “contenitore”, una sintesi operata a partire da più ambiti, che vanta precursori illustri in varie tipologie letterarie tradizionali. Inoltre la narrativa storica giapponese sembra condividere con la sua controparte europea, al di là dei tenui collegamenti diretti, alcuni impliciti orientamenti teorici: il ricorso a una revisione della storia per mezzo della letteratura, e per estensione del concetto di letteratura stessa, chiarisce bene come quest’ultima sia costantemente attraversata da interrogativi universali e propri di ogni tempo.

Riferimenti bibliografici

- Castelli, Gian Paolo (1999). *Poetiche della creatività – Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*. Roma: Armando editore.
- Fujikawa, Masakazu (1997). “Ōgai no kangakuteki sōyō”. In Hirakawa, Sukehiro; Hiraoka, Toshio, Takemori, Ten’yu (a cura di). *Kōza Mori Ōgai*, 3. *Ōgai no chiteki kūkan*. Tōkyō: Shūeisha, pp. 1-32.
- Fukuda, Kiyoto (1971). “Kaisetsu”. Id. (a cura di), *Yamada Bimyō, Ishibashi Ningetsu, Takada Bun’en shū*. In *Meiji bungaku zenshū*. Tōkyō: Chikuma shobō.
- Hsiao, Peng-lu (1987). “The Fictional Discourse of Pien-wen: The Relation of Chinese Fiction to Historiography”. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 9, 1-2, pp. 49-70.
- Inagaki, Taturō *et al.* (1977) (a cura di). *Shōyō senshū*. Tōkyō: Daiichi shobō.
- Kinoshita, Mokutarō *et al.* (1971) (a cura di). *Ōgai zenshū*, 3. Tōkyō: Iwanami shoten.

- Kornicki, Peter F. (1981). "The Survival of Tokugawa Fiction in The Meiji Period". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 41, 2, pp. 461-482.
- Marvin, Marcus (1993). *Paragons of the Ordinary: the Biographical Literature of Mori Ōgai*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Mastrangelo, Matilde (1988). "La produzione storica di Mori Ōgai – I parte – Una sintesi in campo teorico: *Rekishī sono mama to rekishī banare* (La storia così com'è e l'allontanamento dalla storia)". *Il Giappone*, 28, pp. 122-134.
- (1990). "La produzione storica di Mori Ōgai – II parte – L'esordio narrativo: *Okitsu Yagoemon no isho*". *Il Giappone*, 30, pp. 81-107.
- (1994). "Ritratti femminili e vendetta nei racconti storici di Mori Ōgai – *Gojinhara no katakiuchi*: la creatività che necessita di un punto di partenza". *Il Giappone*, 32, pp. 87-128.
- Miner, Earl Roy (1990). *Comparative poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Ming, Dong Gu (2006). *Chinese Theories of Fiction*. Albany: State University of New York Press.
- Orsi, Maria Teresa (1979). "La narrativa giapponese negli anni di transizione Tokugawa-Meiji, 1840-1880". *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 39, pp. 421-424.
- (1984). "Il romanzo storico nel Giappone moderno: 1) il problema teorico in Tsubouchi Shōyō". *Il Giappone*, 24, pp. 5-22.
- (2012) (a cura di). *La storia di Genji*. Torino: Einaudi.
- Yoshida, Seiichi (1971). "Kaisetsu". In Kinoshita, Mokutarō et al. (a cura di). *Ōgai zenshū*, 1. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Watanabe, Tetsuo (1996). *Ōgai shiden no gongen*. Tōkyō: Nishida shoten.
- Watson, Burton (2006) (Ed.). *The Tales of Heike*. New York: Columbia University Press.

Aspettando il futuro imperatore. La nascita del Principe Atsuhira nel *Murasaki Shikibu nikki*

CAROLINA NEGRI

Deludente è la casa di una donna se,
nonostante sia sposata da quattro o cinque anni,
non ci sono ancora stati allegri festeggiamenti
per la nascita di un figlio
(*Makura no sōshi*, dan 22)

All'ombra di Michinaga

Contrariamente a quanto potrebbe far pensare il titolo, il *Murasaki Shikibu nikki* (Diario di Murasaki Shikibu, 1010 ca.) più che essere un'autobiografia dell'autrice del *Genji monogatari* (La storia di Genji, inizio XI secolo) è una raccolta di vivide descrizioni dei rituali che contraddistinguono la raffinata corte Heian e della vita quotidiana delle donne che vi prestavano servizio come dame. Al lettore attento basterà leggere solo poche pagine del testo per capire che pur non mancando riflessioni, talvolta amare e malinconiche, sull'esistenza di chi scrive, l'intento principale è quello di ritrarre con curiosità, entusiasmo e straordinario acume critico, il mondo circostante con gli eventi e i personaggi che ne fanno parte. Si tratta di ricordi accuratamente selezionati dall'autrice perché ritenuti importanti e degni di essere trasmessi ai posteri proprio come quelli delle cronache ufficiali scritte in cinese dagli uomini della corte (Hirota, 2008, pp. 67-68). Più che classificarlo genericamente come *joryū nikki* (diario femminile), dove la dimensione privata del singolo indi-

viduo occupa di solito un ruolo di primo piano rispetto a quella pubblica, sarebbe perciò opportuno definirlo *nyōbō nikki* (diario di una dama di corte), ovvero una cronaca, per lo più di feste e cerimonie che servono a esaltare la gloria di una famiglia, trasmessa attraverso il punto di vista personale di una dama (Miyazaki, 1996, pp. 15-16). In questo particolare genere letterario, pubblico e privato si intersecano di continuo, anche se nel complesso la vita di società, vista dall'esterno e presentata, almeno in apparenza, in modo obiettivo, prevale su ogni considerazione di carattere personale.

Murasaki Shikibu (970 ca.-1019 ca.) prestò servizio come dama di Shōshi (988-1074), figlia di Fujiwara no Michinga (966-1028) e futura consorte dell'Imperatore Ichijō (980-1011) per circa dieci anni, forse a partire dal 1005-1006,¹ però il diario concentra l'attenzione solo su un breve periodo, probabilmente quello più significativo, della straordinaria esperienza dell'autrice che celebra la famiglia di Fujiwara no Michinaga² ed esprime la sua felicità incontenibile per lo status di consorte imperiale conquistato da Shōshi dopo aver messo al mondo l'erede al trono, il Principe Atsuhira. Non si esclude la possibilità che il *Murasaki Shikibu nikki*, proprio come altri testi scritti nello stesso periodo da donne colte, figlie di governatori di provincia (*zuryō*) e appartenenti ai medi ranghi dell'aristocrazia, abbia una chiara finalità politica e che sia stato commissionato dallo stesso Michinaga a Murasaki perché potesse lasciare una traccia indelebile del suo indiscusso potere attraverso la descrizione degli eventi che precedono e seguono la nascita del Principe (Inaga, 1966, p. 167). Pare poi che proprio Michinaga avesse scelto Murasaki, una parente della sua sposa principale Rinshi (964-1053),³ come una

¹ A proposito dell'anno in cui Murasaki Shikibu avrebbe iniziato a prestare servizio come dama di corte, si veda Saitō (2005, p. 115) e Inaga (1966, p. 122).

² Sulla figura di Fujiwara no Michinaga e la sua ascesa al potere, cfr. Cameron Hurst III (2007, pp. 66-97).

³ La mamma di Minamoto no Rinshi, Fujiwara no Bokushi, era nipote della nonna di Murasaki Shikibu, figlia di Fujiwara no Sadakada.

delle selezionatissime dame dell'esclusivo circolo intellettuale, di cui facevano parte Izumi Shikibu (n. 978), Akazome Emon (956-1041 ca.) e Ise no Taifu (989-1060 ca.), che aveva il compito di istruire la figlia Shōshi per renderla più attraente e desiderabile agli occhi dell'Imperatore Ichijō.

Shōshi fu designata consorte nel 999, quando era poco più che una bambina, entrando subito in competizione con l'Imperatrice Teishi, all'epoca ventiduenne. Quest'ultima, grazie al sostegno del padre, Michitaka, fratello maggiore e rivale di Michinaga, e del fratello Korechika, era stata per nove anni la favorita di Ichijō al quale aveva dato due figli maschi. Purtroppo nel 995, in seguito alla morte prematura del padre e dello zio, Michikane, Michinaga divenne il leader indiscusso della sua famiglia e Teishi vide la sua privilegiata posizione a corte gradualmente indebolirsi. Nell'anno 1000, un anno dopo l'ingresso a corte di Shōshi, morì mentre dava alla luce il suo terzo figlio, la Principessa Bishi. A Shōshi, divenuta l'unica consorte imperiale, fu affidato Atsuyasu, il primo figlio maschio di Teishi, che però non avrebbe garantito a Michinaga il legame di sangue diretto con l'Imperatore da lui tanto desiderato. Per otto lunghi anni, anche a causa della giovanissima età di Shōshi, si dovette attendere con grande trepidazione l'arrivo di un erede che avrebbe finalmente consentito a Michinaga di essere il nonno del futuro imperatore.⁴ È facile allora comprendere perché la nascita di Atsuhira sia descritta come un evento straordinario, degno di essere celebrato da chi faceva parte dell'*entourage* di Michinaga e chiaramente dalla stessa Murasaki che, non a caso, dedica circa il 70% del *Murasaki Shikibu nikki* alla descrizione minuziosa dei preparativi precedenti alla nascita e dei festeggiamenti successivi che coinvolgono tutti i membri della corte senza distinzione di rango.

L'incipit del diario che nella prima parte descrive gli eventi che si susseguono a partire dal settimo mese del 1008 fino al ter-

⁴ Per una dettagliata descrizione degli eventi che riguardano l'ingresso di Shōshi a corte, si veda Yamamoto (2010, pp. 310-323).

zo giorno del primo mese dell'anno successivo, si presenta come il giusto preludio al lieto evento:

Quando a poco a poco si avverte nell'aria l'arrivo dell'autunno, la residenza di Tsuchimikado diventa di una bellezza indescrivibile: i rami degli alberi intorno al lago e i cespugli d'erba sulle sponde del ruscelletto si tingono di vari colori sotto il cielo splendido. Con un paesaggio così suggestivo, toccano il profondo dell'animo ancora di più le voci dei monaci impegnati a recitare le sacre scritture ininterrotte che durante la notte, quando soffia un venticello sempre più freddo, si confondono con il mormorio incessante del piccolo corso d'acqua (Miyazaki, 2002, p. 25).

In autunno la residenza di Tsuchimikado, la dimora di Michinaga dove aveva dovuto far ritorno Shōshi per partorire,⁵ acquista un fascino particolare grazie alle continue mutazioni cromatiche del paesaggio circostante che offre agli occhi di chi lo osserva un tripudio di vivaci colori sotto il cielo splendido. È un autunno insolito quello descritto da Murasaki, una stagione che non ispira pensieri malinconici, e la natura più che morta sembra in festa come in primavera per l'imminente nascita del futuro imperatore. Anche le voci dei monaci che recitano ininterrottamente le sacre scritture suscitano in chi le ascolta una commozione particolare perché hanno l'importante compito di rendere più propizia la nascita dell'erede al trono.

Questo lo scenario che si presenta a Murasaki Shikibu mentre osserva rapita il meraviglioso giardino situato a sud della residenza dove da poco si è trasferita insieme ad altre dame per assistere Shōshi. Subito dopo la sua attenzione si concentra proprio sulla figlia maggiore di Michinaga, descritta come una donna eccezionale, che pur essendo al nono mese di gravidanza e visibilmente provata dalle sofferenze che comporta la sua condizione, non lo dà a vedere agli altri e nella sala centrale della residenza a

⁵ Nell'epoca Heian le donne incinte erano considerate impure e per questo allontanate da Palazzo.

lei riservata continua impassibile ad ascoltare l'allegro cicaleccio delle sue dame che chiacchierano del più e del meno.

Una volta introdotto l'argomento centrale del diario, la nascita di Atsuhira, ci aspetteremo che il racconto di Murasaki proceda spedito nella stessa direzione e invece per un po' stranamente si allontana da quello che sembra il suo scopo principale per riferire di alcuni episodi che non solo non sono collegati tra loro ma che, tranne il primo, non sono nemmeno attinenti alla nascita del Principe. I quattro episodi descrivono in successione: (1) una splendida cerimonia religiosa che vede impegnati numerosi monaci all'alba; (2) lo scambio di poesie con Michinaga; (3) una serata trascorsa insieme ad altre dame con Fujiwara no Yorimichi, l'affascinante figlio maggiore di Michinaga; (4) il pranzo offerto come pegno dal governatore di Harima quando aveva perso una partita di *go* (Koyano, 2009, pp. 25-41).

Questi episodi, che non sono utili a raccontare una storia coerente di cui sono protagonisti gli stessi personaggi, hanno evidentemente la funzione di introdurre il lettore nello scintillante mondo della corte, richiamando la sua attenzione non solo sui personaggi importanti che la popolano ma pure sul particolare lavoro svolto da una dama di corte che spesso iniziava molto presto, quando fuori era ancora buio (1) e prevedeva, tra le varie, indispensabili qualità, la capacità di comporre versi sempre appropriati alle circostanze (2), di intrattenere piacevolmente i gentiluomini della corte (3) e di partecipare a eventuali banchetti sfoggiando abiti e accessori adeguati (4). Si configura così un duplice motivo intorno al quale ruoterà la narrazione da questo momento in poi: la celebrazione di Michinaga e allo stesso tempo la compilazione di una sorta di manuale di riferimento per una dama di corte che prende forma a poco a poco attraverso la rievocazione di episodi relativi all'esperienza personale dell'autrice.

Nel diario, poco dopo Shōshi, non a caso, fa il suo ingresso Michinaga al quale l'autrice si rivolge con l'appellativo "Sua Eccellenza". È lui il personaggio più presente nelle memorie di Murasaki comparando ben trentasette volte in varie occasioni che lo ritraggono come un uomo di bell'aspetto, vestito in modo

elegante e sempre molto preoccupato di rendere tutto perfetto intorno a sé: lo dimostrano le ricercate e costose serate da lui organizzate a Tsuchimikado, ma anche la cura quotidiana del giardino dove controlla personalmente che il ruscelletto sia ben ripulito dalle foglie morte (un piccolo particolare sul quale Murasaki torna spesso) che possono ostacolarne il corso. Oltre al perfezionismo si elogiano la sua sensibilità artistica e il notevole talento poetico che gli consente di comporre versi pregevoli persino tra i fumi dell'alcool (Wallace, 2005, pp. 164-165). Michinaga è presentato da Murasaki come un uomo straordinario, impareggiabile, ma in fondo uguale a tutti gli altri nelle occasioni in cui cede al fascino di una dama avvenente e ancor di più quando si prende cura amorevolmente del nipotino appena nato:

Sua Eccellenza andava dal Principe a tutte le ore, anche nel cuore della notte o all'alba, e senza tante cerimonie, mentre la povera nutrice dormiva beatamente, frugava tra il suo seno per vederlo facendola svegliare all'improvviso. Nonostante il Principe fosse ancora troppo piccolo per capire, era comprensibile e ammirevole che fosse così felice di tenerlo in braccio e coccolarlo (Miyazaki, 2002, p. 135).

Le sue debolezze lo rendono più vero e umano facendo quasi dimenticare che si parla del più grande reggente della famiglia Fujiwara che, grazie a un'abilissima politica dei matrimoni, a intrighi, stratagemmi e una buona dose di fortuna, riuscì a sconfiggere i suoi potenziali nemici e ad acquisire un potere politico ed economico che pochi altri hanno avuto nella storia del Giappone.

Grandi preparativi

Dopo una breve digressione sulla vita di corte e i compiti delle dame, Murasaki ritorna a parlare della nascita del Principe Atsuhira. Quando Shōshi inizia a sentirsi poco bene e si avvicina il momento del parto, nella residenza di Tsuchimikado incomin-

ciano i preparativi e tutto intorno c'è grande fermento. Il decimo giorno del nono mese, per accogliere degnamente il nascituro, nella sala centrale della residenza si sostituiscono tutti i mobili e i suppellettili con quelli di colore bianco, dopodiché Shōshi viene fatta spostare sotto un baldacchino, anch'esso tutto bianco e coperto da tende, dove nei giorni successivi, circondata dalle dame più anziane ed esperte, darà alla luce suo figlio. È interessante notare che, data l'eccezionalità dell'evento, l'operazione di sostituzione dell'arredo non coinvolge, come si potrebbe pensare, solo i servi e le dame ma pure Michinaga, i figli e altri nobili di rango che volentieri danno una mano per dimostrare la loro sentita partecipazione.

Non c'era un attimo di tregua: sua Eccellenza in primis, i suoi figli e i nobili di quarto e quinto rango erano tutti indaffarati ad appendere tende al baldacchino, a portare stuoini e cuscini (Miyazaki, 2002, p. 61).

I preparativi prevedono anche l'intervento di numerosi monaci che già nei mesi precedenti si sono dedicati alle pratiche religiose. A loro, in prossimità della nascita del Principe, si uniscono tutti gli esorcisti più rinomati provenienti da vari monasteri del Paese che a gran voce recitano ininterrottamente le preghiere per scacciare gli spiriti ostinati.

Quando Sua Maestà stava finalmente per partorire, divennero ancora più spaventose le grida di rabbia degli spiriti malefici. A Gen no Kurōdo fu affidato Shin'yo Azari, a Hyōe no Kurōdo un monaco chiamato Sōso, a Ukon no Kurōdo il Maestro della Disciplina dell'Hōjūji e a Miya no Naishi, Chisō Azari.⁶ Quest'ultimo a un certo punto fu gettato a terra dagli spiriti e poiché sembrava molto provato, intervenne in suo aiuto Nengaku Azari

⁶ Nella scena qui descritta le quattro dame di Shōshi sembrerebbero chiamate in qualità di medium ad accogliere gli spiriti malvagi assistite da un monaco esorcista. In realtà, trattandosi di dame di alto rango, pare improbabile che sia stato loro affidato questo compito.

recitando preghiere ad alta voce. Questo intervento fu necessario non perché fossero inefficaci i poteri di Chisō Azari ma perché gli spiriti malefici presenti erano davvero molto ostinati.

Il monaco Eikō, chiamato a prestare il suo aiuto come esorcista a Dama Saishō, continuò a gridare preghiere per tutta la notte fino a farsi venire la voce roca. Non tutte le dame impegnate ad accogliere gli spiriti malefici riuscirono a farlo senza problemi provocando una grande agitazione (Miyazaki, 2002, p. 75).

Nell'epoca Heian si credeva che una donna sul punto di partorire potesse essere posseduta da spiriti malefici (*mono no ke*)⁷ contro i quali dovevano lottare medium ed esorcisti per scongiurare i pericoli che minacciavano la vita della madre e del bambino. Se poi pensiamo in quali circostanze Michinaga aveva introdotto a corte la figlia maggiore e alla conseguente, graduale perdita di importanza di Teishi, morta poco dopo durante il parto, non è difficile immaginare perché si temesse che in questa delicata circostanza spiriti poco benevoli nei confronti di Shōshi fossero in agguato, pronti a colpire per vendicarsi di torti ingiustamente subiti. Anche in questo caso, proprio come succede in vari episodi del *Genji monogatari*, la possessione di spiriti sembrerebbe configurarsi come espressione della rivalità tra donne che si contendono i favori dello stesso uomo e, più in generale, della precarietà e dell'incertezza che caratterizza la condizione femminile in una società poligamica.

Murasaki Shikibu riferisce che per scongiurare qualsiasi problema, oltre a continuare la recitazione di preghiere, poco prima che il Principe venga al mondo, si decide tempestivamente di tagliare alcune ciocche di capelli a Shōshi dimostrando in questo modo la sua disposizione a prendere i voti.

Mentre tagliavano le ciocche di capelli a Sua Maestà e le fecero prendere, anche se solo formalmente, i voti, tutti erano sconvolti e si chiedevano cosa mai stesse succedendo (Miyazaki, 2002, p. 74).

⁷ A questo proposito cfr. Fujimoto (1994) e Bargen (1997).

Questo tipo di cerimonia, che a quanto pare ricorreva soprattutto quando le consorti imperiali davano alla luce un erede, ci fa capire che il parto era un momento di gioia, ma allo stesso tempo anche di grande apprensione perché, in un'epoca in cui la medicina non aveva fatto ancora tanti progressi, metteva spesso in serio pericolo la salute delle madri e dei figli. La nascita era sicuramente una di quelle occasioni in cui il confine tra la vita e la morte appariva molto labile e non è forse un caso che per l'arredamento, i vestiti delle dame e gli indumenti che coprivano il bambino appena nato fosse utilizzato esclusivamente il bianco candido, un colore tradizionalmente associato alla purezza ma anche alla morte (Fukutō, 1991, p. 107).

Finalmente, dopo una lunga e estenuante attesa che coinvolge moltissime persone tra dame, gentiluomini e monaci che affollano la residenza in prossimità del luogo dove Shōshi sta partorendo, viene data la bella notizia:

Quando verso mezzogiorno Sua Maestà diede alla luce il bambino, ebbi la sensazione che il cielo si fosse rasserenato illuminandosi dei primi raggi di sole del mattino. Tutti erano incredibilmente felici, non solo perché la madre e il figlio erano in buona salute, ma anche perché era nato un erede maschio. Le dame che il giorno prima non avevano fatto altro che piangere per la preoccupazione e che quella mattina singhiozzavano ancora tra la nebbia autunnale, si erano ritirate nelle loro camere per riposarsi. Al servizio di Sua Maestà erano rimaste solo quelle più anziane, adatte ad assisterla dopo il parto (Miyazaki, 2002, p. 79).

Ormai tutte le preoccupazioni sono svanite. Non resta altro che organizzare adeguati festeggiamenti.

Interminabili festeggiamenti

Considerati i pericoli che comportava il parto, è comprensibile che la nascita di una nuova vita prevedesse nel periodo Heian numerosi festeggiamenti. Quelli per il Principe Atsuhira com-

prendono in successione: la cerimonia di consegna della spada (*mihakashi*) arrivata da Palazzo e donata al bambino appena nato per sottolineare che è un principe ereditario; il taglio del cordone ombelicale (*hozo no o*) di cui è responsabile un parente di riguardo, in questo caso Rinshi, la sposa principale di Michinaga; la prima poppata (*chitsuke*) che non consiste nell'allattare il neonato al seno ma comprende fondamentalmente una pulizia accurata della bocca nella quale vengono introdotte alcune sostanze medicinali insieme a una piccola quantità di latte offerto da una dama prescelta per questo scopo. Segue poi la cerimonia del bagno (*oyudono no gi*) un atto puramente formale che si svolge due volte al giorno per sette giorni a partire da quello individuato come più propizio. Questa cerimonia non prevede l'immersione del neonato in acqua, ma solo la preparazione della vasca sistemata su un ripiano coperto da un panno bianco e riempita dalle dame incaricate con brocche d'acqua provenienti da pozzi situati in posizioni geograficamente favorevoli. Durante i preparativi c'è la consuetudine di far vibrare le corde dell'arco più volte per scacciare gli spiriti malefici e di iniziare le "prime letture" (*fumihajime*), ovvero la lettura dei classici cinesi declamati a turno da gentiluomini della corte.

Quando sono state portate a termine le varie cerimonie, arriva il momento della presentazione ufficiale del neonato nella società durante le feste che si susseguono sistematicamente la terza, la quinta, la settima e la nona sera con la partecipazione di parenti e conoscenti che offrono al bambino vesti, fasce, dolcetti di riso e altri doni tutti presentati in scatole avvolte da stoffe di colore bianco. Di tutti questi festeggiamenti (*ubuyashinai*)⁸ pare siano particolarmente importanti e impegnativi quelli della settima sera organizzati dall'Imperatore che dona in segno di riconoscenza vesti e rotoli di seta ai dignitari di corte e alle dame.

Dopo otto giorni l'arredo bianco della sala dove era venuto al mondo il Principe viene subito sostituito con quello usato quo-

⁸ Pare che il nome di questi festeggiamenti derivi dal luogo dove avveniva il parto (*ubuya*) di solito isolato e appartato per evitare contaminazioni.

tidianamente e anche le dame possono indossare di nuovo vesti colorate (Kawamura, 2005, pp. 163-165).

Quella sera tutto ritornò come era di solito. Ai paraventi furono appese tende con un motivo a corteccia d'albero e le dame indossavano vesti rosso scuro: agli occhi di chi si era abituato a vederle sempre vestite tutte di bianco avevano un aspetto completamente diverso, molto elegante e raffinato. Attraverso il tessuto trasparente delle giacche si potevano intravedere le vesti che avevano sotto e intuire l'aspetto fisico di chi le indossava. Fu proprio quella notte che la dama Koma fece un'esperienza molto imbarazzante (Miyazaki, 2002, p. 131).

Al candore immacolato che le contraddistingueva nei giorni precedenti si contrappone il rosso scuro brillante della nona sera, quando una di loro, a quanto pare giovane e carina, si trova in difficoltà perché alcuni gentiluomini della corte, completamente ubriachi, si divertono ad importunarla. L'aspetto diverso delle dame stuzzica la fantasia degli uomini presenti creando a volte situazioni poco piacevoli per chi ha il compito di intrattenerli. La stessa Murasaki Shikibu racconta che per evitare un'esperienza analoga, in occasione dei festeggiamenti del cinquantesimo giorno dalla nascita del Principe⁹ (*ika no iwai*), quando alla fine del banchetto un gruppo di gentiluomini tentano un approccio con alcune dame, corre subito a nascondersi insieme a Dama Saishō dietro il baldacchino. Lo stratagemma escogitato non ha però grande successo perché le due donne vengono subito scoperte da Michinaga che chiede a Murasaki e alla sua amica di recitare una poesia adatta all'occasione per farsi perdonare.

Murasaki accetta la sfida e prontamente compone questi versi:

⁹ Sono festeggiamenti di solito organizzati dal nonno paterno o dal padre durante i quali venivano offerti al bambino appena nato dei dolcetti di riso (*mochi*). Anche in questo caso si tratta di un gesto puramente formale perché al piccolo si fanno assaggiare solo qualche piccolo pezzetto dei dolcetti ammorbiditi e schiacciati nell'acqua calda.

<i>Ikani ikaga</i>	In che modo
<i>kazoeyarubeki</i>	potrò mai contarli?
<i>yachitose no</i>	Più di mille anni
<i>amari hisashiki</i>	sarà lunga
<i>kimi ga miyo o ba</i>	la vita del Principe

(Miyazaki, 2002, p. 199).

Non perde così l'occasione di dimostrare la sua capacità di comporre abilmente su richiesta un breve componimento che, come si usava fare in quel tipo di occasione, nel primo verso comprende la parola *ikani* (in che modo) un *kakekotoba* di *ika*, ovvero un chiaro riferimento ai festeggiamenti in corso (*ika no iwai*).

I banchetti organizzati, oltre ad essere un augurio per il Principe Atsuhira, servono pure ad ufficializzare la nuova posizione di Shōshi divenuta madre del futuro erede al trono e per questo degna di massimo rispetto da parte di tutti, compresi i suoi familiari. L'abbigliamento scelto dalla madre, Rinshi, per i festeggiamenti della cinquantesima sera ne è una prova evidente.

Quando la sposa di Sua Eccellenza entrò sotto il baldacchino per prenderlo [il Principe] e portarlo fuori, illuminata dalla luce delle torce, sembrava splendida. Indossava una giacca rossa su uno strascico con disegni dorati e argentati: un abbigliamento fin troppo formale che mi colpì molto. Sua Maestà, invece, aveva un completo di cinque vesti sovrapposte viola chiaro sul quale portava una veste più corta rosso scuro (Miyazaki, 2002, p. 186).

Rinshi, ricordata in diverse fonti come una bella donna molto vanitosa (Fukutō, 2004, p. 112), quando si trovava nella residenza di cui era la padrona, non indossava mai questo tipo di giacca (*karaginu*) con lo strascico (*mo*) che costituivano il tipico abbigliamento delle dame. In occasione dei festeggiamenti per la cinquantesima sera è però lei a vestirsi come una dama al servizio di qualcuno perché si mostra al cospetto della figlia che essendo

socialmente più importante può permettersi un abbigliamento meno formale (Kawamura, 2005, pp. 37-41).

Lezioni di stile

Gli abiti indossati dai personaggi che si muovono nel mondo operoso, vivace e colorato del *Murasaki Shikibu nikki* sono sempre indicativi della classe sociale a cui appartengono, del ruolo che ricoprono e della raffinatezza del loro gusto. Più che di “abbigliamento” con una connotazione individuale sarebbe opportuno parlare di “costume” e della sua dimensione sociale visto che ci troviamo davanti a un vero e proprio sistema caratterizzato da forme, sostanze, colori ritualizzati e usi fissi, utili a notificare la relazione che intercorre tra l’individuo e il suo gruppo (Marrone, 2006, pp. 15-16 e pp. 33-34). Si tratta, per usare le parole di Roland Barthes, di «una struttura i cui elementi, di per sé privi di valore, risultano significanti solo in quanto legati da un insieme di norme collettive» (Marrone, 1998, p. 65).

Il “vestirsi” nell’epoca Heian, forse più che in altre epoche e in altre civiltà non è motivato solo dalla necessità di coprirsi per pudore, protezione o scopi ornamentali e rappresenta un atto di grande importanza dal punto di vista sociale attraverso il quale l’uomo esercita la sua attività significativa in una dialettica fra individui diversi. Il valore protettivo cede chiaramente il passo a quello simbolico per cui «ogni variazione delle vesti rinvia a una variazione del mondo che il corpo nudo non sarebbe in grado di esprimere» (Galimberti, 2009, p. 96).

Non è certo un caso che Murasaki Shikibu si soffermi spesso a descrivere gli abiti con precisione, fin nei più piccoli dettagli, soprattutto in occasioni di cerimonie solenni come quelle che seguono la nascita del Principe Atsuhira quando le rigide regole da rispettare e l’uniformità che accomuna dame della stessa età e dello stesso rango concedono qualche piccola libertà solo nella scelta dello strascico indossato sopra le vesti.

Tayū no Myobu portava una giacca semplice con uno strascico che aveva una delicata fantasia di onde marine argentate poco vistosa e di gradevole effetto. Ben no Naishi aveva invece uno strascico dall'insolito disegno: una gru in mezzo a un paesaggio marino argentato che come simbolo di longevità si abbinava alla perfezione con i pini ricamati tutti intorno. Lo strascico di Dama Shōshō era decorato con lamine d'argento, ma non essendo all'altezza di quello indossato dalle altre dame, divenne oggetto di molte critiche (Miyazaki, 2002, pp. 108-109).

Una dama che si rispetti, la cui presenza sarà gradita in qualsiasi circostanza, oltre a osservare le regole stabilite ha il dovere di fare sempre attenzione a non sfigurare rispetto alle altre (diventerebbe subito oggetto di insopportabili pettegolezzi!) indossando, quando la circostanza lo richiede, tessuti molto preziosi e accessori luccicanti che catturano subito l'attenzione di chi guarda.

Ognuna avrebbe voluto distinguersi in qualche modo dalle altre, ma quando si trovarono faccia a faccia, scoprirono che quelle della stessa età avevano stranamente gli stessi gusti. Era evidente che nessuna voleva sfigurare in quella occasione: gli strascichi e le giacche erano chiaramente ricamati, i polsi delle maniche decorati e le cuciture degli strascichi ricoperte da cordoncini argentati. Lamine d'argento formavano disegni a rilievo su ciascuno dei ventagli, luccicanti come montagne innevate sotto la luna. Tutto intorno c'era un bagliore accecante come se nella sala fossero stati appesi tanti specchi (Miyazaki, 2002, pp. 97-98).

Anche il trucco (*kaozukuri*) fa parte della “dimensione sociale” e non va mai trascurato. Murasaki parla spesso di una base bianca molto spessa (*oshiroi*), fatta di polvere ricavata dal piombo o dal riso e poi sciolta con l'acqua, evidentemente necessaria per far risaltare il viso delle donne nell'oscurità degli ambienti in cui si muovono. Purtroppo, per quanto l'applicazione della polvere si esegua con la massima cura, tanto da rappresentare una delle due fasi fondamentali (l'altra è il vestirsi) della preparazione delle dame, proprio perché lo strato sulla pelle è tutt'altro

che sottile, un sincero pianto di commozione può rovinare il trucco irrimediabilmente, facendo apparire orribile anche una donna molto curata come dama Kochūjō.

Era una persona molto raffinata, sempre vestita con cura e perfettamente truccata, ma quel giorno [quando Shōshi stava per partorire] aveva gli occhi gonfi per il pianto e il trucco fatto all'alba, per le lacrime che aveva versato, era completamente disfatto: sembrava proprio tutta un'altra persona! (Miyazaki, 2002, p. 74).

Se un incidente del genere si verifica, considerato che potrebbe nuocere alla reputazione della dama, non resta altro che sperare di non essere riconosciuta tra la folla e di non sentirne più parlare in seguito.

Altro elemento di grande fascino nell'estetica delle dame sono i lunghissimi capelli neri che, come testimoniano i rotoli illustrati dei *monogatari*, devono superare abbondantemente la lunghezza delle vesti e quindi l'altezza della dama di solito molto modesta. Essi costituiscono forse più dell'abbigliamento un elemento di distinzione che dice molto sull'età, le condizioni economiche e persino lo stato di salute della persona in questione. Anche per l'acconciatura esistono regole fisse e se i capelli ricadono lisci e fluenti sulle spalle nelle occasioni informali, sono rigorosamente raccolti quando si servono persone di riguardo e ornati di nastri e forcine, a volte fin troppo vistose, nelle occasioni più importanti. È comprensibile che ai capelli vanno riservate cure costanti che consistono per lo più solo nel pettinarli di frequente, mentre il lavaggio (*yusuru*) avviene in verità molto più di rado. Quest'operazione, particolarmente lunga e faticosa, coinvolge alcune aiutanti che dopo aver bagnato i capelli con l'acqua biancastra del riso cotto, partecipano a una paziente asciugatura vicino al braciere (Kawamura, 2005, pp. 50-55).

La cura personale richiede molto tempo e dedizione tanto da poter essere considerata una delle occupazioni principali delle dame costantemente impegnate a presentare ai gentiluomini del-

la corte un'immagine stereotipata di donna ideale. Un interessante "esempio di bellezza" che riassume e completa con ulteriori dettagli quanto detto finora, compare nel *Murasaki Shikibu nikki* durante i festeggiamenti per l'inizio dell'anno successivo a quello della nascita del Principe.

Dama Daigon è così bassa di statura che non sarebbe azzardato dire che è proprio piccolina: ha una bella carnagione bianca e, nonostante sia grassottella, sembra avere una figura slanciata. Le punte e l'attaccatura dei capelli che superano di tre *sun*¹⁰ la sua altezza sono di una perfezione straordinaria. Ha un viso molto carino e si muove con grazia e delicatezza (Miyazaki, 2002, p. 73).

Piccolina, grassottella, con capelli lunghissimi e un viso bianchissimo. Per noi lettori occidentali di oggi è necessario un notevole sforzo di immaginazione, per convincerci che Dama Dainagon sia una bella donna. È questo uno di quei casi in cui dobbiamo liberarci dal nostro bagaglio di conoscenze per comprendere l'altro (Orsi, 2010, pp. 13-14), ovvero canoni estetici molto lontani da noi nel tempo e nello spazio, per non parlare poi delle probabili finalità, per noi incomprensibili, che queste dettagliate descrizioni hanno per l'autrice del diario e il suo uditorio.

Murasaki Shikibu parla spesso delle qualità che una dama deve avere ed è prodiga di insegnamenti al riguardo. Possiamo perciò ipotizzare che la sua lettrice ideale possa essere una giovane donna, ancora inesperta e impacciata, che cerca di apprendere i "trucchi" del mestiere. Un mestiere per il quale solo la bellezza servirebbe a poco se non fosse bilanciata da una solida cultura e dalla straordinaria capacità di trasmetterla, entrambi requisiti indispensabili per far parte dei circoli intellettuali della corte.

Colpisce molto il passo in cui si parla di Shōshi che in una fredda giornata d'autunno, poco dopo il parto, quando avrebbe

¹⁰ Un *sun* corrisponde a 3,3 centimetri.

ancora bisogno di recuperare le forze, di buon'ora inizia a preparare fascicoli di *monogatari* insieme alle sue dame fidate.

Si avvicinava ormai il tempo in cui Sua Maestà avrebbe dovuto far ritorno a Palazzo e noi dame non avevamo un attimo di tregua. Come se non bastasse, poiché aveva cominciato a preparare dei fascicoli, all'alba subito ci recavamo nei suoi appartamenti per scegliere carta di diverso colore e scrivere lettere a varie persone a cui chiedevamo di ricopiare i racconti che gli inviavamo. Anche rilegare e sistemare quelli già copiati era un lavoro che ci impegnava tutto il giorno (Miyazaki, 2002, p. 207).

Mentre leggiamo le parole di Murasaki, davanti ai nostri occhi appare un gruppo di piccole donne tutte indaffarate a scrivere o a rilegare fascicoli: non possiamo fare a meno di immaginare che sia avvenuta proprio in questo modo la genesi e la diffusione del *Genji monogatari*.

Riferimenti bibliografici

- Bargen, Doris (1997). *A Woman's Weapon. Spirit Possession in the Tale of Genji*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Fujimoto, Katsuyoshi (1994). *Genji monogatari no mono no ke*. Tōkyō: Kasama shoin.
- Fukutō, Sanae (1991). *Heianchō no haha to ko. Kizoku to shōmin no kazoku seikatsushi*. Tōkyō: Chūōkōronsha.
- (2004). *Heianchō onna no ikikata*. Tōkyō: Shōgakukan.
- Galimberti, Umberto (2009). *I miti del nostro tempo*. Milano: Feltrinelli.
- Hirota, Osamu (2008). “Murasaki Shikibu nikki no kōsei to jojutsu”. In Akiyama, Ken; Fukuya Toshiyuki (a cura di). *Murasaki Shikibu nikki no shinkenkyū. Hyōgen no sekai o kangaeru*. Tōkyō: Shintensha.
- Cameron Hurst III, G. (2007). “Kugyō and Zuryō. Center and Periphery in the Era of Fujiwara no Michinaga”. In Adolphson,

- Mikael; Kamens, Edward, Matsumoto, Stacie (Eds.). *Heian Japan. Centers and Peripheries*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 66-97.
- Inaga, Keiji (1966). *Genji no sakusha Murasaki Shikibu*. Nihon no sakka, 12. Tōkyō: Shintensha.
- Kawamura, Yūko (2005). *Ōchō seikatsu no kiso chishiki. Koten no naka no joseitachi*. Tōkyō: Kadokawa shoten.
- Koyano, Jun'ichi (2009). *Shikibu nikki no sekai e*. Tōkyō: Shintensha.
- Marrone, Gianfranco (1998) (a cura di). Roland Barthes, *Scritti. Società, testo, comunicazione*. Torino: Einaudi.
- (2006) (a cura di). Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*. Torino: Einaudi.
- Miyazaki, Sōhei (1996). *Nyōbō nikki no ronri to kōzō*. Tōkyō: Kasama shoin.
- (2002) (a cura di). *Murasaki Shikibu nikki*. Tōkyō: Kōdansha.
- Orsi, Maria Teresa (2010). “Il *Genji monogatari* letto da lontano”. In Bienati, Luisa; Mastrangelo, Matilde (a cura di). *Un'isola in Levante. Saggi sul Giappone in onore di Adriana Boscaro*. Napoli: ScriptaWeb, pp. 13-26.
- Saitō, Masaaki (2005). *Murasaki Shikibu den. Genji monogatari wa itsu, ikani kakaretaka*. Tōkyō: Kasama shoin.
- Yamamoto, Junko (2010). *Murasaki Shikibu nikki*. Tōkyō: Kadokawa gakugei shuppan.
- Wallace, John R. (2005). *Objects of Discourse. Memoirs by Women of Heian Japan*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Il cinema incontra la letteratura: il caso *Himatsuri*

MARIA ROBERTA NOVIELLI

Il cinema giapponese, che pure affonda le sue radici nel *ka-buki*, a partire dal secondo decennio del Novecento ha tratto gran parte della sua essenza dalla letteratura; ancora oggi, poche cinematografie al mondo contano un legame così profondo e duraturo con il contesto letterario, mai logoro e sempre rinnovato nelle forme. Il passaggio tra i due linguaggi si è colorato nel tempo di connotazioni differenti, assumendo a seconda del caso i contorni dell'omaggio, della trasposizione, della citazione e dell'adattamento, ma anche, in altri momenti, offrendo suggestioni utili per la messa a punto di una sorta di nuova arte, un terzo polo, in grado di inventare se stessa proprio partendo dai codici derivati dai due ambiti. A questo proposito, già dagli anni Trenta si affiancavano ai cosiddetti *bungei eiga*, cioè i film basati su opere letterarie, gli sperimentalismi effettuati per saggiare una loro possibile fusione, come nel caso del celebre *Kurutta ippeiji* (Una pagina di follia, 1926), girato da Kinugasa Teinosuke (1896-1982) su sceneggiatura di Kawabata Yasunari (1899-1972). Negli stessi anni era già maturo il dibattito di scrittori e cineasti intorno alla definizione di questa nuova arte, come testimonia l'estratto da un saggio del regista-sceneggiatore Itami Mansaku (1900-1946):

[...] Adattare sullo schermo un'opera letteraria significa spesso ridurre volontariamente ciò che è perfetto in una forma imperfetta [...]. A mio parere, si può dire che un'espressione letteraria limitata nelle descrizioni oggettive, determina solo in modo molto vago gli attributi e il fenomeno del suo oggetto. In una determinazione così vaga, manca dunque della possibilità di con-

cretizzarsi, ma allo stesso tempo dispone della possibilità straordinaria di definire il suo oggetto all'infinito in rapporto all'immaginazione del lettore. Mentre, al contrario, l'espressione cinematografica determina il suo oggetto molto concretamente, il che rappresenta allo stesso tempo una delle sue possibilità e uno dei suoi limiti [...]. Esagerando un po', direi che l'adattamento cinematografico di un'opera letteraria è fondamentalmente impossibile. [...] Non è infatti un adattamento, ma in un qualche modo una creazione del tutto diversa e nuova (Itami, 1985, pp. 128-129).

In molti casi tutt'altro che osmotico, il rapporto tra cinema e letteratura ha presentato nel tempo delle asperità attraverso cui è stato possibile modulare alcuni principali assetti: ne è esempio il repertorio selezionato dal *taishū bungaku* (letteratura popolare), che facilmente veicola istanze nazionalistiche, come nel caso di molti film in costume del passato in cui si esalta il grandeur di una civiltà e dell'eroismo guerriero per traslare dinamiche militaristiche contemporanee; in antitesi, ricorre la selezione di un immaginario "contaminato" da influenze non autoctone, ideale per rendere un'immagine internazionale del Giappone – è il caso, seppure non intenzionale, della trasposizione dei racconti di Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) che Kurosawa Akira (1910-1998) effettua in *Rashōmon* (1951),¹ in cui molta critica occidentale ha potuto riconoscere l'intento di dare immagini a una "verità relativa" che ha fatto parlare di Kurosawa come di un "Pirandello giapponese", amando al contempo i genuini motivi nazionali degli originali di Akutagawa (violenza, vanagloria e fatalismo in primis).

Tra i casi più interessanti di intersezione tra cinema e letteratura, restano tuttavia celebri gli esempi di scrittori che hanno op-

¹ Kurosawa, come Mizoguchi Kenji (1898-1956) prima di lui e, in seguito, il più giovane Shinoda Masahiro (n. 1931), hanno spesso amato trasporre classici della letteratura non solo giapponese, ma anche straniera, contribuendo alla creazione di una "zona franca" del patrimonio letterario universale, dai temi di immediata fruizione poiché disancorati da stretti confini nazionali.

tato per la regia nelle trasposizioni dei loro romanzi, cineasti che hanno adattato in romanzi alcuni dei loro titoli filmici di maggior successo, e infine le particolari collaborazioni tra scrittori e registi nella realizzazione di opere cinematografiche. Nella prima di tali tipologie, un posto di particolare rilievo spetta a Mishima Yukio (1925-1970), scrittore che più di altri ha conferito alle proprie opere un' enfasi e un sincero omaggio alle componenti visive. All'apice della sua passione per il mezzo filmico, già per anni coltivata attraverso la sua partecipazione come attore ai film di Masumura Yasuzō *Karakkaze yarō* (L'uomo che mordeva il vento, 1960) e *Kurotokage* (La lucertola nera, 1969) di Fukasaku Kinji, Mishima ha realizzato come regista, sceneggiatore e interprete principale il mediometraggio *Yūkoku* (Patriottismo, 1966), a oggi il migliore tra gli adattamenti delle proprie opere e triste presagio per il suo suicidio, quindi considerato ormai un manifesto e l'epilogo della sua intera esistenza.

Il fenomeno della trasposizione in romanzo di un'opera cinematografica, definito a livello internazionale *novelization*, è piuttosto recente – risale solo agli anni Novanta – e relativamente conosciuto al di fuori dell'arcipelago. Non si tratta di sceneggiature desunte da pellicola, come accade da sempre in qualsiasi paese, ma di veri e propri romanzi scritti a posteriori rispetto al completamento del film dallo stesso regista, che in qualche modo riversa quanto non ha potuto rendere in immagini, creando un'opera del tutto autonoma rispetto alla precedente. Molti sono i casi celebri di registi famosi anche in Occidente che hanno tentato quest'esperienza [tra i più noti, Kawase Naomi (n. 1969) e Tsukamoto Shin'ya (n.1960)], ma tra tutti risalta di sicuro Aoyama Shinji, autore di *Eureka* (2000), già vincitore della Palma d'Oro con il film omonimo al festival di Cannes, il cui romanzo ha poi guadagnato nel 2001 il Premio Mishima, uno dei più prestigiosi riconoscimenti letterari in Giappone.

La terza tipologia di intersezione tra cinema e letteratura a cui si è fatto riferimento è quella che deriva dall'impegno incrociato in fase di realizzazione di un film tra regista e scrittore dell'opera originale. Non si tratta solo di un percorso preferenziale che il

regista attua, riconoscendosi in simbiosi con lo scrittore di riferimento [il caso più interessante resta quello delle trasposizioni delle opere di Hayashi Fumiko (1903-1951) da parte di Naruse Mikio (1905-1969)], ma di alcune collaborazioni che si fondano proprio sull'impegno attivo di entrambi nella composizione del testo filmico: è quanto è accaduto nel corso degli anni Sessanta tra lo scrittore Abe Kōbō (1924-1993) e il regista Teshigahara Hiroshi (1927-2001), dalla cui collaborazione sono nati quattro film importantissimi nella dinamica sperimentale cinematografica del periodo, uno dei quali, *Suna no onna* (La donna di sabbia), è stato vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes del 1964. È proprio in questa tipologia che si colloca la breve fusione tra le opere dello scrittore Nakagami Kenji (1946-1992) e del regista Yanagimachi Mitsuo (n. 1945) a cui è dedicato questo saggio.

Intersezione: Nakagami Kenji e Yanagimachi Mitsuo

Nati rispettivamente nel 1946 e nel 1945, quindi quasi coetanei, Nakagami e Yanagimachi hanno tradotto nelle loro carriere alcuni degli elementi più emblematici dell'arcipelago, dal punto di vista sociale e politico. In entrambe le loro opere, ancorate come reportage dolenti a vari spaccati della vita di un Giappone profondo su differenti frammenti temporali, si avverte la dicotomia tra occidentalizzazione del paese e ritorno alle tradizioni, senza tuttavia mai cedere alla tentazione di tracciare bilanci nostalgici del passato² e dei miti autoctoni. La terra, oggetto principale delle loro esplorazioni, affiora attraverso i suoi aspetti meno

² A questo proposito, Yanagimachi ha dichiarato: «Visto che in questi ultimi decenni in Giappone si è continuato in modo molto repentino a scrivere un'epoca e poi a cancellarla, per poi riscriverla e cancellarla ancora, si è creato un solco incolmabile tra il presente e il passato; [...] Il cinema giapponese non è più capace di ritrarre il passato o, quanto meno, gli è molto difficile farlo. La lezione che impariamo da tutto questo è che il cinema non può in alcun modo sfuggire dalla realtà.» (Novielli, Girola, Fornara, 1999, p. 22).

idilliaci, lungo profonde lacerazioni, impietosamente rese da parole e immagini che traducono il dolore dei suoi abitanti. Il progresso, allo stesso tempo, può tradursi in paura e senso di inadeguatezza, una condizione che non può che generare una violenza avvertita quasi come necessità fisiologica.

Differente, nonostante l'affinità tematica, l'origine dei due autori: di origine *burakumin* e nato a Kumano, nel cuore dei luoghi mitologici del Giappone, sospesi tra mare e monti, il primo; il secondo di estrazione contadina e cresciuto a Ibaraki, una realtà rurale al collasso dopo il boom economico, trasfigurata dal progresso. In entrambi i luoghi di origine, costante è tuttavia l'imponente impianto naturale e la presenza di persone allontanate o sul punto di allontanarsi dall'ordine sociale, legate alla comunità attraverso relazioni fragili, alienabili e vulnerabili. Malati di incomunicabilità, relegati a ruoli per cui vengono discriminati, con scarse prospettive di riscatto, mossi da istinto e in particolare da una sessualità animale, essenziale, che conduce alla solitudine. Il loro destino è contribuire con il loro ciclo esistenziale al più generale disegno che è la Storia dell'umanità, di cui restano note anonime. Una Storia che è crudele quanto la natura implacabile nelle sue manifestazioni, poiché per questi autori il "male" non è altro che un'invenzione umana.

L'incontro tra Nakagami e Yanagimachi avviene a metà degli anni Settanta: lo scrittore si reca a una proiezione del primo film del regista, *God Speed You! Black Emperor* (1976), e in quell'occasione i due uomini hanno modo di scambiare parte delle loro opinioni, poi approfondite in diversi incontri al Golden Gai di Shinjuku. Dopo aver letto il racconto *Jūkyū sai no chizu* (La mappa di un diciannovenne) di Nakagami, Yanagimachi decide di trarne un film (stesso titolo, 1979) e lo scrittore accetta di collaborare alla stesura della sceneggiatura. A distanza di pochi anni, nel 1984, i due riavviano la loro collaborazione per realizzare a quattro mani una delle opere migliori del decennio, *Himatsuri* (La festa dei fuochi), opera che proietta internazionalmente il successo del regista, ma che tuttavia sancisce il suo divorzio artistico dallo scrittore.

Himatsuri

Il film, ambientato a Kumano, trae spunto da un reale fatto di cronaca avvenuto pochi anni prima: un uomo si era tolto la vita dopo aver sterminato la sua famiglia. Ciò che aveva colpito Yanagimachi leggendo del gesto folle in un articolo di giornale, era il fatto che il duplice omicidio fosse stato effettuato apparentemente senza movente. Riflettendo sul motivo di tale tragedia, il regista era giunto alla conclusione che la follia dell'uomo fosse stata causata da una sua particolare relazione con la natura, pregna dall'antichità di elementi animistici, e che andasse quindi esplorata in termini religiosi, non psicologici. Era del resto sicuro che la modernizzazione, con città e industrie che fagocitano spazio, insieme all'omologazione culturale contemporanea, portassero ineluttabilmente alla creazione di queste aberrazioni. Il regista quindi discusse con Nakagami sulle possibilità di rendere con il respiro di un lungometraggio quel breve resoconto di poche righe, così da offrire un affresco sulla condizione umana.

Quando ho chiesto a Nakagami Kenji di scrivere una sceneggiatura per il mio film, sapevo che la storia di sarebbe svolta in questa regione. L'attaccamento che ha per questi luoghi è evidente anche nella sua opera letteraria. "Terra degli dei" è un'espressione che conviene bene alla provincia di Kumano, dove si trovano luoghi di culto tra i più antichi (Novielli, Girola, Fornara, 1999, pp. 89-90).

Nell'idea condivisa dai due autori, la "Terra degli dei" è dotata di uno "spirito della terra", testimone fondamentale della ciclicità dell'esistenza, di questa incessante riproposizione della storia dell'umanità. I personaggi attraversano un percorso comune per poi scomparire, talvolta lasciando solo un segno (spesso negativo) del loro passaggio. Secondo lo shintoismo, gli dèi risiedono nelle pietre, negli alberi, nelle cascate, nelle varie manifestazioni della natura: se la modernizzazione spazza via questi luoghi, allora il gesto dell'omicida non può essere considerato

che un eroico tentativo di conservare nella memoria gli ideali del passato.

La scelta del titolo, tuttavia, comporta un primo momento di contrasto tra i due:

Nakagami aveva deciso per *La festa della foresta e del mare* [Mori to umi no shukusai], ma questo titolo era troppo simile a quello di un romanzo di Takeda Taijun, *Mori to mizuumi no matsuri*, e del resto non mi sembrava sufficientemente orecchiabile come titolo di un film. Io avevo pensato a qualcosa tipo *La festa delle luci* [Otōmatsuri], un festival che ancora oggi si tiene in prossimità della “Grotta del cielo”, la grotta più nota ai giapponesi perché, secondo l’antica mitologia, è quella dove la dea Amaterasu, sconvolta dalle brutture del mondo, si era rifugiata. Poi, però, visto che nel finale c’era la festa dei fuochi, abbiamo deciso di optare per *Himatsuri* (Novielli, Girola, Fornara, 1999, p. 37).

I due autori scelgono come personaggio principale un *bura-kumin*, Tatsuo, che lavora come taglialegna e vive in un piccolo villaggio marittimo circondato da monti. La scelta di destinarlo a questa professione serve per rappresentare il rapporto che l’uomo intesse con le divinità degli alberi e della montagna, oltre che a rendere l’idea che i tronchi tagliati rappresentino l’evirazione di Tatsuo, grazie alla quale potrà diventare egli stesso un dio.³ Tatsuo lavora con un gruppo di uomini, ma è in particolare con il più giovane tra questi, Ryōta, che instaura una relazione complice, quasi ne fosse il maestro in vista della sua “successione” prevista dopo l’omicidio-suicidio.

Deuteragonista è comunque la natura. Il setting è quanto mai fondamentale: mare e monti rappresentano la peculiarità geografica dell’arcipelago e rendono allo stesso tempo l’idea di una complementarità e di un contrasto. Nel film, la natura della zona montana è pressocché incontaminata, mentre il villaggio è in cor-

³ A quest’idea si lega anche la scelta del nome Tatsuo, poiché evoca il verbo *tatsu*, cioè avere un’erezione.

so di trasformazione, soprattutto in funzione della costruzione di un parco marino che si suppone contribuirà al benessere economico dei suoi abitanti.

Yanagimachi assegna la fotografia a Tamura Masaki, l'operatore che meglio di altri è in grado di rendere fondamentale la presenza della natura. La sua lunga esperienza nell'ambito del documentario gli permette di coglierne le manifestazioni vitali e il tempo dell'esistenza delle sue singole componenti. A Tamura Yanagimachi chiede di accentuare la presenza del verde, considerato come l'essenza dei giapponesi immersi nell'ambiente, e di riprendere il mare e i monti come se si trattasse di spiriti femminili intorno al protagonista maschile.⁴ Le riprese sono quindi articolate tra campi lunghi, in grado di cogliere l'imponenza e la possanza della natura, e rapide e inaspettate incursioni nei suoi luoghi più nascosti, esplorati dalla macchina da presa in modo quasi voyeuristico. Inoltre, le immagini della natura vengono esplorate verticalmente, a differenza delle riprese sugli esseri umani, effettuate con movimenti di macchina laterali.

Tatsuo si trasforma per gradi adattandosi alla componente divina dell'ambiente. Per riuscirci, incessantemente profana la natura così da domarla – per esempio quando si tuffa nelle sue acque sacre e uccide delle scimmie (animali eletti, in virtù anche del loro aspetto antropomorfo) –, ma allo stesso tempo le dedica dei rituali che ne sanciscono la sacralità: tra i tanti esempi, asperge le sue braccia con il sangue di un uccello, o abbraccia l'albero sacro dei monti in una sorta di lungo amplesso per placare una furiosa tempesta.

Come ulteriore elemento di matrice mitologica, Nakagami e Yanagimachi affidano a un personaggio femminile il ruolo di traghettare Tatsuo verso la catarsi, quindi in direzione della strage finale. Si tratta di una donna chiamata Kimiko (nome che foneticamente evoca quello della mitica principessa Himiko), che ritorna

⁴ Del resto, la “Dea della Natura” (*shizenshin*) è considerata una presenza femminile e passionale, in grado di scagliarsi con violenza sugli uomini, ma anche di rivelarsi protettiva e materna.

al villaggio a distanza di anni giungendo via mare a bordo di una barca. Kimiko è in grado di comunicare con la natura, poiché alle sue azioni, in particolare i reiterati rapporti sessuali che intrattiene con Tatsuo, con Ryōta e con un vecchio uomo, corrispondono i movimenti improvvisi di una pianta, di un ramo, di un elemento intorno a lei. È lei, con Tatsuo, la protagonista dell'unica "incurSIONe nel passato" del film, un flashback che li rivede giovani nel corso dell'inaugurazione della linea ferroviaria Kiseihonsen – il treno indica il passaggio verso la modernizzazione, oltre che traghetto ideale per i due personaggi verso l'età adulta⁵. Kimiko intraprenderà nuovamente il suo viaggio via mare quando Tatsuo sarà ormai già del tutto trasformato, poco prima che stermini la sua famiglia. Il mare che la sua barca attraversa per allontanarsi è quanto mai un segno dell'assenza di confini, un varco dischiuso tra il mondo terreno e profano e quello divino e sacro: Tatsuo è dunque pronto a diventare a sua volta una divinità.

Il rito finale consiste ovviamente nello sterminio, che avviene in piena luce⁶ e segue quello della "festa dei fuochi" celebrato dall'interno villaggio (un *matsuri* realmente celebrato dall'antichità a Wakayama). Gli omicidi hanno luogo in un clima di calma struggente, senza alcuna violenza, al punto che i figli dell'uomo muoiono sorridendo, credendo che si tratti di un gioco. Con il loro sangue Tatsuo ripete l'abluzione che aveva effettuato con l'uccello, aspergendoseni le braccia, quindi si prepara all'ultimo

⁵ «È una cultura antica, quella del viaggio, come ci ricorda il poeta Bashō, ma non sempre la sorte è positiva come nel suo caso. A me interessano quegli individui che, per quanto ci provino, proprio non ci riescono a entrare nella società, non hanno mai successo, non riescono a imporre una propria posizione radicale. A vederla in termini buddisti, a questa gente non resta che percorrere in tondo i confini della società senza mai entrarvi, eseguire un viaggio forzato nella continua speranza di trovare un varco attraverso cui inserirvisi.» Intervista a Yanagimachi in Novielli, Girola, Fornara (1999, pp. 31-32).

⁶ Yanagimachi si è ispirato a *Le déjeuner sur l'herbe* di Jean Renoir, utilizzando per la prima volta lampade HMI ed evitando di girare in giorni realmente assolati, così da rendere i contorni e i colori dei corpi particolarmente nitidi e innaturali.

colpo che dirige verso se stesso. Quando tutto è finito, l'occhio della macchina da presa si addentra nell'abitazione muovendosi sinuosa tra i corpi, alla ricerca del cadavere di Tatsuo. Per rappresentare il suicidio dell'uomo, Yanagimachi ha sostenuto di essersi ispirato a Mishima, interpretando il suo *seppuku* come un modo non nostalgico ma "eroico" per sottrarsi all'inevitabile incedere del progresso e alle sue aberrazioni.

Il film si arricchisce di infiniti particolari, monadi di sensi più ampi, e di un vasto numero di personaggi che animano le scene urbane. Si riconosce in ogni descrizione lo stretto lavoro intellettuale dei due autori, oltre che la profonda conoscenza della cultura di cui segnalano il declino. Non sempre, tuttavia, Nakagami e Yanagimachi sono in accordo. In varie occasioni i due autori operano scelte differenti e si ritrovano in contrasto, come racconta lo stesso Yanagimachi spiegando il perché della scelta di un simbolo fallico nelle trappole che gli uomini disseminano nella foresta:

Questo è stato uno dei motivi di dissidio con Nakagami alla fine del film. Lui voleva utilizzare dei semi rossi come simbolo di una vagina. Ma in termini cinematografici questa scelta non sarebbe stata di effetto, a meno che non avessi utilizzato dei primi piani. In un romanzo ci si può soffermare anche a lungo nelle descrizioni, ma in un film devi riuscire a rendere un senso in un istante, e per questo ho deciso di utilizzare dei simboli fallici. La trappola era il punto di confine e di collisione tra l'essere umano e la divinità, oltre che tra l'uomo e la donna. Ma ho cambiato dai semi alla banana senza consultare Nakagami, e per questo lui si è arrabbiato e ha scritto in un articolo che io non avevo capito nulla. Del resto, per me era importante poter passare alternativamente dall'uomo alla donna, mentre per Nakagami l'immagine femminile doveva prevalere. [...] Prendiamo per esempio gli alberi: per Nakagami, che era nuovo nel cinema, visto che questa era la sua prima sceneggiatura, non avevano figurativamente lo stesso valore che gli conferivo io, cioè come immagini falliche. Le differenze tra la letteratura e il cinema affiorano inevitabilmente nell'immaginario offerto da un film (Novielli, Girola, Fornara, 1999, pp. 39-40).

Nonostante questi contrasti, *Himatsuri* risulta un esempio importante di fusione tra cinema e letteratura. E' evidente la compenetrazione reciproca tra i due mondi nelle scene in cui l'immagine, sostituendosi alla parola, si carica della sua pregnanza, nei momenti in cui la macchina da presa indugia su singoli particolari con il respiro di una narrazione, quando i movimenti di macchina si alternano sul filo di una grammatica complessa, in grado di parafrasare il flusso descrittivo di un romanzo. Un risultato premiato con il Pardo d'Argento al festival di Locarno nell'anno della sua uscita, evento che ha fatto conoscere anche al pubblico occidentale la maturità stilistica dei suoi due autori; nonostante sia trascorso quasi un trentennio dalla sua uscita, *Himatsuri* rappresenta ancora oggi uno dei più maturi affreschi mai dedicati al Giappone.

Riferimenti bibliografici

- Itami, Mansaku (1985). "A propos de l'adaptation cinématographique des oeuvres littéraires" (traduzione di Cécile Sekai). In Goavers, Hiroko (a cura di). *Le Cinéma Japonais. De ses origines à nos jours*. Paris: Cinémathèque Française, pp. 128-129.
- Novielli, Maria Roberta; Girola, Fiammetta; Fornara, Bruno (1999) (a cura di). *Yanagimachi Mitsuo*. Bergamo: Bergamo Film Meeting.

Considerazioni sullo sviluppo e sulla scomparsa del *kakari musubi*: un'analisi del *Genji monogatari*

JUNICHI OUE

Caratteristiche del mutamento della lingua giapponese

La lingua giapponese ha subito un mutamento rilevante in due momenti. Il primo coincide con l'arco temporale che inizia con il periodo *insei* (dopo il 1068), durante il quale si registra il passaggio dal giapponese antico a quello medio, mentre il secondo inizia con il periodo delle Corti meridionale e settentrionale (Nanbokuchō) e dura fino alla fine del periodo Muromachi, quando si verifica il passaggio dal giapponese medio a quello moderno.¹ Molti autori giapponesi sono concordi nel ritenere che in questo periodo medio si riscontrino due caratteristiche nuove rispetto a quelle del periodo antico (Kobayashi, 1987, p. 8): a) l'uso di espressioni che descrivono l'evento in modo preciso (razionalizzazione); b) l'uso di espressioni che descrivono lo stato d'animo in modo diretto (analizzazione).

Queste caratteristiche sono il risultato derivante da due importanti cambiamenti grammaticali che caratterizzano il giapponese

¹ La prima divisione in due periodi, antico e moderno (*kodai* e *kinsei*, rispettivamente), che comportano a loro volta ulteriori suddivisioni, è stata avanzata da Hashimoto (1932). Il primo comprende il periodo arcaico, il periodo Nara, il periodo Heian e il periodo Kamakura; il secondo include il periodo Muromachi, il periodo Edo e l'era contemporanea. La bipartizione tra "antico" e "moderno", rileva che nonostante le indubbie differenze esistenti tra le caratteristiche della lingua nei periodi, per esempio, Nara e Heian, i documenti che da essi provengono sono omogeneamente contrapponibili nel loro insieme alla lingua del periodo Muromachi o di quello Edo. Cfr. Calvetti (1999, p. 3).

di questi periodi: l'identificazione della forma attributiva (*rentai-kei*) dei verbi con la forma finale (*shūshikei*) e la semplificazione della doppia coniugazione dei verbi vocalici (*nidan katsuyō dōshi*).² Vedremo di seguito in sintesi questi due fenomeni, che sono considerati tenendo presente anche la relazione che esiste fra loro.

Il giapponese moderno ha cinque gruppi di verbi in base alla suddivisione tradizionale della coniugazione, mentre il giapponese del periodo Heian ne aveva nove.³ La riduzione delle varietà di coniugazioni, iniziata verso la metà del periodo Heian, è continuata nei periodi Kamakura e Muromachi ed è terminata all'inizio del periodo Edo. Va notato che si tratta di un mutamento del sistema globale di una categoria grammaticale che si realizza in un lungo arco di tempo, e perciò diverso dalla semplice sostituzione, per esempio, di un ausiliare.⁴

Questo mutamento strutturale delle coniugazioni dei verbi in concomitanza con la riduzione delle coniugazione degli aggettivi è dovuto chiaramente alla progressiva diffusione dell'uso della forma attributiva al posto di quella finale iniziata alla metà del periodo Heian.⁵ Il *rentaikei*, così chiamato tradizionalmente nella grammatica giapponese, ha come funzione principale quella di modificare il sostantivo ma ha anche altre funzioni, come si può osservare nei seguenti esempi (Watanabe, 1997, p. 98):

² Le terminologie che indicano questi fenomeni linguistici in giapponese sono rispettivamente *rentaikei shūshihō* e *nidan katsuyō no ichidanka*. Quest'ultimo viene definito in italiano anche come trasformazione a un livello o livellamento. Cfr. Calvetti (1999, p.150).

³ Per quanto riguarda il periodo Nara, sono stati evidenziati otto tipi di coniugazione dei verbi.

⁴ Basti pensare alla sostituzione degli ausiliari *ki* e *keri* con *ta*, che indica il passato.

⁵ La progressiva scomparsa dello *-shi* come elemento finale nella coniugazione degli aggettivi che era caratterizzato dalla distinzione di due tipi di coniugazione, *-ku* e *-shiku*, è la causa della perdita di tale distinzione.

- a) Resa nominale della locuzione
 水の流るるを見て
Mizu no nagaruru o mite
 Guardando l'acqua che scorre
- b) Attributiva
 流るる水の面を
Nagaruru mizu no mo o
 La superficie dell'acqua che scorre
- c) *kakari musubi*⁶ (fine frase)
 清げなる水ぞ流るる
Kiyogenaru mizu zo nagaruru
 Scorre proprio l'acqua pura
- d) *rentai shūshi* (fine frase)
 枕の下を水の流るる
Makura no shita o mizu no nagaruru
 L'acqua scorre sotto il cuscino

Il *rentaikei* impiegato e condizionato dal *kakari musubi* rappresenta un uso enfatico del predicato finale. Quello del *rentai shūshi* è invece l'uso del predicato finale senza il *kakari joshi*, che serve a sollecitare una partecipazione emotiva del lettore davanti a ciò che è descritto.⁷ Questo uso con la locuzione nominale a fine frase è rimasto nel giapponese contemporaneo.⁸ Esistevano quindi tre tipi di predicato finale:

⁶ Il *kakari musubi*, che tratteremo più avanti in modo dettagliato, è il costrutto per cui a una particella enfatica o interrogativa (*kakari joshi*), segue la forma predicativa.

⁷ *Taigendome*, utilizzato principalmente in poesia, è una dimostrazione di un tipo di effetto.

⁸ Nelle frasi *zuibun otobe ni naru koto* ずいぶんお食べになること (Mangia veramente tanto!) oppure *dochira made odekake desu no* どちらまでおでかけですの (Dove va di bello?), utilizzate principalmente e frequente-

- predicato finale nella forma *shūshikei*;
- predicato finale nella forma *rentaikei* per dare enfasi;
- predicato finale nella forma *rentaikei* con il *kakari joshi* sottinteso.

Il predicato finale nella forma *rentaikei* senza il *kakari joshi* inizia a essere preferito a partire dalla seconda metà dell'epoca Heian, in particolar modo dalle scrittrici che operavano all'interno dei circoli intellettuali della corte per poi diffondersi anche al di fuori di essa. Il *rentaikei* nel predicato finale in questo modo ha acquisito gradualmente la stessa funzione del predicato finale nel *shūshikei*. Di conseguenza nelle coniugazioni dei verbi, degli aggettivi e degli aggettivi nominali è scomparso il *shūshikei* e il *rentaikei* ha preso il suo posto. È un cambiamento notevole nella storia della grammatica della lingua giapponese che si estende a tutti di tipi di *yōgen*.⁹ Vediamo come esempio il caso dei verbi del gruppo *ragyō henkaku*.

	<i>mizen-kei</i>	<i>ren'yō-kei</i>	<i>shūshi-kei</i>	<i>rentai-kei</i>	<i>izen-kei</i>	<i>meirei-kei</i>
Vecchia coniugazione	ara	ari	<u>ari</u>	aru	are	are
Nuova coniugazione	ara	ari	<u>aru</u>	<u>aru</u>	are	are

Si nota facilmente che la nuova coniugazione è identificabile come coniugazione del gruppo *yōdan*.¹⁰

mente dalle donne, avrebbero la stessa funzione di manifestare la partecipazione emotiva del parlante.

⁹ Lo *yōgen* indica tutte le categorie grammaticali che hanno la coniugazione e che possono diventare predicato, ossia verbi, aggettivi, aggettivi nominali. Il termine opposto è il *taigen*, che a sua volta indica i sostantivi.

¹⁰ Il passaggio del gruppo *kami nidan* al *kami ichidan* presenta due fasi distinte diversamente dal passaggio già osservato del gruppo *ragyō henkaku*. Vediamo ad esempio il verbo *okiru* (alzarsi):

Kakari musubi

Come si è già accennato in precedenza, insieme all'identificazione della forma attributiva dei verbi con la forma finale e alla semplificazione della doppia coniugazione dei verbi vocalici, la scomparsa, o meglio la progressiva caduta in disuso del *kakari musubi* rappresenta una differenza fondamentale tra il giapponese antico e quello moderno.¹¹ Vediamo in sintesi la sua funzione principale.

	radice	<i>mizen-kei</i>	<i>ren'yō-kei</i>	<i>shūshi-kei</i>	<i>rentai-kei</i>	<i>izen-kei</i>	<i>meirei-kei</i>
Vecchia coniugazione	o-	ki	ki	<u>ku</u>	kuru	kure	kiyo
Nuova coniugazione	o-	ki	ki	<u>kuru</u>	<u>kuru</u>	kure	kiyo

In questa prima fase non è ancora identificabile come *ichidan katsuyō*, che ha la sua coniugazione come la tabella che segue:

	radice	<i>mizen-kei</i>	<i>ren'yō-kei</i>	<i>shūshi-kei</i>	<i>rentai-kei</i>	<i>izen-kei</i>	<i>meirei-kei</i>
<i>Kami ichi-dan</i>	o-	ki	ki	<u>kiru</u>	kiru	kire	kiyo

Si completa il successivo passaggio per l'analogia dei verbi *ichidan*, per esempio, *kiru* (indossare).

	radice	<i>mizen-kei</i>	<i>ren'yō-kei</i>	<i>shūshi-kei</i>	<i>rentai-kei</i>	<i>izen-kei</i>	<i>meirei-kei</i>
<i>Kami ichi-dan</i>	-	ki	ki	<u>kiru</u>	kiru	kire	kiyo

¹¹ Le ricerche sul *kakari musubi* sono state iniziate dal noto filologo Motoori Norinaga (1730-1801) in *Himo kagami* (Lo specchio della corda, 1771) e

川流る (frase di base)

Kawa nagaru

Il fiume scorre

川ぞ流るる (per l'impiego di *zo* il predicato verbale si trasforma in *rentaikei*)

Kawa zo nagaruru

川こそ流るれ (per l'impiego di *koso* il predicato verbale si trasforma in *izenkei*)

Kawa koso nagarure

Esistevano dunque nel giapponese antico costrutti per cui all'impiego delle particelle enfatiche o interrogative *zo*, *namu*, *ya*, *ka*, *koso*, *wa* e *mo* il predicato doveva corrispondere alla forma prestabilita come segue:

<i>Kakari joshi</i>	Forma predicativa
1) <i>namu</i> (enfatico)	<i>rentaikei</i>
2) <i>zo</i> (enfatico)	
3) <i>ya</i> (interrogativo)	
4) <i>ka</i> (interrogativo)	
5) <i>koso</i> (enfatico)	<i>izenkei</i>
6) <i>wa</i> (enfatico)	<i>shūshikei</i>
7) <i>mo</i> (enfatico)	

I *kakari joshi* sono posposti non soltanto al soggetto (*shugo*), come abbiamo visto negli esempi precedenti, ma anche ad altri costituenti di caso diverso dal nominativo, come segue:

秋はいろいろの花にぞありける

Aki wa iroiro no hana ni zo arikeru

L'autunno è rappresentato proprio da vari tipi di fiori.

Kotoba no tama no o (La corda dello spirito delle parole, 1785) e in seguito portate avanti da Yamada (1908).

狩着をなむ着たりける
Kariginu o nan kitarikeru
 Indossava proprio il *kariginu*.¹²

あやなく今日やながめ暮らさむ
Ayanaku kyō ya nagame kurasan
 Oggi trascorrerò il tempo inutilmente pensando a varie cose.

いづれか歌をよまざりける
Izure ka uta o yomazari keru
 Ci sarà mai qualcuno che non compone poesie?

かくこそありしか
Kaku koso ari shika
 Era veramente così.

Watanabe propone queste possibili traduzioni in giapponese moderno degli esempi sopra riportati:

秋はいろいろの花であったのだ。
Aki wa iroiro no hana de atta no da.

ちょうど狩衣をきていたのだった。
Chōdo kariginu o kite ita no datta.

今日はむやみに物を思いながら暮らすことになるのだろうか。
Kyō wa muyami ni mono o omoinagara kurasu koto ni naru no darō ka.

いったい何者が歌を読まないことがあろうか。
Ittai nanimono ga uta o yomanai koto ga arō ka.

実にこんな風だったのだ。
Jitsu ni konna fū datta no da.

¹² Veste da caccia divenuta poi veste ufficiale dei nobili di corte.

Le parti sottolineate sono espressioni che svolgono la funzione di *kakari musubi*. Sono utilizzate espressioni come *-noda*, che nel giapponese moderno serve a rilevare l'affermazione o la spiegazione da parte del parlante sulla verità preposizionale. Watanabe sostiene che il *kakari musubi* è caduto in disuso come categoria grammaticale ma che la sua funzione è stata sostituita nel giapponese moderno con altre espressioni (Watanabe, 1997, p. 149).

Le particelle 6) e 7) della tabella esistono tuttora.¹³ La 1) è caduta in disuso per prima seguita poi dalle altre. Si pensa che ciò sia dovuto proprio all'identificazione della forma attributiva dei verbi con la forma finale. Una ricerca sull'uso del *kakari musubi* nello *Heike monogatari* (Storia della famiglia Taira, XIV secolo) dimostra però l'uso abbastanza frequente delle particelle *zo*, *ya*, e *ka* con la forma predicativa (*rentaikei*) nonostante sia stato accertato che *namu* fosse caduto in disuso (Kobayashi, 1987, p. 13). Per quanto riguarda le particelle *zo*, *ya* e *ka*, Yanagida teorizza che la trasformazione di tali particelle in particelle finali sia legata al fatto che si sono iniziate a utilizzare delle particelle che marcano il caso, dovuto alla tendenza a creare un predicato in cui si condensano varie informazioni (Yanagida, 1985).

Queste espressioni erano nate e si erano sviluppate nel periodo Heian, quando le figure retoriche erano alla base della poesia. Tale repertorio si trasmise come figura codificata dal *waka* a tutti i generi poetici, alla prosa, nonché alle parti scandite in versi dei testi drammatici (Boscaro, 2005, pp. 37-41). Nel periodo Kamakura il *kakari musubi* era considerato un modello espressivo ideale e una norma grammaticale da rispettare per scrivere bene, anche se proprio in quest'epoca iniziò a cadere in disuso quando gli autori, pur conoscendo il valore di tale espressione e le norme grammaticali che la caratterizzavano, presero a percepirla come qualcosa di estraneo rispetto all'uso effettivo della

¹³ La particella *ha* (*wa*) marca nel giapponese moderno il tema o il contrasto, mentre la particella *mo* è diventata una particella avverbiale (*fukujoshi*).

lingua nella realtà di ogni giorno e a non comprenderne la ragione dell'utilizzo.

Kakari musubi nel Genji monogatari

Abbiamo fin qui osservato il mutamento dei fenomeni linguistici come *rentaiki shūshihō*, *nidan katsuyō no ichidanka* e la scomparsa del *kakari musubi*, che caratterizzano la fondamentale differenza tra il giapponese antico e quello moderno. Tale osservazione è basata sull'analisi diacronica. La descrizione diacronica di una lingua traccia lo sviluppo storico della lingua e registra i cambiamenti che hanno avuto luogo in essa tra due punti successivi nel tempo. È evidente che il mutamento di tali fenomeni linguistici ha avuto inizio durante il periodo Heian ed è proseguito attraverso i periodi Kamakura e Muromachi, concludendosi in quello Edo. La descrizione diacronica presuppone un'analisi sincronica preliminare degli stati successivi attraverso i quali le lingue sono passate nel corso del loro sviluppo storico. Se prendiamo, però, due stati di una lingua diacronicamente determinati che non siano molto lontani nel tempo, probabilmente troveremo che le differenze che esistono tra di loro sono in gran parte presenti anche come variazioni sincroniche sia nell'epoca più antica sia in quella più recente. La descrizione sincronica di un fenomeno linguistico, inoltre, potrebbe, a mio avviso, aiutare a capire e a chiarire il mutamento diacronico dei fenomeni linguistici.

Analizzeremo ora, anche in quest'ottica, alcuni passi del *Genji monogatari* dal punto di vista dell'utilizzo del *kakari musubi*:

Koso

さて、世にありと人に知られず、さびしくあばれたらむ
葎の門に、思ひの外にらうたげならむ人の閉ぢられたら
むこそ限りなくめづらしくはおぼえめ。(帚木)

Sate yo ni arito hito ni shirarezu sabishiku abaretaran mugura no kado ni omoi no hoka ni rōtagenaran hito no tojiraretaran koso kagiri naku mezurashiku wa oboeme (Hahakigi – Abe et al., 1970a, p. 136).

Ma ora, se al di là di un cancello in rovina, invaso dalle erbacce, vivesse nascosta, a tutti sconosciuta, una donna piena di fascino, non sarebbe una scoperta straordinaria? (*L'arbusto di saggina* – Orsi, 2012, p. 25).

La particella *koso* viene impiegata con il predicato *me* nella forma *izenkei* con la funzione di rafforzativo in contrasto con gli altri elementi.

Namu

いかで、はたかかりけむと、思ふより違へることなむあやしく心とまるわざなる。(帯木)

Ikade hatakakari ken to omou yori tagaeru koto namu ayashiku kokoro tomaru waza naru (Hahakigi – Abe et al., 1970, p. 136).

Com'è possibile in un luogo simile? ci si chiederebbe, e proprio perché è un avvenimento inaspettato ci si sentirebbe attratti (*L'arbusto di saggina* – Orsi, 2012, p. 25).

La particella *namu* è una particella che viene impiegata raramente nelle poesie. Il predicato *naru* si trova nella forma *rentaikei* per corrispondere alla presenza di *namu* che qui funziona come il marcatore rafforzativo. Questa particella si può trovare anche a fine frase, come possiamo osservare nel seguente esempio. Si potrebbe considerare tale uso come l'omissione del predicato.

目も見えはべらぬに、かくかしこき仰せ言を光にてなん。(桐壺)

Me mo miehaberanu ni kaku kashikoki ōsegoto o hikari nite nan
(*Kiritsubo* – Abe et al., 1970a, p. 104).

Queste auguste parole son come luce per i miei occhi oscurati
dal dolore (*Il Padiglione della Paulonia* – Orsi, 2012, p. 9).

Zo

心深くたばかりたまひけんことを知る人なかりければ、
夢のやうにぞありける。(賢木)

Kokorobukaku tabakari tamaiken koto o shiru hito nakarikere
ba yume no yōni zo arikeru. (*Sakaki* – Abe et al., 1970b, p. 100)

Forse perché aveva progettato tutto con estrema cura, nessuno si
accorse di nulla ed egli le apparve come in un sogno (*L'albero*
di sakaki – Orsi, 2012, p. 220).

Un esempio dell'impiego della particella *zo* con la funzione di
marcare la parte che si vuole evidenziare o rilevare. Il predicato
keru è nella forma *rentaikēi*.

Ya

前の世にも御契りや深かりけん、世になくきよらなる玉
の男御子さへ生まれたまひぬ。(桐壺)

Mae no yo nimo onchigiri ya fukakariken yo ni naku kiyoranaru
tamano onokomiko sae umaretamainu (*Kiritsubo* – Abe et al.,
1970a, p. 94).

Forse anche nelle precedenti esistenze i legami che l'avevano
unita a Sua Maestà erano stati profondi, perché le nacque un
bambino, simile a un puro gioiello di cui al mondo non si vede
l'eguale (*Il Padiglione della Paulonia* – Orsi, 2012, p. 4).

La particella *ya*, oltre ad avere la funzione di *kakari joshi*,
funziona come particella finale ed è utilizzata nelle espressioni

interrogative. Si trovano spesso ausiliari che indicano incertezza (come *mu*, *ramu*, *beshi* e altri) nel predicato con questa particella.

Da questi esempi dell'uso dei *kakari joshi* con i rispettivi predicati modificati a seconda della particella nel *Genji monogatari*, si può evincere che il *kakari musubi* avesse ancora valore espressivo e retorico, come dimostrato da molti studiosi come Ōno, Sakakura, Yamaguchi e Koike (Ōno, 1993; Sakakura, 1993; Yamaguchi, 2000; Koike, 2003). Il *kakari musubi* aveva sicuramente la funzione di rafforzare a livello espressivo l'atteggiamento del parlante (interrogazione, spiegazione, messa in contrasto, sottolineatura, ecc.), o meglio, la modalità verso l'enunciato. Tale valore espressivo finisce per perdere il suo effetto a causa della tendenza alla riduzione delle varietà delle coniugazioni dei costituenti predicativi, come abbiamo osservato in precedenza. Un fenomeno che rappresenta questo mutamento è il *rentaikei shūshihō*, ossia la sostituzione della forma attributiva (*rentaikei*) con la forma finale (*shūshikei*) senza l'utilizzo dei *kakari joshi*. Lo si può già osservare nel *Genji monogatari* come negli esempi seguenti:

命婦は、まだ大殿籠らせたまはざりけると、あはれに見
たてまつる。(桐壺)

*Myōbu wa mada ōtono gomorasetamawazarikeru to aware ni
mitatematsuru (Kiritsubo – Abe et al., 1970a, p. 109).*

La *myōbu* fu commossa nel trovare il Sovrano ancora sveglio. (*Il Padiglione della Paulonia – Orsi, 2012, p. 9*)

「東の御方は物詣したまひにきとか。このおはせしひとは、なほものしたまふや」などと問いたまふ。「しか。ここにとまりてなん。心地あしとこそものしたまひて、忌むこと受けたてまつらん、とのたまひつる」と語る。
(手習)

Hingashi no onkata wa monomōde shitamai ni ki toka. Kono owaseshi hito wa nao mono shitamau ya nado toitamō. Shika koko ni tomaritenan. Kokochi ashi to koso monoshitamaitte imu koto uketatematsuran to notamait^usuru to kataru (Tenarai – Abe et al., 1970c, p. 322).

[...] le chiese. – Ho saputo che vostra figlia è andata in pellegrinaggio. E quella persona che era con voi è ancora qui? – Sì, è rimasta con noi. Dice che non sta bene e che vorrebbe ricevere da voi i Cinque Precetti (*Esercizi di scrittura* – Orsi, 2012, p. 1266)

Possibilità di ulteriore ricerca sul *kakari musubi*

Il fenomeno linguistico dei *kakari musubi* è stato ed è ancora oggi uno degli argomenti più studiati nella storia della lingua giapponese. L'oggetto principale di tale dibattito è stato il valore espressivo del fenomeno, mentre non si sono tenuti in considerazione i casi in cui il predicato non assume la forma prestabilita anche con la presenza dei *kakari joshi*. Abbiamo accennato il caso di *rentaikēi shūshihō* nel quale, però, la frase è priva del *kakari joshi*.

Oda propone un'interessantissima ricerca sui casi in cui il predicato non corrisponde alla presenza di *kakari joshi*. Osserviamo i seguenti esempi:

むすめどもも泣きまどひて、「母君のかひなくてさすらへたまひて、行く方をだに知らぬかほりに、人並々にて見たてまつらむとこそ思ふに、さるものの中にまじりたまひなむこと」と思ひ嘆くをも知らで (玉鬘)

Musume domo naki madoite hahagimi no kainakute sasurae tamaite ikukata o dani shiranu kawari ni hito naminaminite mitatematsuramu to koso omō ni saru mono no naka ni majiritamainamu koto to omoi nageku o mo shirade (Tamakazura – Abe et al., 1970c, p. 89).

Anche le sorelle erano disperate. – Dal momento che sua madre è scomparsa senza lasciare tracce, avremmo quanto meno voluto che potesse avere un futuro degno di lei, e ora doverla affidare a un uomo del genere... - si lamentavano in lacrime, mentre il ... [...] (*Il tralcio prezioso* – Orsi, 2012, p. 452).

とあることもかかることも、前の世の報いにこそはべるなれば、言ひもてゆけば、ただみづからのおこたりになむはべる。(須磨)

toaru koto mo kakaru koto mo maeno yono mukui ni koso haberunareba iimoteyukeba tada mizukara no okotari ni namu haberu (*Suma* – Abe et al., 1970b, p. 157).

Dicono che tutto ciò che accade altro non è che frutto delle precedenti esistenze e quindi in sostanza dipenderà da qualche errore passato (*Suma* – Orsi, 2012, pp. 248-249).

In questi due esempi, nonostante la presenza di *koso*, il predicato che dovrebbe corrispondere al *kakari joshi* si trova nella forma finale. La particella enfatica *koso*, che dovrebbe condizionare il predicato nella forma *izenkei*, ha perso il suo valore. In un'ottica contraria si potrebbe interpretare che è stata la forma *izenkei* ad aver perso il valore espressivo che possedeva prima.

Oda in questa ricerca presenta vari casi in cui nel *Genji monogatari* il *kakari musubi*, nonostante la presenza dei *kakari joshi*, non si realizza, e classifica le varie condizioni sintattiche dei casi. L'originalità della sua ricerca sta nell'aver cercato di mostrare e di approfondire il valore espressivo del *kakari musubi* osservando i casi di non completezza o di non realizzazione dello stesso (Oda, 1998). L'applicazione di tale indagine a opere di altri periodi storici potrebbe contribuire a ulteriori ricerche e approfondimenti su questo fenomeno linguistico.

Riferimenti bibliografici

- Abe, Akio *et al.* (1970a) (a cura di). *Genji monogatari 1. Nihon koten bungaku zenshū*, 12. Tōkyō: Shōgakukan.
- (1970b) (a cura di), *Genji monogatari 2. Nihon koten bungaku zenshū*, 13. Tōkyō: Shōgakukan.
- (1970c) (a cura di). *Genji monogatari 3. Nihon koten bungaku zenshū*, 14. Tōkyō: Shōgakukan.
- (1970d) (a cura di). *Genji monogatari 6. Nihon koten bungaku zenshū*, 17. Tōkyō: Shōgakukan.
- Boscaro, Adriana (2005) (a cura di). *Letteratura Giapponese. I Dalle origini alle soglie dell'età moderna*. Torino: Einaudi.
- Calvetti, Paolo (1999). *Introduzione alla storia della lingua giapponese*. Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- Hashimoto, Shinkichi (1932). *Kokugogaku gairon*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Kobayashi, Chigusa (1987). “Kindaigo no bunpō – Kamakura Muromachi jidaigo”. In Yamaguchi, Akiho (a cura di). *Kokubunpō kōza*, 5. Tōkyō: Meiji shoin.
- Koike, Seiji (2003). *Nihongo wa akuma no gengo ka. Kotoba ni kansuru jū no hanashi*. Tōkyō: Kadokawa shoten.
- Oda, Masaru (1998). “Kakari musubi no nagare o megutte – Genji monogatari o shiryō to shite”. *Seitoku gakuen Gifu kyōiku daigaku kiyō*, 35, pp. 215-224.
- Ōno, Susumu (1993). *Kakari musubi no kenkyū*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Orsi, Maria Teresa (2012) (a cura di). *La storia di Genji*. Torino: Einaudi.
- Sakakura, Atsuyoshi (1993). *Nihongo hyōgen no nagare*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Yamada, Takao (1908). *Nihon bunpōron*. Tōkyō: Hōbunkan.

- Yamaguchi, Akiho (2000). *Nihongo o kangaeru – utsurikawaru kotoba no kinō*. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppan kai.
- Yanagida, Seiji (1985). *Muromachi jidai no kokugo*. Tōkyō: Tōkyōdō shuppan.
- Watanabe, Minoru (1997). *Nihongoshi yōsetsu*. Tōkyō: Iwanami shoten.

Dallo *Heike monogatari* al *nō* al *jōruri*:
Sasaki senjin di Chikamatsu Monzaemon*

BONAVENTURA RUPERTI

Il dramma *Sasaki senjin* (L'avanguardia Sasaki), noto anche sotto il titolo di *Sasaki ōkagami* (Il grande specchio della casata dei Sasaki) è datato “settimo mese del terzo anno Jōkyō” (1686) (Chikamatsu zenshū kankōkai, 1986, p. 248).¹ In effetti, nel primo anno dell'era sarebbe caduto il cinquecentesimo anniversario delle battaglie di Ichinotani e Yashima (1185) con cui è culminato lo scontro decisivo tra Minamoto e Taira (Shinoda, 1991, p. 431). Questo spiegherebbe perché gli spettacoli approntati da Chikamatsu (1653-1724), in età giovanile per Uji Kaganojō (1635-1711) e poi recitati anche da Takemoto Gidayū (1651-1714) (Sakaguchi, 2002, pp. 116-120), siano dedicati proprio a personaggi o eventi cantati dalla celebre epopea: *Shusse Kagekiyo* (Kagekiyo vittorioso, 1685); *Senzaishū* (Antologia di mille anni, ca. 1685) e *Satsuma no kami Tadanori* (Tadanori, signore di Satsuma, 1686) (Rupert, 1998); *Morihisa* e *Shume no hangan Morihisa* (Morihisa, comandante dei palafrenieri). In

* Questo studio è parte di una ricerca condotta in Giappone come *guest professor* del Kokubungaku kenkyūshiryōkan, a cui vanno i più sentiti ringraziamenti. Desidero esprimere riconoscenza in particolare ai proff. Yasunaga Hisashi, Takei Kyōzō, Matsumura Yūji, Yamashita Noriko dell'Istituto, nonché la prof.ssa Uchiyama Mikiko dell'Università Waseda, il prof. Nishino Haruo dell'Università Hōsei, la prof.ssa Satō Eri dell'Università di Kōchi, il prof. Iwai Masami di Kyūshū Joshi daigaku, il prof. Fukasawa Masao di Miyagi Gakuin Joshi daigaku, per insegnamenti e consigli prodigatimi nei vari incontri di studio ai fini della presente ricerca.

¹Rispettivamente titolo interno (*naidai*) e titolo esterno (*gedai*). *Sasaki ōkagami* ricompare anche nel *michiyuki* (III dan).

particolare il lavoro composto da Chikamatsu rielabora l'episodio di "Fujito" del x libro dello *Heike monogatari* (Storia della casata Taira) e si segnala per una certa rilevanza (Mori, 1990), per la prima apparizione della firma del drammaturgo sotto il titolo interno e anche per quanto registrato nello *Imamukashi ayatsuri nendaiki* (1727) (Geinōshi kenkyūkai, 1975), che testimonia del successo dell'opera in particolare del *michiyuki* "Matsuyoi Shigure ai no yama" tanto praticato e cantato dalla gente comune si da contribuire all'affermarsi dello stile di recitazione di Gidayū, il *gidayūbushi* (Saya, 2004).

La trama e le fonti

La traccia narrativa del dramma si snoda nei seguenti atti:

Primo dan

Prima scena "A Kojima di Bizen". Gli Heike, sconfitti a Ichinotani con la perdita di validi condottieri, si sono rifugiati a Kojima, isola nella regione di Bizen, mentre l'armata dei Genji, che preme guidata da Mikawa *no kami* Noriyori, si stanza sulla terraferma a Fujito. Le forze dei Genji, non avendo navi, sono bloccate dal mare tempestoso e non riescono a sferrare l'attacco. Nonostante vari tentativi di far avanzare in mare dei cavalli senza cavaliere o di lanciare dardi (ma invano per l'eccessiva distanza), i guerrieri Genji, bloccati sulla costa, fremono sbeffeggiati dagli Heike.

Seconda scena "Al santuario di Kibitsu". Un guerriero dei Minamoto, Sasaki no Saburō Moritsuna, da solo si reca al santuario di Kibitsu per rivolgere fervidamente un voto: compiere un'impresa che gli arrechi onore come hanno fatto il fratello primogenito Sadatsuna nella battaglia di Yamaki² o il fratello minore, quartogenito, Takatsuna a Ujikawa (Kajiwara, 1980, pp. 520-

² Sadatsuna gioca un ruolo determinante quando Minamoto no Yoritomo decide l'assalto a Yamaki (Taira) Kanetaka nella fortezza di Yamaki.

528), ossia fare da avanguardia lì a Fujito lanciando l'as-salto e raggiungendo per primo il campo nemico. Egli viene però richiamato dai lamenti di due giovani *ama* che, nascoste nei pressi del *torii*, sono state catturate e legate dal fratello maggiore, il secondogenito Hirotsuna che, non avendo ottenuto da loro informazioni utili a guardare quel tratto di mare, le vuole costringere a perlustrare di sera il fondo del mare. Moritsuna porge loro soccorso e le libera. Le due pescatrici, Matsuyoi e Shigure, sono figlie del bruciatore di sale Tōdayū e, riconoscenti, rimangono colpite dal fascino di Moritsuna che le corteggia, al punto di rivaleggiare per intrattenersi con lui. Ma sul far della sera Hirotsuna ricompare e, mentre i due fratelli disputano, le sorelle si dileguano. Moritsuna ha la meglio sul fratello maggiore, che infingardo batte in ritirata.

Sulla spiaggia, alla luce della luna, a Moritsuna si presenta il padre delle pescatrici, Shioyaki Tōdayū, che esprime la sua riconoscenza al guerriero e, in segno di ringraziamento per l'aiuto prestato alle figlie, su richiesta di Moritsuna mostra un punto della costa che solo lui conosce, da cui si può guardare a cavallo fino a Kojima ove sono accampati gli Heike. Ma in quel mentre Moritsuna viene sorpreso ancora da Hirotsuna che fugge minacciando di rivelare a tutti il segreto e, non avendo scelta, per non farlo trapelare trafigge Tōdayū cui pure aveva promesso gratitudine. Tra le lacrime, lamentando il destino dei guerrieri e la sorte del loro incontro, dopo averne nascosto le spoglie sotto uno scoglio, egli prega mentre già albeggia.

Terza scena "L'avanguardia di Fujito". L'indomani, il venticinquesimo giorno del terzo mese Genryaku (1184), di fronte agli Heike che sfidano i nemici a raggiungere il loro accampamento, Moritsuna, creduto pazzo dai compagni, si lancia a cavallo per attraversare il mare. Viene subito imitato da Hirotsuna che cerca di competere ma cade in acqua e riesce a malapena a riguadagnare la riva. Seguendo le indicazioni del pescatore, Moritsuna invece riesce a guardare a cavallo il tratto di mare, imitato poi, secondo le sue istruzioni, dall'armata dei Genji. Gli Heike subiscono l'impeto dei nemici e sono costretti alla fuga sulle navi verso Yashima. Moritsuna raccoglie così gli onori della battaglia.

Secondo dan

Prima scena “*La residenza di Moritsuna a Kojima*”. La caduta degli Heike è compiuta e, grazie ai meriti acquisiti nella battaglia di Fujito, nel secondo anno Bunji [1186] Moritsuna è divenuto signore di Bizen e ha preso possesso del suo nuovo feudo.

Il suo vassallo, *nanushi* di Kojima, Kitawaki Monta, informa il signore e un suo consigliere che il produttore di sale, che è rinomato prodotto tipico dell’isola, è stato ucciso da qualcuno e la vedova e le figlie, in preda alla follia, ogni giorno continuano senza posa ad attingere il salso nel tentativo disperato di prosciugare il mare per ritrovare il corpo del congiunto. Moritsuna, che ne intende la ragione, commosso si dirige con i suoi funzionari alla volta dell’isola.

Seconda scena “*Tra gli scogli sulla costa di Kojima*”. La vedova, accecata dalle troppe lacrime, e le figlie piangono la scomparsa del marito/padre attingendo il salso alla ricerca del corpo, credute pazze dagli altri. Moritsuna, nell’udire la vedova rievocare circostanze e eventi della battaglia e della morte del pescatore, commosso si rivela e, spiegando le ragioni del suo gesto,³ tra le lacrime chiede perdono. Le due figlie, intenzionate a vendicare il padre, si lanciano a spada sguainata contro Moritsuna ma vengono subito bloccate e dissuase dalla madre. Moritsuna, commosso dal dolore dei familiari e mortificato per il proprio gesto, fa recuperare il corpo della vittima e promette di far celebrare delle funzioni di suffragio per il pescatore la cui morte è all’origine della sua gloria presente. Dovendo assentarsi per recarsi alla capitale affida quindi i congiunti, che considera come propri familiari, alle cure di Monta.

³ Il timore che, essendo una persona di basso rango priva del senso della lealtà, una volta interrogato, intimidito o minacciato (1 atto), non conoscendo la “via del guerriero” (II atto), avrebbe facilmente lasciato trapelare il loro “segreto”.

Terzo dan

Prima scena “*Al santuario Tsurugaoka Hachimangu*”. All’inizio dell’anno a Kamakura viene celebrata in presenza dei condottieri del clan vincitore (tra cui Sasaki Sadatsuna e Takatsuna),⁴ la cerimonia del *genbuku* del figlio primogenito di Minamoto no Yoritomo, Manjumarū (Yoriie), che ha compiuto cinque anni. Il *kanpaku* Kujō Kanezane, giunto su ordine imperiale con un messo e Fujiwara no Teika dalla capitale, dopo l’annuncio del rango conferito al fanciullo, propone la propria figlia, appena nata, come promessa sposa e Yoritomo, onorato, gioisce. Ma all’uscita di scena di Kanezane, Hōjō no Tokimasa si oppone in quanto la bimba sarebbe nata nell’anno *hinoe uma*.⁵ Hatakeyama no Shigetada, adducendo vari esempi della Cina antica, informa che comunque l’imbarazzo potrebbe risolversi se un’altra donna dello stesso anno venisse sacrificata con apposito rito al posto della principessa. Hirotsuna, che presenzia alla cerimonia nelle file in fondo, si propone per la ricerca della persona giusta progettando di condurre la vedova del pescatore come sostituta da sacrificare (*migawari*) in luogo della principessa e si lancia alla sua cattura.

Seconda scena “*La residenza di Monta, sulla spiaggia di Kojima*”. Mentre l’autunno avanza sulla costa di Fujito, le donne affidate in custodia a Monta celebrano suffragi per lo scomparso. In assenza delle figlie, giunge Hirotsuna con i suoi sgherri e,

⁴ Moritsuna invece è a Kyōto su incarico dello *shōgun*.

⁵ La credenza secondo cui le donne nate nell’anno di combinazione “fratello maggiore del fuoco” e “cavallo”, in cui vengono a comporsi due segni connessi con l’elemento “fuoco”, oltre a legarsi a sventure come gli incendi, sarebbero caratterizzate da personalità forte e passionale, destinate a rimanere vedove o addirittura causerebbero la morte del marito, si sarebbe consolidata nel 1726 e poi negli anni 1786, 1846, 1906 ne sarebbe conseguita la tendenza a discriminarle (cfr. “hinoe uma” in Nihon fūzokushi gakkai, 1979). Saya tuttavia fa notare come le opere di Chikamatsu o di Saikaku (la storia di Yaoya Oshichi in *Kōshoku gonin onna* del 1686) testimonino che, almeno nell’area di Ōsaka, la credenza fosse presente già con riferimento alle nascite del 1666 che raggiungono la maturità proprio negli anni ottanta del secolo.

dopo aver verificato l'anno di nascita della vedova da una stele lignea da lei offerta, fingendo di dover condurla alla capitale per ordine del fratello Moritsuna, riesce a ingannare Monta e la donna, che esprime il desiderio di recarsi alla capitale. Ma quando le figlie sopraggiungono, Hirotsuna chiude la portantina e, mentre la conduce via, rivela a Monta e alle figlie, disperate, le ragioni dell'inganno. Monta, dopo essersi dibattuto sul da farsi, parte alla volta della capitale conducendo con sé le due *ama*.

Michiyuki: Le due *ama* travestite in abiti maschili, scortate da Monta, si recano alla capitale, Kyōto.

Quarto dan

Prima scena “*Alla residenza di Moritsuna a Rokuhara*”. Alla residenza a Kyōto di Moritsuna, ignaro di tutto, giunge il fratello minore Takatsuna, inviato da Kamakura, che ha condotto con sé la sorella minore, Hagi no mae, desiderosa di visitare la capitale, e Moritsuna la ospita.

Seconda scena “*I tagliatori di canne. La visita notturna segreta della principessa*”. Le due *ama*, vestite da tagliatori d'erbe (*yatsushi*), si aggirano per la città vendendo canne. Invitate da Hagi no mae e le sue damigelle, riescono così a introdursi in incognito nella dimora di Moritsuna. Hagi no mae, innamoratasi a prima vista dei due giovinetti (senza sapere che sono in realtà due ragazze), offre loro ospitalità e nella notte si introduce di nascosto nella loro alcova. La situazione sortisce effetti comici con le *ama* che si rifiutano senza poter rivelare le ragioni. Spaventata da rumori che provengono dal giardino, Hagi no mae si ritira in fretta. Le *ama* scorgono Moritsuna, uscito in giardino alla luce della luna e, nella speranza di potersi vendicare, unendo le forze lo puntano con arco e frecce ma mancano il bersaglio e vengono catturate. Moritsuna, attraverso la confessione delle due giovani, apprende le intenzioni di Hirotsuna e, assieme alle due, si precipita alla volta di Kamakura dove Monta li ha preceduti per salvare la madre delle pescatrici.

Quinto dan

Prima scena “*Al castello di Yoritomo, a Kamakura*”. Hirotsuna si presenta a Kamakura al cospetto degli “anziani del consiglio”, mentendo ai loro quesiti sulla provenienza della prigioniera destinata al sacrificio. Per sottoporla come richiesto a digiuno e purificazione sotto il controllo dei monaci del monte Haguro, prima della sua esecuzione a Yuigahama prevista dopo tre settimane, Hirotsuna la conduce alla sua residenza.

Seconda scena “*Capanna di purificazione presso la residenza di Hirotsuna*”. Hirotsuna rinchiude la vedova in un ritiro per la purificazione posto a oriente della residenza. Alla seconda settimana giunge Monta che, introdottosi con la forza, costringe il monaco guardiano ad aiutarlo a sostituirsi alla donna. Il giorno del supplizio, all’alba della fine della terza settimana, la portantina conduce la prigioniera (e Monta) a Yuigahama.

Terza scena “*Yuigahama*”. Hirotsuna conduce la portantina a Yuigahama dove, nel paesaggio brinoso del decimo mese, si prepara l’esecuzione in presenza degli ‘anziani’. Quando Hirotsuna apre la portantina che doveva portare la vedova, balza fuori Monta che lo afferra e immobilizza. Al contempo la vedova riabbraccia le due figlie. Moritsuna e Takatsuna, confusi tra gli astanti, appaiono e Moritsuna, rimproverandolo, rivela le malefatte del fratello. Hatakeyama no Shigetada, commosso dalle testimonianze di Moritsuna e di Hagi no mae, disposta a morire in luogo della vedova, dibatte sulla superstizione legata alla nascita nell’anno del cavallo e la confuta. Le due pescatrici Matsuyoi e Shigure si sposano felicemente con i fratelli Moritsuna e Takatsuna mentre Shigetada decide di prendere in sposa Hagi no mae. Hirotsuna, invece, invitato al suicidio, tenta la fuga e viene ucciso per mano del primogenito Sadatsuna stesso per fuggare l’onta del casato.

A una rapida lettura della trama appare evidente che il dramma nel I e nel III atto riprende l’episodio di “Fujito” dello *Heike monogatari* e il *nō* omonimo (Saya, 2004, pp. 62-83). Dal III atto in poi la trama si fa più intricata con vari colpi di scena ma al centro della vicenda si colloca la gloria della famiglia Sasaki (come

manifesta il titolo esterno *Il grande specchio dei Sasaki*) nelle figure positive di Moritsuna e del fratello minore Takatsuna, della sorella Hagi no mae, con l'unica eccezione del secondogenito Hirotsuna che funge da antagonista. Tuttavia il testo, come vedremo più in dettaglio, rivela una sua originalità in rapporto sia alle fonti classiche che ai *jōruri* che lo precedono che pure trattano analoga materia narrativa.

Fujito e Moritsuna nello *Heike monogatari*

L'episodio di Fujito appare nel libro x dello *Heike monogatari*, nelle diverse versioni sia letterarie (*yomihon*) sia recitate (*kataribon*).

In breve, le lezioni dello *Heike* registrano come, nel venticinquesimo giorno del nono mese (Juei 3, 1184)⁶ Sasaki Saburō Moritsuna abbia appreso da un uomo della costa nei pressi di Fujito il modo per poter guardare a cavallo il tratto di mare fino a Kojima e, riuscendo nell'impresa, abbia per primo sferrato l'assalto ai Taira, subito imitato dagli altri cavalieri sollecitati su ordine del condottiero Mikawa no kami Noriyori. I Taira, sorpresi dall'offensiva, dalle navi hanno cercato di bloccarli con una pioggia di frecce e il combattimento è proseguito strenuo fino a sera. All'alba i Taira, sulle navi, sono fuggiti diretti verso Yashima, nel Sanuki. A Moritsuna verrà riconosciuto il merito dell'impresa senza precedenti di aver guadato a cavallo non un fiume ma il mare, ottenendo in dono il dominio dell'isola stessa e l'onore d'essere annotato anche nel registro del signore di Kamakura (Minamoto no Yoritomo).

Le descrizioni e alcuni particolari variano tra le diverse lezioni (i doni che Moritsuna offre al pescatore, la verifica del tragitto condotta da lui stesso spogliandosi e immergendosi in mare, il riserbo assoluto mantenuto anche con il proprio seguito ecc.) ma nella sostanza i termini dell'evento non mutano. Tuttavia, vie-

⁶ L'esercito Genji era bloccato a Fujito dal dodicesimo giorno.

ne annotato anche come Moritsuna subito dopo la rivelazione abbia ucciso l'uomo e ne abbia occultato il corpo tra gli scogli. All'"uomo della baia" che rivela tali informazioni non viene dato un nome, un'identità e il movente viene esplicitato soltanto nei *kataribon* (compresa la famiglia dello Yasakabon), mentre nei vari *Enkyōbon*, *Nagatobon* o *Genpei jōsuiki* e gli altri *yomihon* non appaiono né il nome, né motivazioni del gesto (Saya, 2004, pp. 62-83). Ove esplicitato, per lo più l'atto nasce dal timore che l'informazione venga diffusa anche a altri (in quanto le persone di basso rango sarebbero "inaffidabili") e quindi il merito dell'impresa non sia più solo di Moritsuna, così in particolare nella versione vulgata, *rufubon*, dello *Heike monogatari* diffusa in epoca Edo (Kajiwara, 1980, pp. 662-669).

Il comportamento di Moritsuna riflette la mentalità e il brutale pragmatismo del guerriero che – non per impulso o nell'impeto del momento ma per farsi onore e compiere un atto di valore da solo – non esita, senza timore o scrupoli, a sbarazzarsi di un anonimo pescatore, mozzandone il capo e celandone il corpo, benché questi sia il benefattore che ha fornito un'informazione indispensabile per il successo dell'impresa. L'episodio, narrato dallo *Heike monogatari*, rispecchia dunque in maniera molto significativa l'aspra crudeltà dei bellicosi eventi che scandiscono lo scontro fatale tra Taira e Minamoto.

Il dramma di un pescatore e di una madre nel *nō Fujito*

Come spesso accade per altri episodi della gloriosa (e dolorosa) epopea dello *Heike monogatari*, il *nō Fujito* proietta l'anonimo personaggio alla luce della ribalta, facendone levitare la sventurata sorte a dramma di grande spessore. In questo caso non è però un guerriero dei Taira protagonista di una tragica morte, né un condottiero vincitore, bensì un umile pescatore accompagnato dallo strazio di una madre per la perdita del figlio.

Il testo è di attribuzione incerta, ma si colloca probabilmente in epoca post-Zeami⁷ e ripercorre nella sostanza la struttura dei *nō* di sogno (*mugen nō*) ma con *shite* differente tra la prima e la seconda parte:

Maeba. (I *dan*) In una giornata di tarda primavera il nobile Moritsuna (*waki*), accompagnato da un dignitario (*wakizure*), prende possesso del feudo di Kojima, isola nella regione di Bizen, assegnatogli in seguito all'assalto sferrato per primo all'accampamento dei Taira nella stessa isola in occasione della battaglia di Fujito.

(II *dan*) Il nuovo signore dà avvio alle sue udienze e, introdotta da un dignitario, si presenta a lui una donna (*maeshite*) in lacrime.

(III *dan*) La donna lamenta l'uccisione del figlio innocente, pescatore appena ventenne, che è stato immerso tra le onde, il cui corpo non è neppure stato ritrovato. Moritsuna, sbalordito, si mostra incredulo. Ma via via la donna rivela che colui che l'ha guidato era il figlio e lo accusa. Moritsuna la invita ad abbassare la voce ma la donna, affermando che la verità non può essere nascosta, chiede che almeno sian celebrati suffragi e sia data così una qualche consolazione alla morte e al suo risentimento lamentando la sofferenza della separazione, il dolore della perdita.

(IV *dan*) Sotto la pressione delle accuse, Moritsuna è costretto a ammettere la sua colpa: racconta le circostanze del gesto commesso, la notte del venticinquesimo giorno del terzo mese dell'anno precedente,⁸ trafiggendo con due colpi di spada e immergendolo in mare per timore che rivelasse ad altri (in quanto le persone di basso rango sono *suji nashi*),⁹ e le chiede di placare la sua rabbia in quanto conseguenza dell'esistenza precedente.

⁷ Nishino (1998, pp. 392-397) avanza la possibilità che, per affinità di stile, l'autore sia il figlio Motomasa, evidenziando per altro similarità stilistiche anche con *Tenke*.

⁸ Nello *Heike monogatari* è il nono mese. Chikamatsu segue il *nō*.

⁹ *Suji* indica modo, procedimento, ma anche le ragioni, la logica, o la stirpe o discendenza di sangue. Qui sarebbe la mancanza di considerazione, riflessio-

(v *dan*) La donna chiede dove sia stato nascosto il corpo del figlio e Moritsuna conferma le voci, rivelando che essendo notte non credeva d'essere scoperto. La donna, esprimendo la disperazione d'aver perso il giovane figlio e ogni speranza per la sua vecchiaia, si prostra in lacrime chiedendo di poterlo seguire, supplicandone la restituzione.

(vi *dan*) Moritsuna la invita a tornare a casa rinnovando la promessa che provvederà a lei, alla moglie e ai figli della vittima e a celebrare uffici per la salvezza della sua anima e la donna esce di scena. Egli dà ordine a un servitore di effettuare i preparativi per la cerimonia di suffragio e gli affida il sostentamento della donna.

(*Aikyōgen*) Il servitore, nell'esprimere la sua compassione, prepara il rito con musica.

Nochiba (I *dan*) Moritsuna sulla spiaggia celebra suffragi con recitazione dei *sūtra*.

(II *dan*) Il fantasma del pescatore (*nochishite*) appare con aspetto emaciato, turbato dal ricordo della sua morte senza colpe.

(III *dan*) Moritsuna lo scorge avanzare sulle acque della sera. Il pescatore ringrazia delle preghiere ma lamenta di essere stato proditoriamente ucciso, invece della riconoscenza per la preziosa informazione fornita. Il pescatore rievoca con il racconto e i gesti la sua uccisione, la spada di ghiaccio che lo trafigge, l'immersione nel profondo delle acque tra gli scogli e l'impresa di Moritsuna. Divenuto divinità delle acque, ritornata per risentimento verso il suo uccisore, grazie ai suffragi di Moritsuna egli raggiunge la buddhità e scompare.

Il dramma *nō* si presenta dunque come il seguito di quanto narrato nel x libro dello *Heike monogatari* nelle versioni di famiglia *kataribon*, richiamate in maniera evidente, ma si focalizza sui "retroscena" di quella gloriosa impresa: la morte della vittima senza nome e lo strazio della madre, le accuse di questa contro Moritsuna e la logica di guerra e dei guerrieri, l'ammissione di

ne, la comprensione della logica di lealtà e fedeltà, e dunque la mancanza di affidabilità, dote che caratterizzerebbe invece gli appartenenti alle classi militari.

questi che celebra suffragi per la vittima favorendone la salvezza (Itō, 1988, pp. 473-474).

Le invenzioni nel *jōruri* di Chikamatsu

Tra l'opera di Chikamatsu e gli illustri precedenti su citati si interpongono anche alcuni *kojōruri*, in particolare *Sasaki Fujito senjin* (L'avanguardia di Sasaki a Fujito) di Inoue Harimanojō (stampato a Ōsaka nel 1669) o *Sasaki Saburō Fujito no senjin* (L'avanguardia di Sasaki Saburō a Fujito) (stampato a Edo nel 1682) di Toraya Eikan (Suzuki, 1993), che nel ritracciare vari episodi dei libri IX e X dello *Heike* incastonano anche l'episodio di Fujito.¹⁰

In maniera molto simile gli antecedenti riassumono gli accadimenti della guerra tra Taira e Minamoto a dipingere una sorta di scarna ma efficace rassegna arricchita di qualche invenzione, testimoniando la popolarità delle storie qui riprese, da Kumagai Naozane e il figlio (ma non il celebre episodio della morte di Atsumori), a Taira no Shigehira, a Moritsuna. Sono evidenti anche i legami tra Chikamatsu e il cantore Harimanojō, come poi con il cantore Uji Kaganojō, con travasi di brani del repertorio tra i teatri di Kyōto, Ōsaka e Edo.

Sul piano del confronto testuale, il lavoro di Chikamatsu palesa per alcuni tratti somiglianze con *Sasaki Fujito senjin*, in particolare nella descrizione del momento in cui la madre dell'uomo della costa e i due orfani si gettano in lacrime ai piedi di Moritsuna, passo che si rispecchia nelle figure della vedova e delle due figlie nell'opera di Chikamatsu.

Ma la novità della pièce di Chikamatsu è nell'aver saputo inscrivere nella struttura del *jōruri* l'elemento drammatico, assunto proprio dal *nō*, investendolo però di una sensibilità di epoca Edo. Ricucendo singoli frammenti dagli antecedenti egli li combina

¹⁰ Per un confronto tra il dramma di Chikamatsu e i *jōruri* antichi, cfr. Saya (2004, pp. 62-83).

in una struttura e trama, ovvero una drammaturgia che riflette la nuova tradizione del *jōruri* infarcendola di invenzioni (*shukō*) e motivi che arricchiscono e qualificano il testo anche sul piano della costruzione letteraria e verbale.

Nella combinazione dei personaggi, egli sostituisce dunque a madre, moglie e due orfani di *Sasaki Fujito senjin* la sola vedova e le due figlie. Se nel *nō* il pescatore è un giovane ventenne e l'accusa a Moritsuna è rivolta dalla madre, nel *jōruri* di Chikamatsu le figlie sono di sedici e qualche anno di più, dunque il pescatore è uomo maturo. Ma in realtà, come evidenziato da Mori, nel suo dramma assurgono a un ruolo di primo piano i personaggi femminili: non solo gli eroi Minamoto, il pescatore, il vassallo Monta, ma soprattutto le due *ama*, la vedova, Hagi no mae.

L'immagine delle due sorelle che attingono il salso è senza dubbio ispirata al *nō Matsukaze*. E a questo si abbina il tema dell'amore per lo stesso uomo, in questo caso Moritsuna che nell'opera di Chikamatsu è presentato come nobile, elegante e attraente guerriero, di cui, come il nobile di corte Ariwara no Yukihira, si innamorano le due giovani ingenue pescatrici. Ma, alla scoperta che egli è l'assassino del padre, alla traccia amorosa si sovrappone il sentimento di vendetta che anima le azioni delle due appassionate sorelle fino al finale fausto in cui si sposano con Moritsuna e Takatsuna infrangendo ogni limite di rango o divisione sociale. Ma tali tematiche di contemporaneità, per esempio, la credenza sulle donne nate nell'anno fuoco-cavallo (Matsui, 1963), veicolano anche appassionate istanze di rivendicazione di dignità e rettitudine della gente di umile nascita, della vittima stessa (non da meno di un samurai), nelle parole dei familiari, o nelle parole di Monta che di fronte all'inganno di Hirotsuna decide autonomamente di aiutare le due *ama* contro quello che crede un ordine crudele del suo signore, o che "convince" con la forza il monaco del monte Haguro della contraddizione tra il sacrificare un'innocente e l'essere portavoce di una religione, come buddhismo o shintoismo, che per principio predica la non uccisione di esseri viventi e la virtù di essere compassionevoli.

Fonti di superficie e fonti di sfondo

Le interconnessioni tra ipotesti del *nō* e i lavori di Chikamatsu, a seconda di uso e prospettiva, si declinano in varie tipologie: l'assunzione del contenuto narrativo, ossia il mito/storia che ne costituisce il soggetto (spesso desunto nel *nō* da una fonte antecedente, nel caso di *Fujito*, lo *Heike monogatari*); l'idea ispiratrice dell'invenzione centrale (*Matsukaze* e il motivo delle donne che attingono il salso, in preda a nostalgia dell'amato); le fonti della scrittura ossia il tessuto verbale, ossia citazione in senso stretto, sintassi e retorica della scrittura che sono alla base dell'espressività.

Nelle opere di ambientazione storica del periodo Jōkyō, ossia della fase giovanile, si rilevano prestiti e interpolazioni di frammenti dagli ipotesti di riferimento ancora semplici e proprio per questo più espliciti e facilmente confrontabili, pur nella dovizia di citazioni letterarie o poetiche.

Ma già in questa fase il lavoro di intarsio in apparenza attinge a un dramma centrale, preso a modello, più evidente sul piano del contenuto, mentre in realtà in forma più sotterranea sono presenti molteplici richiami, sia creativi sia lessicali e espressivi, mutuati da più opere del *nō* che sottendono all'ispirazione e alla scrittura.

In effetti, sin dal titolo è palese come l'impresa di Moritsuna e il sacrificio che ne è all'origine costituiscano le fonti principali e manifeste. Tuttavia, per ogni scena si rivelano citazioni o allusioni a differenti *nō* che vengono a costituire il culmine drammatico: nel I *dan* prevale *Fujito*, che si intreccia a *Yorimasa* per la parte relativa alla avanguardia; nel secondo *dan*, *Fujito* torna in primo piano e soprattutto in "Kojima no ura" culminando con l'*issei*, il confronto serrato tra *shite* e *waki*, la rievocazione della morte, ma intessendosi anche a rimandi a *Matsukaze*;¹¹ nel III *dan* accanto a *Fujito* si innervano però echi di espressioni tratte da altri

¹¹ Sono questi i momenti portanti del *nō* caratterizzati da una particolare struttura ritmico-melodica: l'*issei* che segna in genere con canto accompagnato da flauto e percussioni l'entrata in scena dello *shite* (qui nella seconda parte),

drammi, come nella profusione di nessi poetici del *michiyuki* a formare il broccato di parole di una narrazione lirica. Nel *iv dan*, “Ashikari tsuketari himegimi shinobi no dan”, invece viene richiamato lo “Shinobi no dan” che risale alla tradizione del *jōruri* (sin dal *Jōruri jūnidanzōshi*) (Orsi, 1971) congiunto a un’ampia citazione dal *nō Ashikari*, la cui tessitura come palinsesto appare e scompare via via a tratti facendo ora da sfondo ora da decoro.

In taluni casi, ma non sempre, tra la “fonte primaria di superficie” esplicita e gli altri drammi *nō*, le “fonti di sfondo”, richiamati nel testo e a queste combinati si possono riscontrare delle affinità.

In primo luogo si intravede in sottofondo il *nō Yorimasa*.¹² Come narrato nello *Heike monogatari*, nel dramma *Yorimasa*, sotto la guida di (Ashikaga Matatarō) Tadatsuna l’esercito degli

il *kakeai* tra i due personaggi, *chūnoriji* la rievocazione della morte del protagonista (nel caso di guerrieri anche delle sofferenze dell’inferno).

¹² *Maeba*. (*i dan*) Un monaco (*waki*) in viaggio per il paese, si dirige da Kyōto verso Nara e sosta nei pressi del villaggio di Uji. Ammirando il paesaggio attende l’arrivo di un abitante del luogo. (*ii dan*) Entra in scena un vecchio (*maeshite*) che rivolge la parola al monaco. (*iii dan*) Il monaco chiede al vecchio di illustrargli le bellezze e antiche vestigia del luogo e questi, assecondando la sua richiesta, elenca Maki no shima, la piccola isola di Tachibana, il monte Asahi. (*iv dan*) Egli invita il monaco a visitare il Byōdōin (Padiglione della Fenice). Il monaco nota davanti a un padiglione un’aiuola d’erba che ha sagoma di ventaglio e ne chiede la storia. Il vecchio riposandosi al centro del palcoscenico inizia il racconto. Al tempo in cui il principe imperiale Takakura *no miya* sollevò un complotto contro gli Heike, Yorimasa, suo alleato, travolto dalle forze degli Heike, stese in questo luogo il suo ventaglio e commise suicidio. Spiegando che proprio oggi è l’anniversario di quell’evento rivela di essere lui stesso Yorimasa e svanisce. (*Ai kyōgen*) Un uomo del posto (*ai*) racconta al monaco gli episodi riguardanti la battaglia di Uji e la morte di Yorimasa. *Nochiba*. (*i dan*) Il monaco in attesa prega per le vittime della battaglia. (*ii dan*) Appare il fantasma di Genzanmi nyūdō Yorimasa (*nochishite*), in veste di monaco armato di spade, che deplora la violenza e la follia dello strenuo combattimento. (*iii dan*) Egli sollecita il monaco a pregare ancora e si dichiara. (*iv dan*) Racconta la ribellione del principe, il fallimento e la fuga, il rifugio al Byōdōin, il sabotaggio del ponte per arginare l’assalto degli Heike. (*v dan*) Lo *shite* mostra con i gesti gli eventi della battaglia sul fiume e l’impresa di Takatsuna nel guardare. (*vi dan*) Rievoca gli ultimi atti da lui compiuti fino alla morte e, lasciando una

Heike riesce ad attraversare il fiume di Uji, nonostante i “ribelli” fuggitivi guidati da Yorimasa abbiano interrotto il ponte, riuscendo a guadare il fiume fino a raggiungere il Padiglione della Fenice ove i guerrieri di Yorimasa si erano rifugiati. Dunque, così come in *Fujito*, il successo (in questo caso dell’esercito Heike) consiste nell’esser riusciti a superare la forte corrente contraria del fiume grazie ai consigli di un giovane guerriero, Tadatsuna, che lanciando l’avanguardia guida gli altri cavalieri verso il padiglione, fino al finale in cui Yorimasa ferito, con la morte dei figli e la disfatta dei suoi, si suicida componendo una lirica di commiato e ponendo un ventaglio sull’aiuola che in suo ricordo tuttora ne imita la sagoma.¹³ Dunque, semplicemente trasformando il fiume in mare, il *katari* di *Yorimasa* diviene prezioso palinsesto adattato da Chikamatsu per amplificare la descrizione dell’offensiva di *Fujito*. Tramite questa originale combinazione di *Fujito* e *Yorimasa*, Chikamatsu sovrappone il personaggio di Sasaki Moritsuna su quello di Matatarō Tadatsuna, con il cui nome ha peraltro una qualche assonanza, attinge alla materia di due *senjin*, quello di Uji (Kajiwara, 1980, pp. 267-277) e quello di *Fujito* e giocando sulle parole chiave “acqua”, “onde”, “rocce”, “cavalli”, proiettate per associazione verso la dimensione di mare e *ama*, mette in atto un nuovo *shukō* che inscena la celebrazione di un’impresa di eroi carica di tensione drammatica e di passioni.

Tuttavia, come confermato dal risaltare di citazioni da *Matsukaze* che affiorano qua e là a preparare il terzo atto, proprio da questo dramma nasce la scena della follia dei familiari del pescatore, l’immagine delle due *ama* che, con la madre, cercano di prosciugare il mare alla ricerca del corpo del padre scomparso, e la centralità dei due personaggi delle pescatrici. Se in *Matsukaze*,

sua poesia di commiato, chiede al monaco preghiere per la propria salvezza per svanire all’ombra delle erbe dell’aiuola a ventaglio.

¹³ La leggenda dell’aiuola a forma di ventaglio non appare nello *Heike monogatari* o nelle fonti epiche affini. È forse nata in seguito e stata poi accolta nel *nō*.

tuttavia, i fantasmi delle due *ama* Matsukaze e Murasame attingendo il salso reiterano i gesti della loro esistenza terrena in preda alla nostalgia dell'amante di nobile nascita Ariwara no Yukihira, ritornato alla capitale, qui le due *ama* reali, che stavano quasi intrecciando una relazione d'amore con il guerriero Moritsuna, ora attingono il salso per cercare tra le acque il corpo del padre che scopriranno ucciso proprio dall'uomo di cui s'erano invaghite e che quindi da salvatore diverrà oggetto dei loro tentativi di vendetta.

D'altro canto, nel iv atto, nello *yatsushi*, artificio ricorrente nei drammi di Chikamatsu, delle due *ama* che si travestono da tagliatori di canne per perseguire la vendetta del padre innesca il richiamo ai dialoghi del *nō Ashikari*¹⁴ con citazioni melodico-musicali e coreografiche di ampi stralci da *Ashiuri no dan* (Il pas-

¹⁴ La trama del *nō Ashikari* è la seguente. *Maeba*. (i *dan*) Una persona (*waki*) a servizio presso un nobile della capitale, Kyōto, accompagna la nutrice (*wakizure*) al suo villaggio di origine. (ii *dan*) Giunti al villaggio di Kusaka, nella regione di Settsu, chiedono informazioni a un abitante del luogo (*ai*) su un certo Kusaka no Saemon ma apprendono solo che, decaduto, di lui si sono perdute le tracce. Per consolare la nutrice i due, su indicazione dell'abitante del posto, si dirigono verso il mercato sulla spiaggia. (iii *dan*) Appare un venditore di canne (*maeshite*) che, dopo aver descritto le bellezze dei dintorni di Naniwa, senza che gli venga richiesto, racconta le proprie vicissitudini fino alla situazione presente. (iv *dan*) Nel dialogo con lo *waki*, il venditore di canne spiega la differenza tra *yoshi* e *ashi* e i nomi differenti che vengono attribuiti alle cose di regione in regione. (v *dan*) Quindi, si esibisce in canto e danza (*kasa no dan*) con il tiro delle reti e un'elencazione dei vari tipi di copricapo. (vi *dan*) Alfine porta le canne fino al palanchino in cui è alloggiata la nutrice. Ma, non appena incrocia lo sguardo con la donna, egli getta le canne e ritraendosi si nasconde. Il venditore di canne si rivela l'uomo, Kusaka no Saemon, che la nutrice cercava. (vii *dan*) I due si cambiano versi e si raccontano le rispettive peripezie e la nostalgia dell'uno e dell'altra dopo la separazione. (viii *dan*) Mentre avviene il cambio di costume (*monogi*) dello *shite* per condurlo alla capitale, (*ai kyōgen*) l'*ai* esprime la felicità dell'avvenuto reincontro tra la coppia e le qualità dell'uomo. *Nochiba*. (i *dan*) L'uomo (*nochishite*), indossati *hakama* e *hitatare* donatigli dalla moglie, come un nobile, richiamando i versi che celebrano le bellezze di Naniwa assieme alla moglie canta le virtù della poesia, che ha favorito il loro incontro, e l'amore di coppia, (ii *dan*) danza una danza di felicitazione (*otokomai*) (iii *dan*) e accompagna la moglie ritrovata alla capitale.

so della vendita delle canne) e *Kasa no dan* (Il passo dei copricapi intrecciati), scene salienti del dramma che vengono abilmente incastonate nel testo *jōruri*.

Le mutazioni del testo

Ma naturalmente, pur dipendendo dalle vivide sorgenti del *nō*, l'intero dramma ha un suo intreccio tipico del *jōruri*, con innovazioni, tra cui proprio l'inframezzarsi e compenetrarsi di molteplici ipotesti, trasfigurati nella forma e riorientati nel significato in una trama complessa intessuta di variazioni.

Tra queste spiccano i “cambi di personaggio”: nel I *dan* al posto del pescatore, *shite* nella seconda parte del *nō Fujito*, appaiono Shioyaki no Tōdayū e le due figlie Matsuyoi e Shigure, con la vedova in luogo della madre, adattando pressoché invariato il testo dello stesso dramma; nel II *dan*, in luogo della madre della prima parte del *nō*, il ‘turbamento/follia’ (*kyōran*) della vedova di Tōdayū con la presenza delle due *ama* in una soluzione scenica che rimodula il dramma *Matsukaze*. D’altro canto, nel *senjin* di Fujito semplicemente sostituendo contesto e scenario, ossia adattando al mare le parole sul fiume che accompagnano il *kakeri* di *Yorimasa*, ne ricava un “cambio di scena” dipingendone una variazione di gusto inedito. Dallo *yatsushi* delle due *ama*, Matsuyoi e Shigure, travestite da giovinetti (*wakashu*) fa scaturire lo *shinobi no dan* della sorella minore di Moritsuna (Hagi no mae) con gli effetti umoristici del suo innamoramento: così il reincontro commovente tra i due coniugi allontanati dalla sorte del *nō Ashikari*, secondo una sensibilità di epoca Edo, si riformula in metamorfosi (*yatsushi*) tramite un cambio di sesso, figura del travestimento che nei *nō Matsukaze* e *Izutsu* (prefigurato da citazione nel *michiyuki*) è incarnato dalle figure femminili che per nostalgia indossano la veste ricordo dell’amato.¹⁵ In tal modo,

¹⁵ Motivo già ripreso da Chikamatsu in tono patetico nel III atto di *Yotsugi Soga* (1684).

con queste trasformazioni multiple, si compie la riscrittura in un congegno drammatico ove i personaggi Moritsuna e le due *ama* e Hagi no mae inscenano un intreccio di risentimento e sensualità, amore e dolore, tristezza e pentimento.

Inoltre, si può riscontrare anche una rielaborazione con “sdoppiamento delle cose”, espediente frequente in Chikamatsu che fa interagire i burattini producendo maggiore varietà scenografica. Così, accanto al pescatore Tōdayū e alla vedova (che sostituisce la madre del *nō*), si affiancano con effetto più vistoso due personaggi femminili di *ama*, mentre a Moritsuna si aggiunge il fratello Takatsuna, la sorella Hagi no mae e, con l’invenzione del malvagio antagonista, Hirotsuna, trama e coreografia, resi più complessi, culminano nel finale con il celebrare la gloria del casato.

Ma l’accostamento di *yōkyoku* differenti e dissimili, con gli effetti di decontestualizzazione e straniamento, o delle combinazioni (*toriwase*) disparate dello *haikai*, procede in accordo con l’andamento e il contenuto narrativo della trama, mentre i passaggi dall’uno all’altro, nella congiunzione delle tessere diverse, sono realizzati tramite i procedimenti retorici dell’associazione e il ricorso a parole chiave, di segni semanticamente congiunti (*engo*) e immagini, come a offrire tracce allo spettatore tali da far prevedere l’emergenza della citazione, quasi a far da preludio a ciascuna occorrenza.

A costellare il testo di fioriture poetiche con funzione decorativa e con reminiscenze da testi drammatici del *nō* attinte da più parti, facendo risuonare echi del pregresso letterario, sono soprattutto i brani dei *michiyuki*. Nelle figure liriche connesse per tradizione ai toponimi, con una scrittura che è un continuo sbocciare di nessi con atmosfere e sfumature evocate da *makurakotoba* o altro, e nella maestria della manifattura ricca, tornita e minuta di tali intarsi, si riconosce il fascino dello stile di Chikamatsu potenziato da una lucida consapevolezza degli effetti spettacolari che scandiscono varietà e espressività di narrazione e canto affidati alla voce di Gidayū.

Ancora, in tali momenti, prendendo a prestito le immagini persistenti di tradizioni, leggende, antiche storie, liriche celebri, appoggiandosi all'*utai* costellato di splendide espressioni esteticamente raffinate, attraverso una forma che si carica di universalità, si manifesta la coscienza di valorizzarne le suggestive risonanze, cariche di culturale pregnanza. Emblematiche sono le apparizioni, in momenti culminanti del dramma, di battute celebri, versi famosi, passi desunti dai *nō* rimasti certamente impressi nelle menti degli spettatori, come tracce di più profonda icasticità: come in *Matsukaze* “Una è la luna, due le sue immagini, tre trasale la marea...” (*Tsuki wa hitotsu, kage wa futatsu mitsu shio no...*); in *Yorimasa* “il villaggio di Uji, località celebre oltre la sua rinomanza” (*Uji no sato, kikishi ni masaru meisho kana...*); in *Fujito* “All’inizio della luna si trova a levante. Alla fine della luna si trova a ponente” (*Tsukigashira niwa higashi ni ari. Tsuki no sue niwa, nishi ni aru...*), oppure “Ah, la voce è troppo alta, che dite! che dite!...” (*Ā oto takashi nani to...*), ampiamente adunate ai versificatori *haikai* di scuola Danrin.

Così, nello sfondo dei prestiti dal *nō* che mutano e si trasformano in molteplici fogge nei *jōruri* di Chikamatsu, si riscontra anche la destrezza nella pratica della citazione e lo spirito sempre fresco e cangiante dello *haikai*, le somiglianze con prestiti dal *nō* che così sovente si ritrovano nei versi delle scuole Teimon e Danrin (Rupert, 2013). Tali procedimenti, ulteriormente affinati e adattati in forma sempre più sofisticata al *jōruri*, danno respiro così a un travolgente susseguirsi di situazioni drammatiche gustose, vivide, declinate in mille tonalità d'affetti, dall'epico al tragico, dal sensuale al patetico, al comico, con vivaci dialoghi e azioni forgiate da ideale forza di passioni.

Un'arte che mira a riconvertire le immagini dei classici

Gli artisti, autori di letteratura o di teatro che hanno come destinatarie le nuove classi emergenti e che danno vita alla “nuova episteme”, ai nuovi stili di vita e pratiche creative, ovvero riflet-

tono i nuovi aspetti della vita sociale e culturale delle metropoli, prendendo a prestito contenuti e forme del patrimonio culturale del passato, ne fanno strumento di conoscenza e formazione del presente e nel trasformare materiali e modelli da quelli ricavati, discoprono e riformulano modi creativi estetici affatto nuovi.

E per ottenere l'effetto di contenuti che attraggano gli interessi degli uomini del proprio tempo, e di invenzioni (Nakamura, 1982, pp. 74-85) basate su metodi espressivi che possano dar vita a quelli, il procedimento della citazione non è forse lo strumento più consono?

Tuttavia, a differenza degli artifici tradizionali dello *honkadori* e dello *honzetsu*, nella compresenza di parole introdotte dai classici del passato e parole ideate a nuovo, la combinazione che fa convivere in parallelo e intrecciati l'universo classico con il mondo di nuova ideazione, la disparità tra le due dimensioni *ga* e *zoku* diventa metodo creativo cruciale attraverso cui sprigionare esiti di imprevedibilità e originalità.

L'artificio con cui si innesta in un nuovo contesto un testo preesistente, la trasposizione delle stesse parole in una scena differente, attraverso alcuni tratti di somiglianza e affinità, non si limita solo a far riemergere nella memoria del fruitore in qualche forma gli scenari pregressi della memoria letteraria, ma sostituisce le parole (oggetti, cose, figure) all'interno del testo citato o ancora le distorce e deforma (*mojiri*), e "umilia" il *ga* incastonato in un contesto *zoku*, e nel denaturarlo e straniarlo, al contempo ottiene l'effetto di ribaltare facendo elevare lo *zoku* che con esso convive. Utilizzando le visioni del mondo, le idee precostituite presenti in forma codificata nell'esperienza di lettori e spettatori, e il nuovo disegno creativo che fa trasformare quello, non solo pone al centro originalità, imprevedibilità e bizzarria, ma sembra lasciar trapelare una nuova visione del mondo, una nuova concezione delle arti e della vita.

In questa prospettiva sono racchiuse le componenti dello spirito indomito e superbo, ardito e ludico che gioca in libertà con i metodi espressivi più svariati scegliendo come oggetto di espressione materiali disparati del passato e del presente contingente,

e in questo si può ritrovare anche un alto grado di ‘finzione’. In contrapposizione con una visione dell’arte ancorata sulla mimesi, sulla rappresentazione del reale, si percepisce qui il tentativo di valorizzare anche gli artifici, che danno maggior peso alla finzione come prerogativa e strumento creativo di innegabile potere trasformativo/inventivo all’interno delle opere d’arte.

Così, come nei casi di Saikaku (1642-1693) o di Bashō (1644-1694), nei *jōruri* di Chikamatsu nascono nuovi drammi ricchi di varietà nella materia e nel linguaggio, di sentimenti e passioni, opere assai dissimili dai modelli del passato, pur assunti come materia di riferimento: nascono una nuova scrittura e nuovi spettacoli per il palcoscenico dei burattini. Nella fusione di parole desunte dalle arti antecedenti, con lo sguardo rivolto soprattutto ai drammi *nō*, in nuovi testi su cui egli riversa nuova energia immettendole in un nuovo contesto, si ritrovano bellezza e dovizia della scrittura di Chikamatsu, le fonti della narrazione dal tono scorrevole, ritmato e ammaliante del suo stile così rinomato.

Riferimenti bibliografici

- Chikamatsu zenshū kankōkai (1986) (a cura di). *Chikamatsu zenshū*, 1. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Geinōshi kenkyūkai (1975) (a cura di). *Nihon shomin bunka shiryō shūsei*, VII. Tōkyō: San’ichi shobō.
- Itō, Masayoshi (1988). “Fujito”. In *Yōkyoku shū*, *Ge. Shinchō Nihon koten shūsei*, 79. Tōkyō: Shinchō, pp. 169-178.
- Kajiwara, Masaaki (1980) (a cura di). *Heike monogatari*, 9. Tōkyō: Ōfūsha.
- Matsui, Shizuo (1963). “‘Sasaki ōkagami’ ni tsuite”. In *Chikamatsu no kai* (a cura di). *Chikamatsu ronshū*, 2. Tōkyō: Chikamatsu no kai.
- Mori, Shū (1990). *Chikamatsu to jōruri*. Tōkyō: Hanawa shobō.
- Nakamura, Yukihiko (1982). *Gesakuron, Nakamura Yukihiko chojutsu shū*, 8. Tōkyō: Chūōkōronsha, pp. 74-85.

- Nihon fūzokushi gakkai (1979) (a cura di). *Nihon fūzokushi jiten*. Tōkyō: Kōbundō.
- Nishino, Haruo (1998) (a cura di). *Yōkyoku hyakuban*. In *Shin Nihon koten bungaku taikai*, 57. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Orsi, Maria Teresa (1971). “Il Jōruri jūni-dan-zōshi”. *Il Giappone*, xi, pp. 99-156.
- Rupert, Bonaventura (1998). “Citazioni dal *nō* in *Satsuma no kami Tadanori* di Chikamatsu Monzaemon”. *Asiatica Venetiana*, 1, pp. 139-167.
- (2013). *Citazioni dal teatro alla poesia. Il nō e lo haikai nel Giappone del XVII secolo, Da Moritake a Bashō*. Venezia: Cafoscarina.
- Sakaguchi, Hiroyuki (2002). “Takemoto Gidayū – 1 Dōtonbori kōgyōkai no senryaku”. *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 5, pp. 116-120.
- Saya, Makito (2004). “Chikamatsu jōruri to Heike monogatari, ‘Sasaki ōkagami’”. *Edo bungaku*, 30, pp. 62-83.
- Shinoda, Jun’ichi (1991). *Chikamatsu no sekai*. Tōkyō: Heibonsha.
- Suzuki, Mitsuyasu (1993). *Kojōruri shū Fujitokassenmono sanshu*, 1. Mitochō: Miho bunko.

La figura della dama Ukifune nel teatro *nō*

IKUKO SAGIYAMA

Introduzione

Il dramma *nō Ukifune* 浮舟 (Ukifune) non è molto rappresentato rispetto alle altre opere ispirate al *Genji monogatari* (La storia di Genji, inizi XI secolo) come *Yūgao* 夕顔 (Yūgao) e *Aoi no ue* 葵上 (La Dama Aoi) e lo scarso interesse è riscontrabile sin dal periodo Muromachi-Momoyama.¹ Tuttavia *Ukifune* era altamente apprezzato da Zeami (ca. 1363-1443) che, nel suo *Sandō* (Tre elementi della creazione del *nō*, 1423), lo annovera tra «le opere che recentemente sembrano godere di grande notorietà e successo», da prendere come «modelli per le nuove creazioni» (Okuda *et al.*, 2001, p. 368). Una valutazione ancora più elevata si riscontra nel *Sarugaku dangi* (Discorso sul *sarugaku*, 1430) in cui Zeami rileva come condizione dei capolavori supremi: «essere in grado di commisurarsi con *Ukifune* e *Matsukaze Murasame* (Matsukaze e Murasame)» (citato in Yamanaka, 2003, p. 1). Una stima così alta non può essere spiegata soltanto dal fatto che lo stesso Zeami contribuì alla realizzazione dell'opera, curando la musica per accompagnare il testo composto da un autore dilettante, Yokoo Motohisa.

Secondo Zeami i *nō* della donna rappresentano «l'essenza dell'arte di canto e danza» e all'interno di questo gruppo i «drammi che hanno come protagoniste consorti e concubine imperiali,

¹ Iwano Toshio (Katayama, 1981, p. 8) cita il risultato della ricerca condotta da Nose Asaji secondo il quale nel periodo in questione *Ukifune* fu rappresentato solo tre volte, in confronto alle sedici volte di *Yūgao* e alle trentacinque di *Aoi no ue*.

la dama Aoi, Yūgao, Ukifune e altre nobildonne» richiedono una cura particolare per cui: «Gli aspetti eleganti e raffinati devono essere leggiadri e d'incanto celestiale, con musica squisita e movimenti e recitazioni sublimi» (Okuda *et al.*, 2001, p. 359). La dama Ukifune, inoltre, è considerata uno dei soggetti ritenuti “autentici gioielli”:

Tra i siffatti soggetti, esistono gli autentici gioielli: oltre alla bellezza ineffabile delle donne nobili, vi si aggiunge l'opportunità di inserire una scena culminante come la persecuzione dello spirito vendicativo della dama Rokujō perpetrata su Aoi, la morte di Yūgao uccisa da uno spirito maligno, la possessione dell'anima di Ukifune. Sono i semi del fiore dall'incanto profondo, i materiali dotati di una rara virtù (Okuda *et al.*, 2001, pp. 359-360).

È evidente che la vicenda di Ukifune costituiva per lui un materiale per eccellenza, dotato della potenzialità di trasformarsi in una rappresentazione dall'impatto estetico e drammatico di straordinario effetto. Un grande apprezzamento tributato da Zeami al dramma *Ukifune* può essere motivato anche da tale “virtù” insita nel materiale stesso. Non si può dire con certezza, tuttavia, che nel succitato passo Zeami stia facendo riferimento all'opera teatrale esistente. Il testo del dramma pervenutoci, infatti, è spesso giudicato immaturo e dilettantesco, con la figura della protagonista poco definita.² È da tenere in considerazione un altro fattore che contraddistingue questa opera, ossia l'autorità della fonte classica: il *Genji monogatari*.

Nei suoi trattati sul teatro *nō*, Zeami parla frequentemente di *honzetsu* 本説. Il termine è mutuato dalla poetica in cui lo *hon-*

² Si veda, per esempio, l'introduzione a *Ukifune* di Yokomichi (Yokomichi; Omote, 1960, p. 117): «la protagonista sembra profondamente afflitta, ma nel contempo appare che non soffra tanto. [...] A parte la valutazione sulla qualità dell'opera, è interessante che vi si notino i tratti tipicamente dilettanteschi.» Yamanaka (2003, p. 10), tuttavia, rilevando nel dramma «gli elementi comuni con i *nō* più antichi», attribuisce il suo “dilettantismo” al fatto che l'autore «applicò fedelmente i metodi abituali preesistenti».

zetsu, insieme con lo *honka* 本歌, indicano le fonti cui si fa riferimento tramite le citazioni, tratte, rispettivamente, da opere in prosa o versi cinesi, e da liriche giapponesi. Zeami adotta il concetto di *honzetsu* come un elemento cardinale nella creazione dei drammi *nō* per cui è necessario che i testi da cui si attingono i soggetti siano autorevoli (*honzetsu tadashiki*):

Si dice un buon *nō* il dramma basato su fonti autorevoli, insolito, dallo stile elegante e dai momenti avvincenti (Okuda *et al.*, 2001, p. 235).

Parlando di un buon *nō*, il migliore è quello basato su fonti autorevoli, con taglio insolito, dotato di una scena culminante e dallo stile elegante (Okuda *et al.*, 2001, p. 263).

Ci devono essere drammi *nō* lineari senza ricercatezza né nelle parole né nelle recitazioni, ma basati su fonti particolarmente autorevoli, e quindi di elevatissimo prestigio (Okuda *et al.*, 2001, p. 271).

Zeami insiste sull'importanza dello *honzetsu*, e anche nell'incipit di *Sandō* rileva come primo passo della creazione del dramma: «studiare nei dettagli la fonte e individuarne il protagonista» (Okuda *et al.*, 2001, p. 353). L'autorevolezza dell'opera classica che si presta come matrice costituisce già di per sé un merito e una garanzia, e per essere tale innanzitutto il testo originale deve avere una consolidata notorietà e reputazione come capolavoro. Le vicende del personaggio assunto a protagonista del dramma fanno pertanto parte del bagaglio culturale degli spettatori e il *nō* deve richiamarle nitidamente alla loro mente. Di conseguenza, è naturale, se non obbligatorio, che il libretto sia costellato di rimandi all'opera originale. Da questo punto di vista il dramma *Ukifune*, che si presenta come un componimento intessuto dalle citazioni del *Genji monogatari*, soddisfa le condizioni per essere considerato un buon libretto *nō*.

Ma, pur attenendosi alla fonte, nello stesso tempo il dramma *nō* deve presentare qualche novità per avvincere il pubblico con

un effetto di “insolito”. Anche in *Ukifune* non mancano elementi che lo distanziano dal contenuto del *Genji monogatari*. A parte i dettagli che non influiscono molto sulle tematiche, come per esempio il discorso dell'*ai* in cui troviamo varie discordanze con il romanzo, la diversità più saliente riguarda la caratterizzazione di Ukifune e la salvezza o meno della sua anima.

La dama Ukifune viene introdotta nel *Genji monogatari* durante una conversazione tra Kaoru e Naka no kimi. Dopo la morte di Ōikimi, Kaoru vede nella sorella minore Naka no kimi, che egli stesso ha unito a Niou, l'unica persona che possa sostituirla. Kaoru, frequentandola in qualità di protettore, non riesce ad astenersi dal rivelarle la propria passione, provocando il disagio e la perplessità in Naka no kimi che, per distrarre l'attenzione inopportuna di lui, gli parla di una sorellastra, Ukifune. L'occasione per introdurre la ragazza è fornita dal discorso di Kaoru che vorrebbe una statua di Ōikimi per le funzioni in suo onore, e il termine da lui usato, *hitogata* 人形, funge da filo conduttore del loro dialogo:

Mi è venuta la voglia di celebrare delle funzioni nei pressi di quel borgo di montagna (Uji, N.d.T.), costruendo, non proprio un tempio, ma una statua (*hitogata*) alla sua immagine e anche dei ritratti.

Mi commuove il Vostro proposito, ma, spiacevolmente, la bambola (*hitogata*) mi richiama alla mente il fiume d'abluzione e provo pena per mia sorella. [...] A proposito del sostituto (*hitogata*), mi è sovvenuta una vicenda molto strana, veramente inaspettata (Abe *et al.*, 1997, pp. 448-449).

Naka no kimi riprende la parola *hitogata* del discorso di Kaoru e ne fa slittare l'accezione dalla “statua” alla “bambola” usata nel rito di purificazione, cui vengono trasferiti i peccati umani e che viene affidata all'acqua. Il suo connotato di riprodurre l'immagine di una persona, poi, mette in moto l'associazione con la figura della sorellastra che «somiglia in maniera quasi misteriosa» alla defunta sorella maggiore, somiglianza che suscita subito l'inte-

resse di Kaoru sempre in cerca di una donna che possa prendere il posto lasciato vuoto da Ōikimi. Sin dall'inizio, pertanto, Ukifune è presentata come una "controfigura" offerta in sua vece dalla donna che vuole sottrarsi da tale ruolo, e l'accenno alla bambola sacrificale gettata nell'acqua predice, alla insaputa dei personaggi qui presenti, il destino di questa ultima eroina del *Genji monogatari*. Il seguente scambio di poesie tra Kaoru e Naka no kimi sottolinea tale caratterizzazione di Ukifune:

<i>Mishi hito no katashiro naraba mi ni soete koishiki seze no nademono ni semu</i>	Se fosse una sostituta della persona che incontrai una volta, portando sempre con me l'accarezzerei nei momenti in cui mi travolge la rapida d'anelito.
---	---

<i>Misogigawa seze ni idasan nademono o mi ni sou kage to tare ka tanoman</i>	Nel fiume d'abluzione alla rapida viene abbandonata la bambola di purificazione: chi può confidare che possa restarVi sempre accanto? (Abe <i>et al.</i> , 1998, p. 53).
---	---

Qui Kaoru menziona la sorellastra di Naka no kimi con il termine *katashiro* 形代 (simulacro, sostituto) che è anche un sinonimo di *hitogata* nell'accezione della bambola usata per la purificazione, avviando un gioco di associazione con l'espressione *nademono*, derivata dal verbo *nazu* (sfiorare, accarezzare), che indica l'oggetto cui si trasferiscono i peccati sfiorandosi con esso il corpo. La risposta di Naka no kimi, rilevando la pietosa sorte della bambola gettata nell'acqua, avanza i dubbi sulla fedeltà dell'uomo. Entrambi non fanno caso al connotato sinistro di tale associazione. Solo dopo la presunta morte di Ukifune, Kaoru ri-corderà con rimorso di averla nominata con una parola d'accezione tanto infausta come *hitogata*.

Ukifune è trascinata nel campo magnetico della brama maschile come "sostituta". Nel *Genji monogatari* ci sono altre eroine che vengono introdotte come *katashiro*, come si evince dalla

linea di sostituzione tra Kiritsubo, Fujitsubo e Murasaki. La stessa Naka no kimi sarebbe dovuta esserlo per Kaoru. Ma, se queste dame riescono ad andare oltre tale qualificazione vincolante affermando la propria personalità, Ukifune stenta a riscattarsene. Dama dal carattere passivo, senza iniziativa né forza di agire da sé, ella è succube della volontà delle persone che la circondano, madre, nutrice, uomini infatuati di lei, ossia Kaoru e Niou. La sua identità è costituita dai significati conferitile dagli altri, o dai desideri che questi ultimi proiettano su di lei. Una maturità come donna avviene dopo la relazione con Niou, ma tale risveglio della dimensione passionale accentua l'incolmabile distanza tra lei e Kaoru. Egli, ignaro dell'incontro avvenuto tra lei e il rivale, le fa visita a Uji dove: «l'uomo si rammentava della triste vicenda del passato, mentre la donna soffriva della propria sorte che sarebbe diventata ancora più penosa in futuro»:

L'emozione si faceva ancora più profonda in quanto la donna reggeva il confronto con l'indimenticabile adorata. Percepiva con tenerezza che ella, gradualmente, cominciava a comprendere i risvolti dei sentimenti umani e ad abituarsi ai costumi della capitale, e la trovava di gran lunga più affascinante rispetto a prima. Ma la donna, sopraffatta dai pensieri accumulati, non riusciva a contenere le lacrime (Abe *et al.*, 1998, p. 145).

Kaoru vede in Ukifune solo una potenziale reincarnazione della donna amata e perduta, e prova soddisfazione per la sua crescita che la avvicinerrebbe di più alla figura ideale da lui delineata. Senza sospettare minimamente che tale effetto è frutto del tradimento da lei commesso, egli rimane placidamente ancorato alla sua visione e non comprende la sofferenza della donna che, in preda ad angoscianti pensieri, prevede per sé un avvenire incerto e tormentoso. Attratta da Niou, amante appassionato e impetuoso, si sente in colpa per Kaoru e teme d'essere abbandonata da questo protettore affidabile.

L'incomunicabilità tra Ukifune e le persone che la circondano, e il suo conseguente isolamento, si riscontrano anche in re-

lazione agli altri personaggi. Ne è una dimostrazione lo scambio dei versi tra Niou e Ukifune sulla barca che li porta a un rifugio d'amore:

<i>Toshi futomo</i>	Passino pure gli anni,
<i>kawaramu mono ka</i>	mai muterà
<i>tachibana no</i>	il mio cuore
<i>kojima no saki ni</i>	che giuro al promontorio
<i>chigiru kokoro wa</i>	dell'isola di Mandarino.

<i>Tachibana no</i>	Il colore dell'isola
<i>kojima no iro wa</i>	di Mandarino
<i>kawaraji o</i>	mai muterà,
<i>kono ukifune zo</i>	ma questa barca fluttuante
<i>yukue shirarenu</i>	non sa dove va alla deriva

(Abe *et al.*, 1998, p. 151).

Il giuramento d'amore, eterno come il sempreverde albero di mandarino, da parte di Niou ha come risposta un'espressione d'inquietudine, non motivata dalla sfiducia nei confronti della costanza maschile come sarebbe di prassi, bensì dettata dal senso di insicurezza relativo alla propria sorte in balia delle onde. La poesia di Ukifune, che le è valsa questo suo nomignolo, invece di essere una replica indirizzata all'uomo, implode sprofondandola in se stessa, ma Niou non comprende e trova semplicemente "attraente" (*okashi*) la reazione della donna. Una situazione analoga si riscontra anche in un'altra coppia di poesie:

<i>Mine no yuki</i>	Sulla neve alla vetta di montagna
<i>migiwa no kōri</i>	sul ghiaccio della riva
<i>fumiwakete</i>	mi feci strada
<i>kimi ni zo madou</i>	smarrito nella passione per te
<i>michi wa madowazu</i>	ma sicuro alla meta.

<i>Furimidare</i>	Più della neve
<i>migiwa ni kōru</i>	che, soffiata dal vento,
<i>yuki yori mo</i>	si ghiaccia sulla riva,

nakazora nite zo labile mi estinguerò
ware wa kenubeki librandomi in aria
 (Abe *et al.*, 1998, p. 155).

Di nuovo, la dichiarazione dell'ardore amoroso dell'uomo sortisce un senso di ansia e paura per il proprio destino da parte della donna e, ancora, Niou non comprende la profonda inquietudine di Ukifune limitandosi a rimproverarla per l'espressione *nakazora*, da lui interpretata nel senso di essere in bilico tra lui e Kaoru.

Anche la madre e la nutrice, seppure in buona fede, contribuiscono ad acuire il tormento solitario di Ukifune. Desiderando solo la sistemazione sicura e decorosa per la fanciulla, entrambe le donne accettano ben contente la protezione offerta da Kaoru e, all'oscuro della relazione tra lei e Niou, credono d'avere allontanato il rischio di tale eventualità. Durante la conversazione con la monaca Ben, la madre accenna allo scampato pericolo e, in segno di rispetto nei confronti di Naka no kimi, consorte di Niou, arriva a dichiarare che, se la figlia avesse commesso un misfatto con Niou, l'avrebbe ripudiata. Angosciata, Ukifune prende la decisione di uccidersi prima che venga a galla uno scandalo odioso. Non a caso qui rientra in scena il fiume Uji con il suo rumore minaccioso, che «miete tante vittime annegate» (Abe *et al.*, 1998, pp. 167-168). Nonostante un profondo legame d'affetto tra loro, la madre inconsapevolmente spinge la figlia verso la morte.

Anche le dame di compagnia, Ukon e Jijū, che sono al corrente delle intricate circostanze, con il loro consiglio alimentano l'afflizione di Ukifune. Quando Kaoru scopre il segreto facendo precipitare Ukifune in uno stato di maggiore ansia, Ukon le parla di una sua sorella che, avendo rapporto con due uomini, ha provocato l'uccisione di uno per mano dell'altro e per questo è stata bandita dal palazzo del governatore. L'intento di Ukon è invogliare la padrona a prendere una decisione, in quanto: «è veramente disdicevole smarrirsi in tali faccende amorose [...]. A una persona d'alto rango può capitare una vergogna peggiore della morte» (Abe *et al.*, 1998, p. 179). Anche se Ukon con «una per-

sona d'alto rango» si riferisce a Niou, queste parole colpiscono la parte più vulnerabile di Ukifune che ha profonda paura di diventare lo scherno della gente (*hitowarae*). Anche Jijū, parteggiando per Niou, la sollecita alla scelta e Ukon aggiunge il pericolo che sta correndo Niou a sfidare la guardia composta dalla rude gente locale. L'esortazione delle dame di compagnia produce soltanto l'effetto di mettere alle strette Ukifune, facendole realizzare quanto è critica la sua situazione. Ma lei resta «smarrita come in un sogno» e non sa come uscirne se non con l'annullamento di se stessa: «Voglio morire a ogni costo. Sono una persona miserabile e inadeguata a vivere in questo mondo» (Abe *et al.*, 1998, p. 181). A sostegno di tale determinazione, Ukifune ricorre ai casi del passato in cui «la donna si gettò nell'acqua non potendo giudicare quale tra i due pretendenti fosse migliore» (Abe *et al.*, 1998, p. 184).

La storia della donna contesa da più uomini che sceglie di uccidersi ha una tradizione che risale al *Man'yōshū* (Raccolta di diecimila generazioni, seconda metà VIII secolo)³ e ne abbiamo una versione del periodo Heian nel racconto 147 dello *Yamato monogatari* (Racconti di Yamato, metà X secolo). Ma, come osserva Suzuki, diversamente dai casi precedenti in cui le fanciulle vengono esaltate per il loro encomiabile sacrificio, la decisione fatale di Ukifune «non viene sublimata»: «Alla domanda che lei stessa s'è posta, cioè se continuare a vivere in vergogna estromessa dalla società, oppure morire, Ukifune dà risposta con la morte» (Suzuki, 2003, pp. 1090-1105). A differenza delle fanciulle vergini dell'antica tradizione, Ukifune ha già avuto un rapporto con ambedue gli uomini e tenta di uccidersi non per evitare i conflitti all'interno della comunità, ma per la paura di essere emarginata come reietta. Ma lei stessa intuisce che la morte non le risparmierebbe le maldicenze:

³ Nel *Man'yōshū* troviamo Tegona di Mama (III: 431-433), la fanciulla di Unai (IX: 1809-1811, XIX: 4211-4212), la fanciulla di Ashiya (IX: 1801-1803), Sakurako (XVI: 3786-3787) e Kazurako (XVI: 3788-3790).

<i>Nageki wabi</i> <i>mi o ba sutsutomo</i> <i>naki kage ni</i> <i>ukina nagasamu</i> <i>koto o koso omoe</i>	Sopraffatta dal dolore, seppure abbandonassi la vita, fattami un'ombra sarò ancora coperta d'infamia: ahimé, che pena (Abe <i>et al.</i> , 1998, p. 193).
---	--

Ciò che le ingiunge la morte è una dura realtà della società aristocratica, nei cui meandri Ukifune, figlia non riconosciuta dal padre, l'Ottavo Principe, e cresciuta in provincia, è stata catapultata per i voleri degli altri che la portano a sentirsi «miserabile e inadeguata a vivere». In tutta solitudine, premurandosi di nascondere la sua intenzione, Ukifune si prepara a morire. Intrappolata nella rete dei desideri, aspettative e intenti degli altri, e da essi trascinata senza mai potere opporvi la sua volontà, Ukifune non trova altra soluzione se non di cancellare la propria esistenza, affidando il proprio corpo alla corrente del fiume come, appunto, la bambola sacrificale *hitogata*.

Come è noto, viene salvata dal monaco di Yokawa, che sconfigge il *mononoke* da cui è posseduta, ed è accolta nell'eremo della monaca sorella del santo uomo. Anche lì, però, i voleri altrui tentano di condizionare la sua esistenza. La monaca vede in lei la reincarnazione della figlia defunta e si adopera affinché lei accetti la corte del genero vedovo. Di nuovo le viene imposta la funzione di sostituta e sussiste, se non è addirittura accentuato, il suo isolamento in mezzo all'incomprensione delle persone che le stanno vicino. Ma stavolta Ukifune rifiuta di farsi intrappolare nel ruolo assegnatole dagli altri: desidera diventare monaca e consegue il suo intento. La sua decisione, tuttavia, è dettata non dalla vocazione religiosa, bensì dalla voglia di sfuggire alla tormentosa relazione tra uomo e donna. Quando la monaca che l'ospita la invita a un pellegrinaggio al tempio di Hatsuse, che «produce le grazie immediate», Ukifune pensa dentro di sé:

Nel passato mia madre e la nutrice mi predicavano la stessa cosa e mi facevano andare a pregare spesso lì, ma sembra che sia stato tutto inutile. Non riuscendo neppure a morire come avrei

voluto, mi trovo in uno stato estremamente miserevole (Abe *et al.*, 1998, p. 323-324).

Ukifune, infatti, si recava a Hatsuse obbedendo alla volontà della madre e della nutrice che credevano nella protezione di Kannon su di lei.⁴ La monaca, a sua volta, trovando Ukifune al ritorno dalla visita a tale tempio, è convinta che la dama sia il dono della divinità. Ukifune, che seguiva docile e passiva la fede altrui, ora invece si rifiuta di aderirvi. La sua presa di consapevolezza la porta a negare la virtù della grazia divina e, proprio questo suo rifiuto di recarsi al tempio e le peripezie che attraversa durante l'assenza della monaca la inducono alla determinazione di prendere i voti.

Dopo essersi fatta monaca, Ukifune sembra trovare una certa serenità, ma il senso di incertezza non la lascia:

<i>Kokoro koso</i>	Il cuore, sì,
<i>ukiyo no kishi o</i>	lasciò la riva
<i>hanaruredo</i>	del mondo penoso,
<i>yukue mo shiranu</i>	ma non sa dove va alla deriva
<i>ama no ukiki o</i>	la zattera fluttuante di questa monaca.

(Abe *et al.*, 1998, p. 342).

Nonostante la risoluzione di abbandonare il mondo, l'eroina continua a considerarsi una barca in balia della corrente. Ciò che occupa la sua mente è solo il "mondo penoso" da cui vuole distaccarsi, mentre l'altra sponda cui approdare non si profila nel suo orizzonte. Pensa di continuo ai ricordi del passato che tornano ad affliggerla e, soprattutto, non riesce a liberarsi dell'immagine di Niou:

⁴ Il *mononoke* che ha posseduto Ukifune dice di essere sconfitto in quanto lei è protetta da tale divinità. Il tempio di Hatsuse era infatti particolarmente popolare tra le donne dell'epoca. Nella prima parte del romanzo, Tamakazura incontra l'ex ancella della madre Yūgao a questo tempio, incontro che le apre la strada verso la fortuna.

Arrivò il nuovo anno. Non si vedeva il segno della primavera e la inquietava persino l'assenza del mormorio d'acqua sotto la superficie del fiume ghiacciato. Ormai provava solo amarezza per il principe che aveva detto d'essere "smarrito nella passione per te", ma allo stesso tempo non dimenticava le vicende di quel giorno.

<i>Kakikurasu</i>	Pur guardando
<i>noyama no yuki o</i>	la neve che fiocca
<i>nagamete mo</i>	oscurando campi e montagne,
<i>furinishi koto zo</i>	i ricordi del tempo andato
<i>kyō mo kanashiki</i>	mi sovengono tristi anche oggi

(Abe *et al.*, 1998, p. 355).

Ukifune compone i versi «per consolarsi, negli intervalli delle funzioni religiose» (Abe *et al.*, 1998, p. 355). Nell'inquietudine di sentirsi abbandonata a se stessa, ricorda il giorno di neve passato con Niou in preda alla passione amorosa. La contraddizione tra il proponimento e l'emozione incontrollata mette in rilievo la precarietà della sua condizione psicologica. Anche il fiore di susino rosso sbocciato presso «la sua camera di giaciglio» (*neya*) evoca «il profumo di cui non s'era saziata» (*akazarishi nioi*), espressione che rimanda a una poesia del Principe Tomohira inclusa nello *Shūishū* (xvi: 1005): «Non mi ero saziato / del tuo profumo / e, anelandolo, / del fiore di susino / stamani colsi un ramo» (Komachiya, 1990, p. 287). Anche se la poesia originale si riferisce a un amico, in questo contesto del *Genji monogatari* l'allusione alla notte d'amore è evidente anche dal riferimento al *neya*. Ma l'identità dell'uomo con tale "profumo" resta ambiguo, tra Kaoru e Niou, entrambi caratterizzati dalla fragranza del corpo. La stessa ambiguità riguarda anche l'oggetto del ricordo ridestato dal ramo del fiore colto in offerta religiosa:

<i>Sode fureshi</i>	Non vedo la persona
<i>hito koso miene</i>	le cui maniche mi sfiorarono,
<i>hana no ka no</i>	ma il profumo del fiore
<i>sore ka to niou</i>	me la rievoca

haru no akebono in questa alba di primavera
(Abe *et al.*, 1998, p. 356).⁵

Diversamente dai precedenti componimenti, in questi versi non c'è l'accento al dolore provocato dai rapporti con l'uomo. La donna sembra farsi cullare dalla reminiscenza della languida atmosfera della mattina dopo il convegno. Sull'uomo qui rievocato ci sono varie ipotesi (Takahashi, 2006), ma emerge più che l'altro l'oscillante stato di Ukifune che, mentre si dedica alla pratica religiosa, se ne estrania sommerkendosi nella propria intimità.

Alla fine del romanzo, comunque, Ukifune respinge il messaggero inviato da Kaoru. Ma il problema della sua salvezza resta sospeso. Il *Genji monogatari* che ha inseguito i destini delle donne si chiude suggerendo soltanto da lontano una possibile soluzione.

Il dramma *Ukifune del nō*, come è consueto a questo genere teatrale, ha come protagonista lo spirito della dama ormai defunta, che non riesce ancora a trovare pace. Il *waki* è un monaco viandante che, dopo avere soggiornato presso il tempio di Hatsuse, arriva al borgo di Uji dove incontra una donna (*shite*). L'apparizione di quest'ultima è accompagnata dall'immagine della barca errante, che simboleggia la sua sorte penosa. Ma, diversamente da Ukifune del *Genji monogatari*, la protagonista del *nō* attribuisce tanta pena alla «colpa del mio cuore» (*kokoro no toga*):

Ebbene la sorte tanto penosa
è per colpa del mio cuore;
verso chi potrò serbare rancore?
(Sanari, 1953, p. 316).

⁵ L'espressione *sode fureshi* si riallaccia a una poesia anonima del *Kokinshū* (t: 33): «Più del colore, / la fragranza fa vibrare / il mio animo. / Di chi sono le profumate maniche / che hanno sfiorato il susino di questa casa?» (Sagiyama, 2000, p. 80).

Nel romanzo, l'eroina non concepisce la sua sventura come conseguenza del peccato da lei commesso: piuttosto tende ad addossare la colpa agli altri, specie a Niou:

Non è stato il mio cuore ad avviare questa vicenda [la relazione con Niou, N.d.T.]. Ma quanto è penosa la mia sorte! (Abe *et al.*, 1998, p. 178).

A causa del legame con lui [Niou, N.d.T.] mi sono ridotta a questo stato incerto, allora perché mai trovavo deliziose le sue parole di giuramento sul colore sempreverde dell'isola? (Abe *et al.*, 1998, p. 331).

Nel *nō* invece la protagonista ribadisce il rimorso per la debolezza del proprio cuore, l'unico responsabile della disgrazia in cui è caduta: «deploro il mio cuore di una volta» (Sanari, 1953, p. 316). La protagonista del dramma viene così presentata come una donna penitente e ciò costituisce la premessa per l'aspirazione alla salvezza, affidata alle grazie divine. In ciò, consiste il taglio tipicamente medievale della versione *nō*.

Dopo questa impostazione iniziale, il dramma ripercorre la storia di Ukifune. Ma, come si nota dalla rilevanza delle citazioni dal romanzo relative al suo rapporto con Niou, il nucleo dello svolgimento è la vicenda amorosa vissuta da Ukifune con lui, tanto tormentosa quanto passionale. In particolare, viene richiamata l'evasione a un rifugio d'amore sulla sponda opposta del fiume Uji, introdotta dall'accenno alla "isola di Mandarino", ma tale scena è rievocata con un'aura di toccante nostalgia veicolata dal riferimento alla celebre poesia del *Kokinshū* (III: 139): «Come sento la fragranza / del fiore di mandarino, / che attende il cuore dell'estate, / mi sovviene il profumo delle maniche / di quella persona che mi fu cara» (Sagiyama, 2000, p. 139). Il passo ricorre inoltre alla descrizione del paesaggio visto dalla casa dove Niou ha condotto Ukifune: «Le montagne risplendevano sfavillanti al tramonto come specchi» (Abe *et al.*, 1998, p. 154):

Già di per sé il passato
già di per sé il tempo andato
si rievoca con struggente tenerezza
al profumo di fiore di mandarino;
ora se guardo il promontorio dell'isola di Mandarino,
al di là del fiume striscia la bruma serale
e il vento sospinge le nuvole fluttuanti
che lasciano indietro il colore della neve
sui monti sfavillanti come specchi
(Sanari, 1953, pp. 317-318).

Anche una poesia composta da Niou nella stessa circostanza s'inserisce nel libretto, a conferma dell'intensità del suo sentimento:

ove "sul ghiaccio della riva facendomi strada,
sicuro alla meta": compose
questi versi, segno di profondo legame
(Sanari, 1953, p. 319).

Come per sottolineare l'ardore impetuoso di Niou, nel dramma *nō* tale fuga all'altra riva del fiume è collocata nel contesto della prima notte che egli trascorre con Ukifune, mentre nel romanzo essa avviene nella sua seconda visita a Uji. La figura di Kaoru, invece, è tracciata in maniera meno saliente, mettendo in risalto, per contrasto, la passionalità del rivale:

L'altro signore, tranquillo com'era,
pur rammaricato della lunga assenza
solo le scrisse di "contemplazioni
malinconiche nella pioggia ostinata"
(Sanari, 1953, p. 319).

Nonostante l'iniziale caratterizzazione della protagonista come donna penitente, in questo passo lei sembra ricordare il suo "peccato di cuore" quasi con rimpianto nostalgico.

È degno di nota, inoltre, che alla fine della prima parte la protagonista dice d'essere: «Ancora da uno spirito maligno (*mo-*

nonoke) / tormentata, soffro». Nel romanzo, il santo uomo di Yokawa riesce a sconfiggere il *mononoke* che ha indotto Ukifune al tentato suicidio e la sua identità è rivelata come lo spirito di un monaco deceduto lasciando in questo mondo un rancore. Che cosa rappresenta questo *mononoke* è una questione complessa, ma sembra rilevante che Ukifune, nel momento in cui viene trascinata da esso, lo percepisce come Niou: «Mi sembrava che mi abbracciasse e, non appena pensai che fosse il signore chiamato Principe, smarrii coscienza, pare» (Abe *et al.*, 1998, p. 296). La percezione di Ukifune improntata alla fisicità (“mi abbracciasse”) ribadisce la natura sensuale del suo rapporto con Niou.⁶ Nel dramma *nō*, anche se nella seconda parte questo passo è riscritto senza marcare il fattore carnale («allora mi avvicinò un uomo sconosciuto / e mi invitò, mi parve»), sembra che il *mononoke* venga interpretato, sulla scia della percezione di Ukifune, come il demone del peccaminoso turbamento dei sensi di cui la donna non riesce a liberarsi.

Dopo l'intermezzo in cui l'*ai* ricostruisce le vicende di Ukifune in chiave prosaica, la seconda parte, infatti, verte sulla possessione di Ukifune da parte del *mononoke*, che costituisce l'apice culminante, come auspicato da Zeami nel *Sandō*. Particolarmente, discostandosi dalla prassi del *nō* delle donne, in questa opera tale scena *clou* è recitata non con la danza *mai* ma con il movimento *kakeri*, usato in genere nel *nō* dei guerrieri (*shura mono* 修羅物) o delle persone impazzite (*monogurui* 物狂) per rappresentare uno stato di sovraccitazione o follia.⁷ Il canto che l'accompagna, poi, sfocia nella citazione della poesia prima menzionata di Ukifune sulla barca fluttuante:

⁶ Nella scena del convegno al rifugio sull'altra sponda del fiume Uji, Niou la porta in braccio sia all'andata che al ritorno.

⁷ Per questo, *Ukifune* è inserito nel corpus degli *yobanme mono* (quarto spettacolo), detto altrimenti *zatsu mono* (miscellanea), anziché nella categoria dei *kazura mono* (dramma della donna).

Svuotata persino dei pensieri erranti,
in totale delirio, ah quanta miseria.
Miserabile, invero miserabile.
Il colore dell'isola
di Mandarino
mai muterà,
ma questa barca fluttuante
non sa dove trovare porto
(Sanari, 1953, pp. 323-324).

Ricontestualizzati in uno slancio concitato, i versi di Ukifune assumono una sfumatura diversa dal testo originale. È da notare, in particolare, la variante nell'ultimo verso: «non sa dove va alla deriva» (*yukue shirarenu*) nel romanzo e «non sa dove trovare porto» (*yorube shirarenu*) nel dramma. Piuttosto che il senso di incertezza per la propria sorte, emerge l'aspirazione alla salvezza dallo stato di deviante alienazione. A questo verso, che conclude la scena di *kakeri*, inoltre, Zeami attribuisce un peso rilevante: «il passaggio “questa barca fluttuante / non sa dove trovare porto” è d'importanza cruciale. Si deve recitarlo con scrupolo estremo, come se si impiegasse uno o due giorni per terminarlo» (Sanari, 1953, p. 314). L'ammonimento del maestro è probabilmente motivato dalla repentina svolta verso la salvezza che avviene subito dopo:

La misericordia immensa,
la misericordia infinita
del *bodhisattva* è diffusa nel mondo,
ma io in particolare mi votai
alla fede con dedizione
(Sanari, 1953, p. 324).

Si ha l'impressione di un cambio di scena quasi brusco, dalla rappresentazione di uno stato di follia al manifesto di una vocazione religiosa. Forse Zeami era consapevole di tale discontinuità nel testo e per questo metteva in rilievo quanto è arduo e importante convogliare gli spettatori allo svolgimento senza

provocare una sensazione di rottura discordante. Ma le parole di Zeami ci suggeriscono anche che il verso in questione pronunciato dalla protagonista posseduta dal *mononoke* vada interpretato come un presupposto indispensabile per la sua redenzione. L'autodefinizione di essere una "barca fluttuante" senza "porto" cui affidarsi costituisce nel contempo sia il punto estremo dello smarrimento spirituale sia la presa di coscienza indirizzata alla via salvifica.

In seguito a tale svolta, nella parte conclusiva del dramma la protagonista parla della sua fede in Kannon: pur salvata grazie alla sua misericordia dal monaco di Yokawa, le sue sofferenze non erano cessate, finché la preghiera del monaco *waki* l'aveva fatta rinascere nel paradiso buddhista. In questo percorso, al tempio di Hatsuse è attribuito un significato saliente:

e il monaco di Yokawa
 grazie al legame di Hatsuse
 mi trovò e a Ono mi condusse
 ove con preghiera e esorcismo
 mi liberò dallo spirito maligno.
 [...]
 onde ricevere la virtù di preghiera
 da Voi disceso dallo stesso tempio di Hatsuse
 (Sanari, 1953, p. 324).

Il tempio di Hatsuse, chiamato anche tempio Hase, era particolarmente popolare soprattutto tra le donne nel periodo Heian. Nel romanzo infatti il santo uomo di Yokawa trova Ukifune a Uji dove s'è recato per assistere la madre ammalata sulla via di ritorno da Hatsuse. Ma nel *nō* anche il *waki* vi è correlato in quanto dice di avere soggiornato presso tale tempio prima di arrivare a Uji. I due religiosi vengono così accomunati nella loro qualità di portatori del soccorso divino. Come abbiamo visto, Ukifune del *Genji monogatari* compie i pellegrinaggi al tempio di Hatsuse solo obbedendo alla volontà altrui e, dopo essere sopravvissuta al tentato suicidio, arriva a negare la validità di tale pratica. Non abbraccia la religione per vocazione, e anche dopo essersi fatta

monaca, fino alla fine del romanzo sembra ancora lontana dalla salvezza. Il dramma *nō*, invece, in un certo senso parte da lì e, presentando la protagonista come un'anima penitente, riscrive le sue vicende come un percorso dal passato peccaminoso in preda al demone dei sensi alla redenzione grazie alla virtù della divinità buddhista.

Nei termini *hitogata* e *katashiro* c'era anche l'accezione di una bambola sacrificale per l'espiazione delle colpe. Si potrebbe quindi dire che il teatro *nō*, con una rivisitazione tipicamente medievale, completasse il ciclo di tale significato, offrendo l'approdo di pace all'eroina che nel romanzo restava ancora fluttuante tra le onde delle passioni umane.⁸

Ukifune⁹

Personaggi:

Waki: un monaco in viaggio

Shite (prima parte): una donna del villaggio (spirito di Ukifune)

Ai: un abitante di Uji

Shite (seconda parte): dama Ukifune

Waki: Sono un monaco viandante che va in giro visitando vari posti. In questi giorni dimorai a Hatsuse¹⁰ e ora penso di recarmi alla capitale.

⁸ L'interesse per la figura di Ukifune ha prodotto un altro dramma *nō*, chiamato *Kodama Ukifune* (Ukifune e lo spirito d'albero), d'attribuzione incerta, ma probabilmente posteriore a *Ukifune*. Caduta in disuso, l'opera infatti è piuttosto mediocre, da una struttura disorganica con il cambio del protagonista, lo spirito di Ukifune nella prima parte e quello del monaco divenuto *mononoke* nella seconda. Cfr. Tanaka (1963, pp. 195-200; 1981, pp. 3-7).

⁹ La traduzione si basa sull'edizione a cura di Sanari (1953). Sono stati inoltre consultati Yokomichi; Omote (1960, pp. 117-123) e Itō (1983, pp. 125-133).

¹⁰ Hatsuse: nell'attuale comune di Sakurai, prefettura di Nara. Sede del tempio Hase dedicato alla dea della misericordia Kannon, molto popolare

Il monte Hatsuse
 varcando in crepuscolo
 al calare della sera
 presi alloggio,
 al calare del buio
 presi albergo;
 lasciandolo ormai di là del bosco di cipressi¹¹
 al monte Miwa¹²
 mi congedai dai celebri cedri¹³
 e, con vento di montagna
 sibilante tra le foglie di quercia,
 senza sostare a Nara

all'epoca soprattutto tra le donne. Nel *Genji monogatari* il tempio viene menzionato più volte in relazione a Ukifune. Lei andava a pregare ad Hatsuse su consiglio della madre e della nutrice, e Kaoru la vede per la prima volta a Uji dove la dama sosta dopo uno di questi pellegrinaggi. Il monaco di Yokawa la salva a Uji quando vi si reca per assistere la madre malata sulla via di ritorno dal tempio, e la monaca sorella considera Ukifune come un «dono di Kannon di Hatsuse» (Abe *et al.*, 1998, p. 293).

¹¹ Giapp. *hibara*: letteralmente «bosco di cipressi giapponesi (*Chamaecyparis obtusa*)». L'espressione indica nello specifico la zona alle falde del monte Miwa (vedi nota seguente).

¹² Monte Miwa: collina nell'attuale comune di Sakurai, prefettura di Nara. Questi passi si basano su una poesia di monaco Zenshō, presente nello *Shin Kokinshū* (x: 966): «Il monte Hatsuse / varcando in crepuscolo / al calare della sera cerco albergo, / quando al bosco di cipressi di Miwa / soffia il vento d'autunno.» (Minemura, 1995, p. 286).

¹³ Celebri cedri: in originale *shirushi no sugi* (cedro che funge dal punto di riferimento). Cfr. il *sedōka* anonimo del *Kokinshū* (xix: 1009): «Sulla riva del fiume Hatsuse, / sulla sponda del fiume Vecchio, / ecco, due alberi di cedro: / dopo anni e anni, / incontriamoci ancora, / come due alberi di cedro.» (Sagiyama, 2000, p. 608); il *waka* di anonimo (xviii: 982): «La mia capanna / è ai piedi del monte Miwa. / Se senti la mia mancanza, / vieni a visitare / la porta ove spicca un cedro» (Sagiyama, 2000, p. 582). Sulla base della poesia n. 1009 del *Kokinshū*, nel capitolo *Tenarai* del *Genji monogatari*, Ukifune compone i versi: «Si precaria / in vita mi mantengo. / Presso la tormentosa rapida del fiume Vecchio / neppure andrò a trovare / i due cipressi.» (Abe *et al.*, 1998, p. 324).

affrettando i passi al guado di Koma,¹⁴
eccomi arrivato al borgo di Uji,
ecco mi trovo al borgo di Uji.
Affrettandomi, sono già arrivato al borgo di Uji.
Vi sostero un po' per ammirarne i luoghi famosi.

Shite: Barca che trasporta legna¹⁵
senza porto erra tra le onde;
ancora più derelitta
è la mia persona, ah che pena.
Ebbene la sorte tanto penosa
è per colpa del mio cuore;
verso chi potrò serbare rancore?
Dimora effimera, nel triste Uji
vivo avviluppata dalla erba dei pensieri,
bagnata di amara rugiada che ne irroro le foglie¹⁶
non so cosa mi attenderà in vecchiaia;
deploro il mio cuore di una volta.
Non di meno, in questo mondo instabile
mi rimetto alle grazie divine:
Sole e Luna, ascoltatevi
Sole e Luna, esauditemi

¹⁴ Nell'attuale comune di Yamashiro, prefettura di Kyōto, sulla riva nord del fiume Kizu.

¹⁵ Barca che trasporta legna (*shibatsumibune*). Nel capitolo *Ukifune* del *Genji monogatari*, il paesaggio del fiume Uji è descritto: «Dalla parte della montagna c'era la cortina di foschia e sul gelido banco di sabbia sostava una gazza [...] si vedeva distendersi lontano il ponte di Uji e di là e di qua s'incrociavano le barche che trasportavano legna» (Abe *et al.*, 1998, p. 145). Precedentemente nel capitolo *Hashihime* è introdotta l'immagine di tali barche "misere" che "galleggiano sull'acqua fugace", come metafora dell'instabilità dell'esistenza umana (Abe *et al.*, 1997, p. 149).

¹⁶ Cfr. la poesia di Minamoto no Toshiyori del *Kin'yōshū* (vii: 416): «Dell'erba di pensieri / irroro le foglie / la candida rugiada / fuggevole come te che vieni di rado / e scivoli via dalle mie mani» (Kawamura, 1989, p. 118). Il riferimento alla poesia, composta sul tema: «L'uomo arriva improvvisamente e se ne va senza passare la notte», probabilmente suggerisce il risentimento di Ukifune verso i due amanti, Kaoru e Niou, le cui visite erano rare e fugaci.

la preghiera per il futuro¹⁷
 se venga accolta dalle divinità
 confidando nel celeste legame di corda sacra
 pregherò per una vita lunga
 pregherò per la longevità.¹⁸

Waki: Sentite, vorrei rivolgermi a Voi, signora.

Shite: Vi rivolgete a me? Che volete?

Waki: In questo borgo di Uji, nei tempi andati quali persone dimoravano? Prego, raccontatemi dettagliatamente.

Shite: Vivo in questo paese, ma, essendo come sono di umile origine, non ne conosco la storia in dettagli. Eppure, dicono che una volta qui visse una dama chiamata Ukifune. Benché anch'io sia una donna, la mia persona è tanto penosa e insignificante. Come potrei conoscere a fondo le circostanze?

Waki: Ma, certo, la storia del Genji, il Principe Splendente. Tuttora ne trasmettono i racconti, che mi accrescono la voglia di ascoltare le vicende. Prego, non tenetele nel vostro cuore.

Shite: La vostra richiesta mi sconcerta. Ci fu persino chi disse di non volere sentire nemmeno il nome del paese.¹⁹ Per qual ragione insistete tanto?

¹⁷ Cfr. la poesia dell'imperatore abdicatario Gotoba dello *Shin Kokinshū* (xviii: 1784b): «Al regno celeste / volgo il mio giuramento / ormai da anni. / Sole e Luna, ascoltatevi / la preghiera per il futuro lontano» (Minemura, 1995, p. 516).

¹⁸ Cfr. la poesia del Precedente Abate maggiore Kin'yo del *Gyokuyōshū* (vii: 1077): «Mi confido. / Anche le divinità accettano / la corda sacra, / lunga come la Vostra vita / che prego sia millenaria.» (Shinhen kokka taikan henshū iinkai, 1983, p. 443). La corda sacra (*shimenawa*) è usata per delimitare l'area consacrata alla divinità. Questo passo del *nō* risulta poco pertinente alla vicenda della protagonista e discorda anche con il resto del dramma. Yamanaka (2003, pp. 4-5) in merito ipotizza una modifica apportata da Zeami al testo originale composto da Yokoo Motohisa.

¹⁹ Nel capitolo *Kagerō* del *Genji monogatari*, Kaoru, dopo aver sentito le circostanze della scomparsa di Ukifune pensa: «In questi anni, essendo il luogo dove dimoravano le persone cui ero profondamente affezionato, lo frequentavo

Coro: Già di per sé il passato
 già di per sé il tempo andato
 si rievoca con struggente tenerezza
 al profumo di fiore di mandarino;²⁰
 ora se guardo il promontorio dell'isola di Mandarino,²¹
 al di là del fiume²² striscia la bruma serale
 e il vento sospinge le nuvole fluttuanti
 che lasciano indietro il colore della neve
 sui monti sfavillanti come specchi;²³
 sì splendenti i regni in cui vivo,
 perché rammaricarmi della sorte amara a Uji,
 perché rammaricarmi della sorte penosa a Uji.²⁴

attraverso i sentieri di erta montagna. Ma ormai anche questi ricordi mi provocano solo dolore e non sopporterei nemmeno sentire il nome di quel borgo» (Abe *et al.*, 1998, p. 235). Si riferisce al toponimo Uji, nell'accezione di un luogo doloroso derivante dall'assonanza con l'aggettivo *ushi* (penoso, odioso).

²⁰ Riferimento a una poesia anonima del *Kokinshū* (III: 139): «Come sento la fragranza / del fiore di mandarino, / che attende il cuore dell'estate, / mi sovrviene il profumo delle maniche / di quella persona che mi fu cara» (Sagiyama, 2000, p. 139).

²¹ Nel capitolo *Ukifune* del *Genji monogatari*, Niou accompagna Ukifune in barca in una casa sull'altra riva del fiume Uji. Durante il tragitto sull'acqua, il barcaiolo indica alla coppia: «Ecco, quella è l'isola di Mandarino» (*Tachibana no kojima*, Abe *et al.*, 1998, pp. 150-151), introducendo così uno scambio dei versi tra l'uomo e la donna citato nel discorso dell'*ai*. Il toponimo è reso celebre da una poesia anonima del *Kokinshū* (II: 121): «Come una volta anche ora / saranno in splendida fioritura, / al promontorio dell'isola / Fior di mandarino, / le dorate rose selvatiche» (Sagiyama, 2000, p. 126).

²² Giapp. *kawa yori ochinaru*: nello stesso contesto della nota precedente, l'intento di Niou era quello di «condurre la dama alla casa di una persona al di là del fiume» (Abe *et al.*, 1998, p. 150).

²³ Nel capitolo *Ukifune* del *Genji monogatari*, il paesaggio visto dal nascondiglio dove Niou ha condotto Ukifune: «La neve s'era accumulata e, nella direzione dell'altra sponda dove abitava la donna, si vedevano soltanto le cime degli alberi fra gli squarci della foschia. Le montagne risplendevano sfavillanti al tramonto come specchi» (Abe *et al.*, 1998, p. 154).

²⁴ Giapp. *Nao mi o Uji to omowame ya*: gioco di assonanza tra il toponimo Uji e l'aggettivo *ushi* (penoso, odioso). Cfr. la poesia di Ukifune nell'omonimo

Waki: Ancora più dettagliatamente raccontatemi la storia della dama Ukifune.

Coro: Or dunque questo romanzo parla delle persone di nobili natali e delle vicende dalla vasta estensione, pertanto ne esporrò solo alcuni stralci.

Shite: Ma sono una donna tanto umile, come potrei rivelare il passato cui voltai le spalle?²⁵

Coro: Ebbene, una volta in questo borgo vissero molte persone tra cui vi fu questa Ukifune, nome della dama che il capitano Kaoru vi mantenne in dimora transitoria. Di indole amabile e attitudine fine, placida trascorreva i giorni, quando la gente pettegola insinuò la sua presenza al principe Niou; appassionato seduttore, il principe in segreto si recò al suo alloggio ove le dame impegnate nel lavoro di cucito tutta la sera ostacolavano l'accesso²⁶ al principe invero sventurato che restò a spiarla.

capitolo: «Il nome del borgo / mi si addice tanto / che presso Uji di Yamashiro / mi è doloroso dimorare» (Abe *et al.*, 1998, p. 160).

²⁵ Nel capitolo *Tenarai* del *Genji monogatari*, una poesia di Ukifune dopo essersi fatta monaca: «Ormai è la fine: / pensai e abbandonai / questo mondo / cui di nuovo / ancora voltai le spalle» (Abe *et al.*, 1998, p. 341).

²⁶ Capitolo *Ukifune* del *Genji monogatari*. La scena della prima visita di Niou: «Niou furtivamente sali sulla veranda e, trovando una fessura tra le imposte a grata, vi si avvicinò [...]. Sotto i lumi accesi vividi, c'erano tre, quattro donne che si dedicavano al cucito» (Abe *et al.*, 1998, p. 119).

Nella notte dunque incontrò la dama
abitante in montagna
la cui grazia insolita
gli penetrò nel cuore
e all'alba, quando la luna mattutina
sorse diafana nel cielo,

Shite: sull'acqua limpida del fiume

Coro: fermò la barca²⁷

diretta all'altra sponda
ove «sul ghiaccio della riva facendomi strada,
sicuro alla meta»:²⁸ compose
questi versi, segno di profondo legame.
L'altro signore, tranquillo com'era,²⁹
pur rammaricato della lunga assenza
solo le scrisse di «contemplazioni
malinconiche nella pioggia ostinata»,³⁰
al che la dama, forse immersa
nel diluvio di lacrime,
si tormentò nei pensieri confusi
che le fecero desiderare la propria morte

²⁷ Capitolo *Ukifune* del *Genji monogatari*. La scena in cui Niou e Ukifune attraversano il fiume: «La luna mattutina era sorta diafana nel cielo e l'acqua era limpida, quando il barcaiole disse: "Ecco, quella è l'isola di Mandarino" e fermò la barca» (Abe *et al.*, 1998, pp. 150-151). Tale episodio, tuttavia, avviene nella seconda visita di Niou, non alla prima occasione come invece qui descritto.

²⁸ La poesia composta da Niou, nel giorno successivo alla notte trascorsa nella casa-nascondiglio sulla riva opposta del fiume Uji: «Sulla neve alla vetta di montagna / sul ghiaccio della riva / mi feci strada / smarrito nella passione per te / ma sicuro alla meta» (Abe *et al.*, 1998, p. 154).

²⁹ Capitolo *Ukifune* del *Genji monogatari*, così è descritto l'atteggiamento di Kaoru nei confronti di Ukifune: «Quel signore [Kaoru, N.d.T.] restava eccezionalmente tranquillo» (Abe *et al.*, 1998, p. 106).

³⁰ Una poesia di Kaoru inviata a Ukifune, allegata alla lettera in cui si scusa della lunga assenza: «Nel lontano borgo / ove il fiume è in piena / mi chiedo come vi trovate, / in questi giorni di contemplazioni / malinconiche nella pioggia ostinata» (Abe *et al.*, 1998, p. 159).

e, sopraffatta dal dolore,
effimera infine scomparve,
infine sparì senza lasciar traccia.

Waki: Vi ringrazio per la storia dettagliata della dama Ukifune. Dunque, Voi dove abitate?

Shite: Frequento questo borgo solo passeggera. La mia dimora si trova a Ono.³¹ Sulla via per la capitale, venite a trovarmi.

Waki: Che cosa strana. Mi sembra che ci sia qualcosa che non quadri. Allora, a Ono, la casa di quale persona dovrò cercare?

Shite: Mai Vi sarà oscura la mia dimora.
Al maestoso monte Hie,
seppure non c'è cipresso come segno,³²
verso Yokawa dall'acqua limpida,³³
la salita di Hie chiedete alla gente.

³¹ Ono: sulle falde orientali del monte Hiei, luogo dove si trova l'eremo della monaca presso cui Ukifune viene ospitata dopo essere stata salvata dal monaco di Yokawa.

³² Cipresso come segno (*shirushi no sugi*): si veda la nota 53. Cfr. inoltre, nel capitolo *Sakaki* del *Genji monogatari*, la poesia che la dama Rokujō rivolge a Genji venuto a trovarla nel santuario di campo di Saga: «Presso questo recinto sacro / non c'è neppure / il cipresso come segno. / Per quale errore / avete colto il ramo di sempreverde?» (Abe *et al.*, 1995, p. 87); e la poesia del principe monaco Gyōnin inclusa nello *Shin shoku Kokinshū* (xx: 2122): «Al maestoso monte Hie / cerco l'ombra / del cipresso / ed, ecco, lo stesso segno / del recinto sacro di Miwa» (*Shinhen kokka taikan henshū iinkai*, 1983, p. 767).

³³ Giapp. *Yokawa no mizu no sumu kata o*. Yokawa è uno dei tre complessi religiosi che costituiscono il tempio Enryaku del monte Hiei. Nel *Genji monogatari* vi risiede il monaco che salva Ukifune. Il termine *sumu* assume il doppio significato di “limpido” e “dimorare”, gioco di omofonia presente nella convenzione poetica. Cfr. la poesia dell'imperatore Murakami inclusa nello *Shin Kokinshū* (xviii: 1718): «Più della capitale, / nei recessi della montagna / ove s'eleva ottuplice strato di nubi / Yokawa dall'acqua limpida / sarà una dimora serena» (Minemura, 1995, p. 497); *Akazome Emon shū* (514): «Presso l'acqua immacolata / di Yokawa / se Voi dimorate purificato, / noi da questa riva torbida / come potremo approdarvi?» (*Shinhen kokka taikan henshū iinkai*, 1985, p. 324).

- Coro: Ancora da uno spirito maligno
tormentata, soffro.
Confidandomi nella virtù
della Legge arcana del Buddha,
Vi aspetterò laggiù.
Disse e, quale nube fluttuante,
senza traccia si dileguò,
svanì senza lasciar orma.
- Ai:* Sono un abitante del borgo di Uji. Oggi penso di uscire per allietarmi l'anima. Ma, ecco, qui trovo un monaco sconosciuto. Da dove venite?
- Waki:* Sono un monaco proveniente dalla capitale. Siete residente in questa zona?
- Ai:* Infatti, abito da questa parte.
- Waki:* Allora Vi prego di venirmi vicino: vorrei rivolgerVi una domanda.
- Ai:* Come desiderate. Dunque, quale è la domanda che volete rivolgermi?
- Waki:* Temo che la mia richiesta Vi sorprenderà, ma nei tempi andati in questo luogo, immagino che diversi avvenimenti videro protagonista la dama Ukifune. Se ne siete al corrente, Vi prego, raccontatemeli.
- Ai:* Davvero, la Vostra richiesta mi sorprende. Seppure abiti nelle vicinanze, non conosco i dettagli di tali vicende. Tuttavia, Vi incontro per la prima volta e mi rivolgete questa domanda; sarei scortese se Vi rispondessi di non saperne niente. Vi racconterò ciò di cui sono venuto a conoscenza.
- Waki:* Ve ne sarei riconoscente.
- Ai:* Or dunque, si dice che la dama chiamata Ukifune fosse la terza figlia dell'Ottavo Principe dell'imperatore Kiritsubo. Questo Ottavo Principe in seguito venne nominato Principe Monaco secolare. Le sue figlie furono chiamate Agemaki no Ōikimi, Naka no kimi e Mitsu no kimi. Naka no kimi diventò consorte del principe Niou, mentre Mitsu no kimi strinse un amo-

roso legame con il capitano Kaoru, l'ultimo figlio di Genji, dicono. Pur tuttavia il principe Niou, una sera, vedendo Mitsu no kimi ne rimase infatuato e ci fu un incontro che sembrava solo un sogno. D'allora, dicono, ebbero convegni segreti.³⁴ Un giorno il principe condusse con sé Mitsu no kimi presso l'isola di Mandarino e si dette con la dama ai vari dilette. In questa occasione compose: «Passino pure gli anni, / mai muterà / il mio cuore / che giuro al promontorio / dell'isola di Mandarino.» In risposta la dama: «Il colore dell'isola / di Mandarino / mai muterà, / ma questa barca fluttuante / non sa dove va alla deriva.»³⁵ Da questo suo componimento derivò il soprannome Ukifune, barca fluttuante. Poiché questa vicenda diventò ben nota, il capitano Kaoru sospese la visita alla dama Ukifune. Allora ella, forse sopraffatta dalla vergogna, di notte uscì furtivamente e andò alla riva del fiume, ove, con intento di gettarsi, guardò l'acqua che, proprio in tal momento, sotto il vento furioso, s'increspava in onde spaventose.³⁶ Impaurita, restò lì ferma, quando uno spirito maligno l'afferrò, facendola svanire nell'aria e in seguito l'abbandonò presso il tempio Byōdōin.³⁷ D'allora la dama rimase aliena da sé, ma grazie alle preghiere e all'esorcismo del mo-

³⁴ Nel *Genji monogatari*, invece, Ukifune non era cresciuta con le altre due sorelle, Niou la vede per la prima volta al suo palazzo di Nijōin nella capitale prima che la dama si unisca a Kaoru, senza però riuscire a ottenerla, e in seguito gli incontri amorosi tra Niou e Ukifune avvengono solo due volte a Uji.

³⁵ Si veda la nota 24.

³⁶ Nel *Genji monogatari*, invece, Ukifune non raggiunge la riva del fiume: mentre sta sulla soglia della veranda spaventata ed esitante, viene rapita dal *mononoke*.

³⁷ Byōdōin: tempio fondato nel 1052 da Fujiwara no Yorimichi sul luogo dove sorgeva una villa del defunto padre Michinaga. Nel *Genji monogatari*, invece, Ukifune viene trovata presso «una residenza chiamata villa di Uji, proprietà del defunto imperatore abdicario Suzaku» (Abe *et al.*, 1998, p. 280).

naco di Yokawa, ritornò in sé e cominciò a vivere con l'anziana monaca di Ono. Prese la tonsura e al borgo di Ono transitò serena nell'altro mondo, dicono. Ecco ciò che sentimmo narrare, ma per quale motivo volevate saperlo? Non riesco a capacitarvi.

Waki: Vi ringrazio per il racconto minuzioso. Vi spiego ora il motivo della mia curiosità. Prima di Voi, da non so dove apparve una donna su una barca che trasporta legna. Scambiando con lei delle parole, mi raccontò minuziosamente le vicende della dama Ukifune e, non appena disse che dimorava a Ono e mi invitò a visitarla sulla via verso la capitale, scomparve dalla mia vista.

Ai: Dite una cosa davvero straordinaria. Dev'essere lo spirito della dama Ukifune che Vi apparve per conversare con Voi. Prego, degnatevi dunque di andare a Ono e pregate per l'anima della dama.

Waki: Trattandosi di una cosa veramente misteriosa, mi recherò a Ono e pregherò con dedizione per l'anima della nobildonna.

Ai: Se posso esserVi ancora utile, non esitate a chiamarmi.

Waki: Conterò sul Vostro aiuto.

Ai: Siatene sicuro.

Waki: Or dunque eccomi arrivato a Ono, ma dove potrei trovare ospitalità? Giacché è il luogo chiamato Ono, "Piccolo Prato", è giusto che ci si corichi sul guanciaie d'erba. Stanotte qui recitando i sutra, pregherò per l'anima della dama pregherò per la pace della sua anima.

Shite: Ormai fattami un'ombra³⁸
 ancora non mi cessa il fiume di lacrime³⁹
 ove galleggio, barca fluttuante;
 confido nella virtù
 della Legge del Buddha.
 Miserabile, fui Barca Fluttuante
 alla deriva in balia delle onde
 e angosciata dalla paura d'infamia⁴⁰
 desiderai scomparire mattina e sera,
 affinché una notte,
 quando tutti s'erano addormentati,
 aprendo le imposte uscii fuori
 ove il vento soffiava impetuoso
 e risuonava il muggito delle onde fiumane;
 allora mi avvicinò un uomo sconosciuto
 e mi invitò, mi parve
 e dunque mi smarrii confusa nel buio.⁴¹
 Svuotata persino dei pensieri erranti,⁴²

Coro: in totale delirio, ah quanta miseria.
Shite: Miserabile, invero miserabile.

³⁸ Capitolo *Ukifune* del *Genji monogatari*. Un componimento di Ukifune: «Sopraffatta dal dolore / seppure abbandonassi la vita, / fattami un'ombra / sarò ancora coperta d'infamia: / ahimé, che pena» (Abe *et al.*, 1998, p. 193).

³⁹ Capitolo *Tenarai* del *Genji monogatari*. Una poesia di Ukifune: «Gettai il mio corpo / nel fiume di lacrime, / ma, nella rapida turbinosa, / chi mise la barriera, / ahimé, per trattenermi?» (Abe *et al.*, 1998, p. 302).

⁴⁰ Riferimento alla poesia di Ukifune citata nella nota 41.

⁴¹ Nel capitolo *Tenarai* del *Genji monogatari*, Ukifune così ricorda il momento del suo tentato suicidio: «Sprofondata nel dolore insopportabile, quando tutti s'erano addormentati, aprendo le imposte uscii fuori, ove il vento soffiava impetuoso e risuonava il muggito delle onde del fiume [...] restavo immersa nei pensieri, quando un uomo veramente splendido mi si avvicinò e mi disse: "venite da me". Mi sembrava che mi abbracciasse e, non appena pensai che fosse il signore chiamato Principe, smarrii la coscienza, pare» (Abe *et al.*, 1998, p. 296).

⁴² Da questo verso fino a "non sa dove trovare porto" è *kakeri*.

- Il colore dell'isola
Coro: di Mandarino
mai muterà,
Shite: ma questa barca fluttuante
non sa dove trovare porto.⁴³
Coro: La misericordia immensa,
la misericordia infinita
del bodhisattva è diffusa nel mondo,
ma io in particolare mi votai
alla fede con dedizione;
all'alba il sole che sorge
adorai qual luce eterna
e alla sera col calare delle tenebre
in cui mi sarei smarrita
pregai per la vita futura.
Shite: Laonde mi investi la pietà
della divinità Kannon,
Coro: la divina misericordia cui mi affidai,
e il monaco di Yokawa
grazie al legame di Hatsuse
mi trovò e a Ono mi condusse
ove con preghiera ed esorcismo
mi liberò dallo spirito maligno.
Eppure nel mondo effimero come sogno
non cessano le pene
soverchianti come il maestoso monte Hie
e le vicende antiche
come cipressi di Yokawa
raccontai nel Vostro sogno
onde ricevere la virtù di preghiera
da Voi disceso dallo stesso tempio di Hatsuse.
Ed ora, come anelavo,

⁴³ *Genji monogatari* (capitolo *Ukifune*): la poesia di Ukifune durante l'attraversamento del fiume, già citata nel discorso dell'*ai*, ma qui con variante nell'ultimo verso. Si veda in merito l'introduzione.

mi trovo, libera dalle ossessioni,
 rinata nella terra pura del *bodhisattva*,
 ah che gioia!
 Disse ed ecco la notte cedette all'alba,
 il giorno si schiuse in aurora,
 a Yokawa ove rimase solo il vento
 di montagna sibilante tra i cipressi,
 vento sibilante tra i cipressi.

Riferimenti bibliografici

- Abe, Akio *et al.* (1995) (a cura di). *Genji monogatari*. In *Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*, 21. Tōkyō: Shōgakukan.
- (1997) (a cura di). *Genji monogatari*. In *Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*, 24. Tōkyō: Shōgakukan.
- (1998) (a cura di). *Genji monogatari*. In *Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*, 25. Tōkyō: Shōgakukan.
- Itō, Masayoshi (1983) (a cura di). *Ukifune*. in *Yōkyokushū jō, Shinchō Nihon koten shūsei*, Tōkyō: Shinchōsha, pp. 125-133.
- Katayama, Keijirō *et al.* (1981). “Zadankai: *Ukifune* o megutte”. *Kanze*, 48, 6, pp. 9-18.
- Kawamura, Teruo *et al.* (1989) (a cura di). *Kin'yōwakashū, Shika wakashū*. In *Shin Nihon koten bungaku taikai*, 9. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Komachiya, Teruhiko (1990) (a cura di). *Shūi wakashū*. In *Shin Nihon koten bungaku taikai*, 7. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Minemura, Fumito (1995) (a cura di). *Shin Kokinwakashū*. In *Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*, 43. Tōkyō: Shōgakukan.
- Okuda Isao *et al.* (2001) (a cura di). Zeami, *Sandō*. In *Rengaronshū, Nōgakuronshū, Hairoshū*. *Shinhen Nihon koten bungaku zenshū*, 88. Tōkyō: Shōgakukan, pp. 351-370.
- Sagiyama, Ikuko (2000) (a cura di). *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariete.
- Sanari, Kentarō (1953) (a cura di). *Ukifune*. In *Yōkyoku taikan*, 1. Tōkyō: Meiji shoin, pp. 313-325.

- Shinhen kokka taikan* henshū iinkai (1983) (a cura di).
Chokusenshūhen, Kashū. In *Shinhen kokka taikan*, 1. Tōkyō:
Kadokawa shoten.
- (1985) (a cura di). *Shikashūhen 1, Kashū*. In *Shinhen
kokka taikan*, 1. Tōkyō: Kadokawa shoten.
- Suzuki, Hideo (2003). “Ukifune no jusui – Kaoru to Ukifune 1”.
Id., *Genji monogatari kyokōron*. Tōkyō: Tōkyō daigaku shup-
pankai, pp. 1090-1105.
- Takahashi, Shioko (2006). “Sode fureshi hito – Ukifune mono-
gatari no kioku o tsumugu”. In Uehara, Sakukazu (a cura di),
Jinbutsu de yomu Genji monogatari, 20. *Ukifune*. Tōkyō:
Bensei shuppan, pp. 271-283.
- Tanaka, Makoto (1963) (a cura di). *Kodama Ukifune*. In *Mikan
yōkyokushū*, 1. Tōkyō: Kotenbunko, pp. 195-200.
- (1981). “Kodama Ukifune”. *Kanze*, 48, 6, pp. 3-7.
- Yamanaka, Reiko (2003). “Ukifune o meguru ikutsuka no mon-
dai”. *Nōgaku kenkyū*, 27, pp. 1-23.
- Yokomichi, Mario; Omote, Akira (1960) (a cura di). *Ukifune*. In
Yōkyokushū jō. in *Nihon koten bungaku taikai*, 40. Tōkyō:
Iwanami shoten, pp. 117-123.

Paradisi perduti: disillusione e perdita dell'innocenza nell'ultima produzione di Hayashi Fumiko

PAOLA SCROLAVEZZA

Penso sia un grosso colpo di fortuna che io non sia una triste casalinga la cui vita ruota attorno al portafoglio del marito.

(Bungaku, tabi, sono ta)

Gli anni Venti si inaugurano in Giappone con una fase di incredibile sviluppo economico che si traduce nell'espansione della cosiddetta classe media, con importanti conseguenze sul piano sociale, politico e culturale. L'agricoltura aveva esaurito il proprio potenziale di assorbimento di manodopera, e i giovani, uomini e donne, lasciano ora le aree rurali per cercare lavoro nelle città. Nel 1923, inoltre, il grande terremoto del Kantō, che distrugge letteralmente interi quartieri della capitale, segna un'ulteriore accelerazione, il cui frutto è una nuova e contraddittoria Tōkyō, industrializzata, consumistica, luccicante. I *media*, divenuti parte integrante, anzi vitale, di questa rinnovata cultura urbana, esplorano le trasformazioni della città con un misto di ansia e fascinazione. La consapevolezza della realizzata modernità si coglie in neologismi come *kindai seikatsu*, vita moderna, *modan gāru*, "modern girl", e *modan boi*, "modern boy", ma anche nell'esplosione di inedite immagini femminili: sorridenti e sfrontate, sulle pagine dei giornali fanno la loro comparsa cameriere, casalinghe, ballerine e commesse. Le donne, sulle copertine delle riviste, nelle trame dei romanzi, al cinema, diventano le nuove icone della città moderna. E, testimoni variopinte e vivaci dell'avvicinarsi delle mode, affollano le strade e gli autobus, lanciando una sfida al modello stereotipato e un po' polveroso

che da sempre le confinava fra le pareti domestiche, esempi di gentilezza e remissività (Sato, 2003).¹

In particolare sarà la figura della *modern girl* a suscitare il maggior interesse da parte dei *media* e ad avere più ampia e duratura risonanza anche a livello storico. Associata a quegli aspetti della modernità collegati alla cultura dei consumi, al regno della moda, agli aspetti più superficiali – e quindi più evidenti – dell’“occidentalizzazione” o americanizzazione, il *moga*, come viene comunemente indicato, è infatti emblematico della tendenza della modernità giapponese fra le due guerre a crearsi simboli fortemente connotati in termini di *gender*.² A parte gli aspetti esteriori – acconciature, abiti, *make-up*, aspetto fisico – i due temi che dominano la discussione sulla *modern girl* sono la nascita della figura della *working woman* e il cambiamento dei costumi sessuali. La proliferazione in questi anni di nuove

¹ Naturalmente il cambiamento non è repentino, e ancora nel 1953 quello che forse è il film più famoso di Ozu Yasujirō, *Tōkyō monogatari* (Viaggio a Tōkyō), si incentra proprio sul contrasto ancora vivo fra la femminilità tradizionale e la complessa identità della donna moderna. E un riferimento alla poliedrica realtà femminile si ritrova anche in *Sasameyuki* (Neve sottile, 1943-1947) di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), romanzo ambientato negli anni Trenta che narra le vicende di quattro sorelle profondamente diverse tra di loro.

² La tendenza a correlare la modernità sociale e culturale alla donna è confermata dai critici più conservatori, in particolare dai marxisti come Hirabayashi Hatsunosuke, che associa la base industriale della modernità alla virilità e gli elementi sovrastrutturali, che secondo lui includono anche le rappresentazioni letterarie dei modernisti, al sesso femminile (Hamill, 1982, p. 102). Nella serie di saggi raccolti sotto il titolo *Modan sō to modan sō*, Ōya Sōichi, un altro critico di area marxista, sviluppa un punto di vista simile sul modernismo giapponese come fenomeno sovrastrutturale, anche se il suo giudizio è decisamente negativo, laddove invece Hirabayashi vi coglieva la forza per un cambiamento sociale positivo. In un saggio successivo, intitolato *Josei sentanjin hihan*, Ōya elabora la sua teoria sulla letteratura femminile del Novecento, che descrive come fondata sulle sensazioni, o sulle percezioni. Ma soprattutto sottolinea come, nel quadro della cultura giapponese moderna, si configuri come un fenomeno “artificiale”. A margine di tali discutibili generalizzazioni tuttavia, conviene che alcune delle scrittrici contemporanee non si conformano allo stereotipo (Ōya, 1981, p. 5 e pp. 22-23).

professioni aperte alle donne rappresentò infatti per molte una grossa opportunità per raggiungere l'indipendenza economica, e quindi potenzialmente sessuale, nonostante la maggior parte di questi lavori non fossero adeguatamente retribuiti. L'apertura di attraenti possibilità di occupazione nei settori dei servizi e impiego incoraggiò l'adozione di un diverso tipo di abbigliamento, in particolare degli abiti occidentali, e di un nuovo stile di vita che prevedeva, per esempio, l'utilizzo quotidiano del treno o del tram per andare al lavoro, o il consumare il pranzo fuori casa. Questi cambiamenti apparentemente superficiali nelle abitudini d'ogni giorno bastavano a dare ad alcuni osservatori l'impressione di un rilassamento dei costumi sessuali (Silverberg, 1991, pp. 255-259). Comunque, se è vero che c'era una grande varietà di punti di vista a proposito dell'auspicabile futura costruzione di un nuovo tipo di relazione sessuale e di nuovi ruoli di genere, per lo meno era chiaro a tutti che una ristrutturazione di questi ruoli e di queste relazioni era centrale per la definizione della modernità.

E non è casuale che proprio questi temi siano centrali nella nascente letteratura femminile, e nelle opere di una delle scrittrici più rappresentative del periodo che intercorre fra la fine degli anni Venti e i primi anni Cinquanta, Hayashi Fumiko (1903-1951).³ Molti dei suoi lavori si occupano di problemi legati al ruolo e alla posizione della donna all'interno di una società di impronta ancora inesorabilmente patriarcale, matrimonio, aborto, gravidanze indesiderate. Le sue protagoniste spesso vivono ai margini della società (la stessa Hayashi era di bassa estrazione sociale, e per di più figlia illegittima), sono donne che svolgono lavori non tradizionali, in fabbrica o nei caffè, e lottano duramente per sopravvivere, per affermarsi, per vivere una vita al di fuori dagli schemi e dai modelli prestabiliti.

Iconoclasta e anticonformista nelle scelte, nelle sue pagine, soprattutto in quelle delle opere della maturità, aleggia un pessimismo destinato a farsi via via più cupo con lo scorrere degli

³ Per una trattazione diffusa dell'emergere della nuova letteratura femminile nelle prime decadi del Novecento, si veda Scrolavezza (2011, pp. 11-39).

anni. Nel romanzo *Ame* (Pioggia, 1942), per esempio, Hayashi affronta il problema dei matrimoni combinati. La sua eroina è fermamente decisa a sposarsi per amore, ma la scrittrice non può fare a meno di chiedersi se davvero, anche nel caso in cui sia scelto in piena libertà, l'istituto del matrimonio sia in grado di rendere felici per tutta la vita. *Ame* racconta la storia di una giovane donna, Michiko, nata in una famiglia povera, in provincia. Dopo aver respinto la proposta di matrimonio di un pretendente scelto dai genitori, sposa per amore un uomo di Kyōto, ricco e colto. Molti dei problemi che la coppia incontra sono legati proprio alla differenza di *background*: il rapporto cresce nel corso degli anni, ma non è un processo semplice, e i due scoprono che il matrimonio non dà nessuna garanzia di sicurezza. Il vincolo legale non garantisce la stabilità emotiva.

Michiko, che all'inizio del romanzo si culla in un'idea semplice e romantica dell'amore e della vita in comune, lentamente acquisisce consapevolezza del fatto che essere innamorati non basta a costruire una convivenza serena. L'amore non può risolvere i problemi con i suoceri, né la prepara a essere sradicata dai luoghi che le sono familiari per trasferirsi in un'altra città. La donna scopre che il matrimonio è un vincolo legale, sociale ed economico, prima ancora che un legame fra due persone che godono della reciproca compagnia. Quello cui Michiko trova più gravoso adattarsi sono gli obblighi familiari, e verso la fine del romanzo vorrebbe davvero andarsene, fuggire in un posto dove le sia possibile trovare un lavoro e provvedere a se stessa. Il matrimonio ormai per lei è quasi completamente scollato dal legame affettivo con il marito, perché questo esisterebbe anche se non fossero sposati; è prima di tutto un legame con i suoceri, un legame in tutto e per tutto identico a un'unione combinata.

Anche *Meshi* (Il pasto), del 1951, rimasto incompiuto a causa della prematura e repentina scomparsa dell'autrice, è la cronaca del deterioramento di un matrimonio d'amore, quello fra Michiyo e Hatsunosuke, che, dopo pochi anni di vita in comune a Ōsaka, si scoprono estranei, lontani, senza più nulla da dirsi. L'arrivo di una giovane nipote, Satoko, moderna e spigliata,

funge da catalizzatore del malessere di Michiyo, che, umiliata dall'evidente attrazione del marito per la ragazza, decide di tornare a Tōkyō, dove risiede la sua famiglia e dove spera di trovare un lavoro e di ricostruirsi una vita. La realtà con cui sarà costretta a scontrarsi però si rivelerà molto più dura: i suoi stessi familiari la esortano a ritornare sui propri passi e l'unico apparentemente disposto ad aiutarla, un vecchio amico, le chiede in cambio di pagare un prezzo per lei inaccettabile.

Questi romanzi, come molti altri, in fondo pongono una domanda molto semplice: perché una donna dovrebbe sposarsi? Si tratta solo di un dovere da assolvere per soddisfare le aspettative della società? E deve per forza portare con sé il carico degli obblighi famigliari?

Un altro tema ricorrente è la nascita di un figlio al di fuori del vincolo del matrimonio. Hayashi stessa, come abbiamo accennato, era una *shiseiji*, una figlia illegittima, e i critici generalmente attribuiscono l'insistenza delle sue opere su questo problema alla particolarità dell'esperienza personale. Ma, se è indubbio che le circostanze che circondano la sua nascita e le esperienze vissute durante la prima infanzia le abbiano fornito molto materiale per la successiva rielaborazione in chiave romanzesca della propria vita, in realtà il fatto di essere illegittima sembra aver dato alla scrittrice soprattutto un grande senso di libertà – anche se non bisogna confondere la verità autobiografica con la costruzione testuale. Quello che è certo è che Hayashi ha scelto di presentare se stessa nelle pagine dei suoi racconti e romanzi come una donna indomita, socialmente svantaggiata, svalutata ed emarginata, che scrive a dispetto e contro i valori del patriarcato.

La poetica dei sogni infranti: *Ukigumo* (Nubi fluttuanti, 1951)

Fra i lavori pubblicati da Hayashi negli anni del dopoguerra, il più famoso è senz'altro *Ukigumo*: considerato dalla critica il suo capolavoro, nasce da una serie di viaggi dell'autrice nel sud-est

asiatico nell'ambito delle missioni governative ufficiali in quelle che allora erano colonie.

Alla fine del 1937, quando le attività militari giapponesi in Cina, in piena *escalation*, conoscevano un successo dopo l'altro, Hayashi si era recata per la prima volta a Shanghai e Nanchino come inviata del *Mainichi shinbun*. In veste di corrispondente di guerra ebbe l'opportunità di seguire le truppe imperiali al fronte e fu la prima donna giapponese a entrare nella città di Nanchino dopo la sua caduta, in dicembre. Nel frattempo l'apparato statale si era reso conto del contributo che gli scrittori più popolari del momento potevano dare alla causa bellica, fungendo per i loro lettori, i cittadini impegnati in patria, da cassa di risonanza delle vittorie al fronte e dell'eroismo e spirito di sacrificio dei soldati (Keene, 1978). Nell'agosto del 1938 il governo deliberò dunque in favore della partecipazione degli scrittori al progettato attacco a Hankow: tutti coloro a cui fu chiesto di recarsi in Cina, con la sola eccezione di Yokomitsu Riichi (1898-1947), si dichiararono fieri di seguire le truppe d'attacco. Viene così costituito il cosiddetto *Pen butai*, il "battaglione delle penne", e Hayashi divenne uno dei suoi membri più attivi ed entusiasti. Nel novembre del 1938 sbarcò dunque a Shanghai e – stando a un aneddoto riportato da tutti i suoi biografi – infuriata perché la sua rivale, Yoshiya Nobuko (1896-1973), era stata scelta dal *Mainichi shinbun* per firmare il reportage sulla presa di Hankow, appena messo piede in Cina, abbandonò il *Pen butai* per salire su un camion dell'*Asahi shinbun* diretto al fronte. Fu la prima donna giapponese a entrare nella città dopo la sua caduta, così com'era successo l'anno prima a Nanchino. L'*Asahi shinbun* pubblicò il resoconto del suo viaggio nel dicembre del 1938 con il titolo *Sensen* (Fronte di guerra). Un secondo resoconto, dal titolo *Hokugan butai* (Il battaglione nord) venne pubblicato il mese successivo dalla rivista *Chūō kōron*.⁴

⁴ Entrambi i lavori esprimono la stessa emozione – anzi, in realtà contengono passaggi simili – probabilmente a causa del fatto che Hayashi aveva cercato di accontentare le richieste di due differenti editori. La scrittrice comunque

Fra il 1940 e il 1941 Hayashi tenne una serie di conferenze nelle basi militari e nelle comunità giapponesi in Corea, Manciuria e Cina; all'anno successivo risale invece quello che sarebbe stato il suo ultimo soggiorno all'estero: dall'ottobre del 1942 fino al maggio del 1943, viaggiò in Indocina, Singapore, Java, Borneo e Sumatra, questa volta in qualità membro del cosiddetto *Hōdōhan*, un nutrito gruppo di scrittori inviati nella zona per favorire l'amicizia e la comprensione tra la popolazione locale e i giapponesi, come parte dello sforzo governativo inteso a promuovere l'idea della grande sfera di co-prosperità asiatica. Insieme agli altri scrittori del gruppo, impiegò la maggior parte del tempo a esplorare quei paesi, e le opere che pubblicò in seguito, incentrate su questa esperienza, sono prive di qualunque intento politico, anzi quasi non menzionano nemmeno la guerra, a differenza dei reportage e degli articoli scritti per *Mainichi* e *Asahi shinbun* in occasione dei viaggi precedenti. Di fatto, come hanno sottolineato Horiguchi Noriko e altri critici, Hayashi non ha mai sposato scientemente alcuna ideologia di stampo politico: il *focus* della sua fiction è sempre sulla vita quotidiana della gente comune (Horiguchi, 2009). Il che non significa – sia chiaro – che le sue opere siano estranee e indifferenti al contesto storico-politico, anzi la stessa consapevole scelta di scrivere e vivere da *outsider*, senza fissa dimora (testimoniata con forza dal titolo del suo primo successo, *Hōrōki*, “Diario di una vagabonda”) può essere letta come una precisa presa di posizione, politica e polemica.

Sono convinta che, nella vita di tutti i giorni, una famiglia non necessiti d'altro che di un po' di *komemiso*,⁵ per cui non ho alcun desiderio di possedere una dimora lussuosa. Mi basta vivere la mia vita dividendomi fra il lavoro e il divertimento. C'è chi mi dice che dovrei pensare a costruirmi una casa, a fermarmi, ma io

pagò a caro prezzo la sua ambizione: cade vittima della stessa epidemia di malaria che aveva colpito le truppe giapponesi, anche se, a quanto pare, solo in forma leggera.

⁵ Un tipo di pasta di soia fermentata, il cibo semplice per antonomasia.

odio anche solo l'idea di edificare case o accumulare ricchezze. [...] Tempo fa ero famosa per dormire in case abbandonate, e dormivo bene anche quando mi coricavo sui pavimenti sporchi. Anche adesso è raro che mi buschi un raffreddore, anche se indosso vestiti troppo leggeri, e non mi fa né caldo né freddo stare sveglia tutta la notte per due o tre giorni di fila, ogni tanto (Hayashi, 1977a, p. 33).

All'inizio degli anni Venti, quando frequentavo la casa di Ōsugi Sakae,⁶ mi arrovellavo senza sosta sui movimenti politici e sull'arte; durante il sonno e durante la veglia, il cervello mi andava a fuoco a furia di pensare. Se non avessi avuto un minimo di talento come scrittore e non avessi amato l'arte, probabilmente mi sarei unita alle file del movimento proletario. Quando ero giovane – e forse anche adesso – le mie emozioni avevano qualcosa di selvaggio. Avevo un'innata ostinazione e non prestavo la minima attenzione a nulla, a parte quello che volevo *io*. Ancora oggi rimango fedele allo stesso stile di vita [...]. Ho intenzione di vivere il resto dei miei giorni sulla base delle idee nate dalle mie consapevoli azioni (Hayashi, 1977b, p. 112).

Come accennato, l'esperienza in Indocina si sarebbe rivelata fondamentale per la stesura di *Ukigumo*, la cui protagonista è appunto una giovane dattilografa che presta servizio a Dalat durante la guerra. Al cuore della narrazione, ancora una volta, non è la *Storia*, ma una *storia* fra le tante, e l'empatia dell'autrice per l'umanità smarrita e dolente sopravvissuta al trauma della sconfitta, in un paese prostrato, soffocato dalle macerie morali e materiali.

Il romanzo racconta la storia di una giovane donna sola, Yukiko, che decide di dare il suo contributo allo sforzo bellico durante la seconda guerra mondiale prestando servizio in Indocina come dattilografa presso il Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste. Qui si innamora di Tomioka, un ufficiale, e inizia una relazione con lui. L'uomo in Giappone ha moglie e figli, ma le promette che, non appena ritorneranno in patria, chiederà il

⁶ Ōsugi Sakae (1885-1923) era un anarchico radicale ucciso dalla polizia dopo il grande terremoto del 1923.

divorzio per sposarla. Dopo il rimpatrio, tuttavia, Yukiko scopre che il suo amante non ha nessuna intenzione di mantenere la promessa, e la loro relazione lentamente si deteriora. Il romanzo è costellato di momenti carichi di nostalgia, nei quali Yukiko ritorna col pensiero ai giorni vissuti a Dalat e alla felicità che solo lì ha conosciuto. Muore dal desiderio di ritrovarsi fra quelle montagne, dove la vita scorreva tranquilla, e rimpiange la relazione con Tomioka così com'era in quei giorni. Ma non può avere nessuna delle due cose. Anche l'uomo ripensa a quei momenti, ma mentre Yukiko si perde nel suo sogno romantico, lui non vede altra via di uscita se non il suicidio insieme all'amante. È a questo punto che le suggerisce di trascorrere insieme, a Ikaho, il Capodanno. L'idea di partire per una località remota coinvolge immediatamente la donna, forse perché si illude di ritrovare l'armonia dei giorni perduti. Invece Tomioka pensa alla morte:

“Bene, ancora solo tre giorni...”

“Come?”

“È quasi Capodanno.”

“È vero, Capodanno! Me ne ero completamente dimenticata”

“Cosa ne dici? Ti piacerebbe andare a Ikaho o a Nikkō?”

“Mah... non sono mai stata a Ikaho, ma perché no... mi piacerebbe stare a mollo nell'acqua calda. Davvero puoi venire?”

“Sì, se è solo per una notte o due. Andiamo?” Tomioka sentiva di essere solo una fragile anima umana fluttuante nel mare dell'eternità. Non sarebbe stato perfetto – pensava in quel momento – farla finita con Yukiko fra gli alberi spogli di Ikaho, fatiscenti sullo sfondo delle montagne... (*Tu lì seduta, sorridente, ignara della tua morte imminente per mano mia...*). La osservava mangiare i suoi tagliolini alla piastra con appetito vorace. Portava dei minuscoli orecchini placcati in oro. I capelli neri tagliati corti, appena sopra il colletto.

“Non farà freddo a Ikaho?”

“Probabile, ma a me non importa.”

“Neanche a me.” Yukiko era allegra, come una sposina intenta a progettare la luna di miele. Infilò il biglietto da visita di Kano nella borsetta, prese la cipria e aprì lo specchietto.

Tomioka contemplava la scena in cui l'avrebbe uccisa (Hayashi, 1999, pp. 135-137).

Non ci sarà nessun suicidio, eppure il viaggio è destinato fin dall'inizio a deludere Yukiko, che aveva fantasticato sulla possibilità di ricomporre le divergenze con l'amante. La donna si rende conto che non c'è speranza, ma, invece di arrendersi rassegnata al rifugio offerto dalla morte, decide di tornare a Tōkyō e di andare avanti con la propria vita.

Yukiko rotolò su se stessa per scendere dal futon e, carponi, prese l'orologio vicino al tavolino e gli diede un'occhiata. Erano da poco passate le quattro. La notte precedente potevano anche avere parlato della possibilità di morire insieme, ma adesso lei non stava affatto pensando alla morte. Quanto privo di senso sarebbe stato morire in un posto come quello...! E pensava anche che Tomioka non fosse stato completamente sincero. Quel giorno stesso, avrebbe impegnato l'orologio e sarebbe tornata a casa sua, a Ikebukuro. I ricordi dell'Indocina che avevano in comune erano solo delle catene che tenevano prigioniere le loro anime; le due persone che dormivano lì stavano sognando in direzioni completamente diverse (Hayashi, 1999, p. 156).

Tomioka però è riluttante a partire, e i due decidono di trattenerci ancora per qualche giorno. Nonostante i tentativi di ritrovare l'antica armonia, non fanno che allontanarsi sempre di più. E quando Yukiko si rende conto che Tomioka ha una relazione anche con la cameriera del loro albergo, una volta ancora cerca consolazione nei ricordi:

Dall'altra parte del letto c'era una pila di una ventina di volumi sulle foreste. In cima troneggiava un opuscolo in francese sulle aree occupate dalla foresta vergine, pubblicato dalla Commissione per l'Agricoltura di Lang Bian, che aveva già visto. Doveva essere quello che aveva scritto Da Biao, il responsabile forestale. Un'acuta nostalgia la colse all'improvviso. Lo prese fra le mani, e cominciò a guardare le bellissime fotografie. Le lacrime scivolavano lungo le sue guance. Ogni scatto inevitabilmente

portava con sé dei ricordi. I suoi occhi si fermarono per caso sul ritratto di una casa di campagna nella piana di Lang Bian, circondata dai fiori di buganvillea e di mimosa. Il maestoso paesaggio racchiuso fra le montagne con il lago in primo piano, ora era per lei di indescrivibile consolazione (Hayashi, 1999, p. 179).

Passaggi simili punteggiano le pagine di tutto romanzo, pervaso da un senso di perdita: perdita dell'innocenza, perdita dell'amore, e perdita di un'esperienza – la vita in Indocina – che non tornerà più. Il ritorno in Giappone al termine del conflitto ha conseguenze negative su ognuno dei personaggi: i due protagonisti perdono l'amore che li ha uniti; il loro collega Kano contrae una forma letale di tubercolosi.

Nel finale, in un tentativo estremo di salvare il rapporto, Yukiko decide di accompagnare Tomioka, che nel frattempo è rimasto vedovo, nella lontana Yakushima, un'isola sperduta al largo delle coste del Kyūshū. Anche se Yakushima non è Dalat, l'idea di partire insieme è diventata per lei una tale ossessione che accoglie quest'opportunità come una risposta ai loro problemi. E invece è proprio nel corso del viaggio che contrae la tubercolosi e muore, senza essere riuscita a riassaporare la felicità perduta.

Il contrasto fra la determinazione testarda di Yukiko e la desolazione che la circonda nel finale amplifica ulteriormente il senso di perdita e di sconfitta. È una donna che non ha mai smesso di combattere, eppure non riesce a realizzare nemmeno uno dei suoi obiettivi; il suo fallimento, la desolata sconfitta di questa figura potenzialmente così vitale, accentuano il senso di inutilità e di disillusione che aleggiano nelle pagine del romanzo, che tratteggia un ritratto penetrante e brutale non solo della distruzione insensata causata dalla guerra, ma anche delle relazioni fra uomini e donne, minate dall'incomunicabilità e dall'afasia sentimentale.

Ma *Ukigumo* è molto di più che il racconto della fine di un amore: è l'amaro ritratto del fallimento del sogno imperialista, inscritto nel corpo di chi l'ha vissuto sulla propria pelle; un corpo di donna, che vive lo sgretolarsi delle colonie e del miraggio di un'impossibile emancipazione. La parabola di Yukiko simboleg-

gia quella di un'intera generazione e, in parte, di Hayashi stessa: nonostante l'origine provinciale e l'umile estrazione sociale, ha accesso a un'istruzione superiore – di fatto, si trasferisce a Tōkyō per frequentare una scuola per dattilografe – e aspira a realizzarsi sia sul piano professionale che su quello personale, come tante altre giovani donne abbaccinate dalle nuove opportunità di lavoro e dalle promettenti trasformazioni dello stile di vita che l'espansione economica conseguente all'occupazione della Mancuria prima e del sud-est asiatico poi avevano contribuito ad accelerare. Le donne erano chiamate adesso a partecipare allo sforzo bellico: come “buone mogli e sagge madri” erano l'utero fecondo del corpo nazionale, che necessitava di giovani soldati per realizzare il proprio sogno espansionistico; come forza lavoro dell'industria di guerra di quello stesso corpo erano semplicemente le braccia.

Se la fabbrica era uno spazio altrettanto chiuso delle mura domestiche, le colonie al contrario rappresentavano uno spazio nuovo, aperto, lontano dai confini all'interno dei quali la cultura patriarcale ancora cercava di circoscrivere l'esistenza di una donna. Yukiko lascia Tōkyō, i vicoli stretti e bui, la stanza angusta dove, giovane donna sola, è stata umiliata e violentata, e nel verde lussureggiante e assolato di Dalat si illude di aver finalmente trovato la libertà e l'indipendenza. Ma le colonie sono parte dell'impero, l'Indocina è *dentro* il Giappone e il suo sistema, e pertanto non può rappresentare uno spazio di libertà. Questo è il motivo per cui il sogno di Yukiko è destinato a infrangersi: le mura dalle quali credeva di essere fuggita, tornano a chiudersi attorno a lei, e la sua storia personale si intreccia e si confonde con l'ascesa e il declino dell'impero. Il destino della donna, soggetto comunque emarginato, non si sovrappone tuttavia a quello della nazione colonizzatrice – come accade invece a Tomioka, il protagonista maschile – quanto a quello delle popolazioni indigene che della colonizzazione sono vittime: nelle parole di Noriko Mizuta Lippit, il trasferimento di Tomioka a Dalat è parte del progetto espansionistico in Asia, quello di Yukiko è una fuga dal Giappone, dal centro verso la periferia. Ma questa fuga si

rivelerà essere solo un percorso circolare all'interno del sistema: la donna è vittima, non attore (Mizuta Lippit, 1996). Costretta a rimpatriare, nel dopoguerra rimane intrappolata nello sgretolamento dell'impero, e ne segue il destino in una corsa disperata verso l'autodistruzione. Il sistema di nuovo la imprigiona nel suo ruolo: giovane donna sola, impotente e indifesa, nella Tōkyō occupata diventa l'amante di un soldato americano, Joe. La soggettività femminile ancora una volta è violata, emarginata, negata, e la sua sconfitta si fa metafora della disfatta di un'intera generazione che ha visto naufragare la possibilità di emanciparsi.

Il vero nucleo generativo della narrazione sembra essere il viaggio: da Tōkyō a Dalat e viceversa, poi all'interno della città stessa, e nel finale di nuovo lontano, verso la remota Yakushima. Viaggi reali, sognati oppure rivissuti nella nostalgia del ricordo. Accomunati dal medesimo, profondo senso di solitudine.

Molti critici hanno riconosciuto l'importante ruolo che la solitudine riveste nella produzione letteraria di Hayashi Fumiko, ma pochi hanno colto quanto intimamente sia legata al tema del viaggio. Un nodo che ritorna nei diari come nella *fiction*, declinato in modi sempre diversi, e che in *Ukigumo* assolve a una funzione performativa nella costruzione della soggettività femminile.

Figlia unica, la scrittrice aveva vissuto un'infanzia solitaria: si divertiva a osservare le persone, a immaginare le loro storie, un'abitudine che avrebbe poi portato nella scrittura. Amava la solitudine, lavorare nelle prime ore del mattino quando gli altri ancora dormivano, viaggiare da sola per sentire con maggiore intensità ogni emozione. E la solitudine diventa anche il nesso che lega il viaggio alla scrittura; la medesima emozione la spinge a partire, e a scrivere.

Un bel lavoro e un bel viaggio sono tutto quello che desidero. Voglio andare in India. Voglio andare in Cina. E poi naturalmente c'è la Francia. La malinconia che provo quando sono all'estero è una sensazione così piacevole che potrei morire. È sufficiente a farmi trascorrere giorni e giorni persa nei miei sogni a occhi aperti sulla bellezza del Giappone e nella nostalgia per la

mia casa. La lingua giapponese ha una sua particolare efficacia. In Francia parole semplici come *non* e *oui* vengono usate da chiunque. Ma in Giappone anche parole elementari come *si* e *no* possono essere dette in mille modi diversi. La frase *horeta yowami ja yurushanse, nushi to ukina mo miyō ga ja to*⁷ è vibrante di parole stupende; il giapponese è una lingua che non è inferiore a nessun'altra (Hayashi, 1977a, p. 37).

Riferimenti bibliografici

- Hamill, Barbara (1982). “Nihonteki modanizumu no shisō: Hirabayashi Hatsunosuke o chūshin to shite”. In Minami, Hiroshi (a cura di). *Nihon modanizumu no kenkyū*. Tōkyō: Burēn shuppan, pp. 89-114.
- Hayashi, Fumiko (1977a). “Bungaku, tabi, sono ta”. In *Hayashi Fumiko zenshū*, 10. Tōkyō: Bunsendō, pp. 33-37.
- (1977b), “Watashi no chiheisen”. In *Hayashi Fumiko zenshū*, 16. Tōkyō: Bunsendō, pp. 111-115.
- (1999). *Ukigumo*. Tōkyō: Shinchōsha.
- Horiguchi, Noriko (2009). “Migrant Women, Memory, and Empire in Japan in Naruse Mikio’s Film Adaptations of Hayashi Fumiko’s Novels”. *The US-Japan Women’s Journal*, 36, pp. 42-72.
- Keene, Donald (1978). “The Barren Years: Japanese War Literature”. *Monumenta Nipponica*, xxxiii, pp. 67-112.
- Mizuta Lippit, Noriko (1996). “In Search of a Lost Paradise”. In Schalow, Gordon; Walker, Paul; Janet A. (Eds.). *The Woman’s Hand: Gender and Theory in Japanese Women’s Writing*. Stanford: Stanford University Press, pp. 329-351.

⁷ La bellezza della frase consiste nel linguaggio colloquiale che usa e nei suoni, non nel significato, per questo ho deciso di lasciarla in giapponese. Non è chiaro se Hayashi cita un passaggio da qualche opera, o se ha creato lei stessa l’esempio. La lingua usata è il dialetto di Onomichi.

- Ōya, Sōichi (1981). *Ōya Sōichi*, 2. Tōkyō: Sōyōsha.
- Sato, Barbara (2003). *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*. Durham e London: Duke University Press.
- Scrolavezza, Paola (2011). “Hayashi Fumiko: l’identità nomade”. Id. (a cura di). Hayashi Fumiko, *Lampi*. Venezia: Marsilio, pp. 11-39.
- Silverberg, Miriam (1991). “The Modern Girl as Militant”. In Bernstein, Gail (Ed.). *Recreating Japanese Women, 1600-1945*. Berkeley: University of California Press, pp. 239-266.

Yoshimitsu il Magnifico

VIRGINIA SICA

«Quello del Padiglione d'oro».

È questa l'immediata – e pressoché unica – associazione di idee con Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), III *shōgun* della casata Ashikaga di periodo Muromachi. Tutt'al più, seguono vaghi riferimenti a una passione per le cose cinesi, a sconfinare in una maniacale *chinoiserie ante litteram*: in un mondo di “tatamizzati”, sedeva su sedie impreziosite da intagli e lacche e cavalcava in paludamenti cinesi. E il Kinkaku, ultimo capriccio, *à feuille d'or*, gli aggetti pronunciati, la (presaga) fenice, non confermerebbe forse questo fanatismo estetico?

Come non bastasse, generazioni di commentatori e storici non gli hanno risparmiato critiche mordaci per le scelte di diplomazia internazionale e per aver leso il prestigio del paese avallando un ruolo di stato tributario della Cina. La sua passione per un mondo pur sempre straniero, imponeva la politica del compromesso, rischiava di subordinare la cultura nazionale, indirizzava in un solo senso le scelte estetiche del Giappone.

In verità, il processo di vasto consumo di cose e idee provenienti dalla Cina aveva preso avvio molto prima che Yoshimitsu nascesse, e si iscriveva nel quadro dei complessi traffici culturali e commerciali con il continente. Attività che avevano già antefatti secolari ma che, inquadrare in momenti istituzionali, si potrebbero collegare al caso del Kenchōji di Kamakura ¹ (con cui

¹ Il complesso zen, inaugurato nel 1253 su modello del cinese Jingshansi, fu considerato il primo tempio in stile Song (960-1279) in Giappone. Hōjō Tokiyori (1227-1263, reggente shogunale) aveva inviato sul continente i progettatori per rilevare il piano regolatore del monastero cinese. Nel 1325, poi,

lo shogunato si era posto alla direzione di un nuovo orientamento in politica estera, contro la chiusura ufficiale di periodo Heian, e alle vicende imprenditoriali d'oltremare dell'abbazia zen del Tenryūji di Kyōto.² Il costante patrocinio delle corti shogunale e imperiale e dei ceti nobiliari e mercantili, nel tempo aveva poi contribuito ad affinare le capacità imprenditoriali del clero zen, garante di una padronanza della lingua cinese (non solo letteraria), e con competenze dell'attualità storica cinese, delle sue esigenze commerciali e dei suoi aspetti burocratici.

Yoshimitsu si trovò, quindi, a optare per scelte di gestione interna, come pure estera, su trama e ordito già intessuti prima di lui, in un'epoca di ampia mobilità che, già altrove, ho distinto come evo rinascimentale giapponese, a far tempo dalla metà del XIII secolo e per i successivi due secoli (Sica, 2010).

Già Collcutt (1981, pp. 119-120) riteneva che, per l'impatto dei recenti stimoli culturali provenienti dalla Cina, Yoshimitsu si fosse adeguato a idee più moderne (e quindi "cinesi"). E questo orientamento verso la modernità era condotto, in prima istanza,

per fare fronte alle spese di ristrutturazione per i danni dell'incendio del 1315, fu patrocinata una spedizione commerciale.

² L'istanza di fondazione del Tenryū Shisei *zenji* (nome integrale del monastero) fu inoltrata allo shogunato dall'abate Musō Soseki (Musō Kokushi, 1275-1351) nel 1339. Per la costruzione, avviata nel 1340, furono elargiti *shōen* nelle province di Hyūga, Awa e Tanba, congiuntamente dalla casa imperiale e dallo shogunato. Ma poiché le donazioni si erano rivelate insufficienti, l'anno successivo Ashikaga Tadayoshi (1306-1352) concordò con Musō l'invio in Cina di navi battenti bandiera monastica, cariche di merci pregiate per realizzare profitti. La spedizione, partita nel 1342, fu sponsorizzata dallo shogunato e dal mercante Shihon di Hakata (Kyūshū). I *tenryūjibune* (le navi del Tenryūji) fecero ritorno in patria l'anno dopo con enormi profitti. Cfr. Collcutt (1981, p. 105). Di lì a poco partirono altre navi con i vessilli del Tenryūji, instaurando un fiorente commercio con la Cina, con l'esportazione di zolfo, spade, ventagli, dipinti, moneta in rame, e l'importazione di vario conio, piante officinali, libri, sete, vasellame, esemplari di pittura continentale a inchiostro. In breve il Tenryūji funzionò come sede centrale di commissione e smistamento delle merci provenienti dal continente.

dall'istituto dei Gozan *jissatsu*³ che, controllato dall'autorità militare mediante rigorosi codici regolamentari, spiccava per docilità politica e maturità istituzionale, offrendo così ogni credenziale per i rapporti con il continente.

Se Yoshimitsu amò la Cina, dunque, non fu né più né meno di altri facoltosi che lo avevano preceduto e di quelli del suo tempo. Un dato che verrebbe confermato anche dalle fonti iconografiche. Della scarna ritrattistica dello *shōgun*, rimane un *chinsō*⁴ conservato allo Shōkokuji, che lo ritrae con il capo rasato dopo la tonsura del 1395 e il rosario buddhista in una mano; l'abito talare, stemmato, ha inconsuete tonalità e sfumature martora dorata, che fanno intuire una sargia cangiante; la stola, ampia, lunga e avvolgente, suggerisce un broccato di oro fino. Tuttavia, questo *chinsō* risponde alle consuetudini iconografiche dell'epoca; inoltre, diversamente da qualche ritratto di eminenti personalità abbaziali, assise su sedie liturgiche, Yoshi-mitsu siede su tatami dai profili in seta con i colori in voga in epoca Muromachi (seppia, ruggine, bianco, verde e giallo tenui); in quanto alla stola,

³ I Gozan (Cinque Monti) erano sorti progressivamente dal periodo Kama-kura su ispirazione della corrispondente istituzione cinese dei Wushan. Inizialmente ne ricalcavano il modello di cinque complessi abbaziali; nel 1341, una riforma shogunale aveva ridisegnato in cinque gradi l'istituzione, ora denominandola *Gozan jissatsu* (Cinque Monti e Dieci Templi), a cui aderivano, a rotazione e secondo le volontà politiche, i maggiori complessi monastici appartenenti al ramo Rinzaï dello Zen. Ogni grado era condiviso da due sedi monastiche, l'una a Kyōto, l'altra a Kamakura; loro emanazioni sparse sul territorio erano i *jissatsu* e gli *shozan* (Molti Monti). Nel xv secolo, l'istituzione contava più di 300 sedi in tutto il territorio, con 11 Gozan, 60 *jissatsu* e 230 *shozan* (contro un sistema, in Cina, di 5, 10, 35).

⁴ Il termine indica un ritratto a mezzo busto, ma fu adoperato per riferirsi a una categoria di ritratti pittorici anche a figura intera (talvolta anche scultorei), dal vero o secondo la sensibilità dell'artista. I primi *chinsō* cinesi varcarono i confini del Giappone già dal secolo viii ma si diffusero nell'arcipelago, coerentemente con l'espansione della scuola Zen, dalla metà del xiii. Con il tempo il *chinsō* si diffuse in ambienti laici, anche a seguito dell'adozione di rituali funerari monastici, che integravano l'uso di *chinsō* commemorativi. Si trattò tuttavia di una forma ibrida, che riproponeva canoni stilistici dello *yamatōe* (la pittura giapponese classica).

fa il pari con quella, molto simile, sfoggiata in altro *chinsō* dal (notoriamente sobrio) abate Musō Soseki.⁵

Dal punto di vista della gestione politica, poi, Yoshimitsu sembrerebbe aver esercitato il proprio ruolo istituzionale con acume, attento sia ai difficili equilibri nazionali quanto internazionali.

Una lettura sincronica della storia, si sa, è un azzardo. Ma credo che, fatte salve le dovute distanze culturali, Yoshimitsu e il suo mito tanto richiamino alla memoria il destino di Lorenzo de' Medici, il Magnifico (1449-1492), di cui

in fondo, si è sempre detto abbastanza male. [...] Poi ci si è messa la stessa critica letteraria, la quale lo ha molto ridimensionato come scrittore e come intellettuale. E infine sono arrivati gli storici dell'economia a dimostrarci che, tutto sommato, il nostro non era nemmeno un granché come economista (Cardini, 1992, p. 285).

La politica interna

Yoshimitsu nasce nel 1358, nel pieno dell'annoso conflitto del Nanbokuchō, che vede due corti imperiali reclamare la legittimazione dinastica, su uno scacchiere di alleanze, offensive e attentati trasversali.

Il padre, Ashikaga Yoshiakira (n. 1330), muore nel 1367 e a Yoshimitsu è conferito il titolo di *shōgun* a soli nove anni, con una cerimonia tenuta dall'abate del Tenryūji, Shun'oku Myōha (1311-1388). Data la minore età, il bambino è affidato al *kanrei* (o *kanryō*, assistente allo *shōgun*) Hosokawa Yoriyuki (1329-1392), perché sia istruito nelle mansioni che lo attendono; lo *shōgun* morente, infatti, riponeva nel figlio ogni sua speranza di consolidamento del potere Ashikaga. Non si sbagliava: diversamente

⁵ *Ashikaga Yoshimitsu zō*, attribuito ad Asukai Masachika (1417-1490), e *Musō Soseki chōsō*, entrambi conservati al Jōtenkaku bijutsukan dello Shōkokuji di Kyōto.

dal padre e dal nonno Takauji (1305-1358), Yoshi-mitsu avrebbe avuto un ruolo più che attivo nella burocrazia imperiale, assumendo la carica di *dajōdaijin* (Primo Ministro) dopo il ritiro da quella shogunale nel 1394. E, nel corso dell'intero suo governo, avrebbe messo mano alla riorganizzazione dei poteri istituzionali e alla ridefinizione del loro peso politico.

Già Takauji aveva attuato una sostanziale riforma degli uffici giudiziari e finanziari del *bakufu*; e in amministrazione locale, nel 1349 era stato inaugurato il ruolo di *Kantō kanryō*, al controllo delle dieci province del Kantō. Le allora undici province del Kyūshū, invece, erano poste già dal 1293 sotto il governatorato regionale del *Chizai* [Kyūshū] *tandai*. Nell'organigramma istituzionale peso rilevante avevano gli *shugo* (*shugoshoku*, governatori militari provinciali).

Se in periodo Kamakura, in qualità di assistenti dei governatori nelle province (*kokushi* o *kokushu*), la loro autorità era limitata a mansioni di polizia locale, dopo un rimpasto voluto da Takauji nella fase di caos del primo Nanbokuchō, molti *shugo* erano assurti a posizioni di grande potere in una o più province sotto il loro controllo, consolidando la propria forza militare in nome della repressione di rivolte e tumulti che si moltiplicavano sul territorio. Talvolta le terre (con l'alibi della tutela da eventuali predatori locali) erano designate come aree di immagazzinaggio per forniture militari, e metà della tassa sulla terra (*hanzei*) era versata allo *shugo* in cambio dell'"occhio di riguardo" che ne derivava; molte cariche di *shugo* erano per trasmissione ereditaria; a volte, inoltre, un solo *shugo* controllava più province, come nel caso della casata Yamana che ne controllava ben undici.⁶ In breve, lo *shugo* era divenuto uno dei cardini del primo governo Muromachi.

Con il supporto dei *kanrei* Hosokawa Yoriyuki e Shiba Yoshimasa (1350-1410), Yoshimitsu gradualmente ebbe la meglio sugli *shugo*, riducendone la mobilità e il numero. Fu impo-

⁶ Uno studio sulla complessità del ruolo degli *shugo* e sulle interpretazioni dello *hanzei* è condotto da Wintersteen (1988).

sto loro di mantenere una residenza principale a Kyōto, e questo impedì di stringere ulteriori legami e alleanze con le famiglie militari nelle province di loro competenza; anzi, si impose un forzato assenteismo, costringendoli a servirsi di rappresentanze locali. È implicito che, a lungo andare, questa strategia avrebbe originato forze centrifughe; come è anche vero che la morfologia del *bakufu* continuò a essere disegnata dal delicato equilibrio fra la casata shogunale e una dozzina di *shugo*. Ma merito di questa strategia sarebbe stato il progressivo controllo delle province occidentali, Honshū meridionale e Kyūshū, che costituivano una voce importante della “nuova” economia, fatta di comunicazione culturale e traffici commerciali con la Cina Ming (1368-1644).

La riduzione del numero degli *shugo*, invece, fu raggiunta con le campagne militari. Nel 1379, Yoshimitsu repressé la rivolta di Toki Yoriyasu (1318-1387), *shugo* di Mino, Owari e Ise. Nel 1391, confiscò gran parte dei beni della casata Yamana (che aveva attaccato Kyōto). L’anno successivo metteva un punto fermo alle guerre del Nanbokuchō, ufficializzando la fine del processo di riunificazione delle Corti del sud e del nord. La riunificazione, come noto, si basava sull’accordo che sul seggio imperiale si sarebbero alternati i legittimi discendenti delle due linee dinastiche. È altrettanto noto che la linea di sangue della Corte del sud (*nanchō*) non avrebbe mai visto il proprio turno, perché il compromesso non fu rispettato nelle generazioni a venire.

Ma in considerazione della risoluzione degli estenuanti conflitti che si erano susseguiti dal 1336, e della gravità che una scissione dinastica rappresentava per la sacralità imperiale, l’azione di Yoshimitsu fu un vero capolavoro diplomatico, oltre che militare. Il che ricorda il potere di convincimento di Lorenzo de’ Medici nella consultazione del 1479-1480 con Ferdinando I d’Aragona Re di Napoli (Don Ferrando, 1423-1494) contro Sisto IV, con la pace siglata nel 1486.

Strategica fu anche la collocazione nel 1396 di Shibukawa Mitsuyori (1372-1446) come *Kyūshū tandai*. Tre anni dopo, il controllo sulle coste del Mare del Giappone si completava con la sottomissione dell’insubordinato Ōuchi Yoshihiro (1356-1399),

potente *shugo* delle province occidentali, che si era alleato con il *Kantō kanryō* Ashikaga Mitsukane (1378-1409).

La politica estera, fra accomodamenti, manierismi e ingerenze talari

Le coste del Mare del Giappone costituivano un centro nevralgico di un'economia già lucrosa ma che prometteva ulteriori benefici per il *bakufu*. Allo stato delle cose, infatti, le finanze dello shogunato non potevano sostenersi sulle sole rendite terriere, per quanto si ottimizzassero la collazione di tasse da ogni unità fondiaria e la riscossione di *shiki* (diritti di godimento) con l'intervento massiccio di *shugo* e *jitō* (esattori) di ogni provincia. La manovra non si era rivelata sufficiente e si era passati dunque a imporre tassazioni sulle attività di prestito e sui produttori di sake.

Più intensi commerci con la Cina rappresentavano quindi il giro di boa dell'economia. Da lungo tempo, però, l'ostacolo maggiore era costituito dai *kaizoku*, i "pirati marittimi".⁷

Il brigantaggio di mare (che dal 1220 al 1360 aveva subito una vertiginosa *escalation*), era condotto da mercenari di varie etnie asiatiche, dotati di visione imprenditoriale, che garantivano "piena protezione" (*keigo*) alle navi in transito, in cambio di una sorta di "tassa doganale". Questi personaggi risiedevano abitualmente in alto mare, ma avevano referenti sulla costa, per gli accordi con mercanti e signorie locali. Perché, benché ufficialmente denunciato come illegale, lo *status quo* era in realtà tollerato dalle diverse autorità che lo consideravano un male necessario nonché vantaggioso. Prova ne è che, come nel caso di Yugeshima, il *keigo* era indicato come *shukōryō* (Shapinsky, 2009, p. 291), compenso, mancia, di non precisata entità. Durante il terzo shogunato

⁷ Panorama completo dei traffici marittimi fra Giappone e continente è fornito da von Verschuer (2010).

Ashikaga, il quadro era ampiamente consolidato, e il *keigo* pagato in beni di consumo, moneta, e persino in *shiki*.

La questione aveva messo a dura prova la diplomazia. La Corea della prima dinastia Chosŏn (1368-1910) e la Cina avevano favorito i rapporti ufficiali con il Giappone, sperando che questo valesse a debellare la piaga dei *wakō*, termine dispregiativo per una non meglio identificata “marmaglia giapponese”, di uso nel continente dove si riteneva che i *kaizoku* fossero solo giapponesi. Il Giappone fra il 1369 e il 1372 aveva ricevuto ben tre ambascerie, dai toni di volta in volta minacciosi, lusinghieri, forieri di restrizioni commerciali. E sebbene rispondesse con varie rappresentanze diplomatiche fra il 1371 e il 1381, tutto si era risolto in un nulla di fatto (Reischauer; Fairbank, 1974, p. 371).⁸ Nel 1380, l'imperatore Hongwu (1328-1398), primo dei Ming, inviò una lettera ufficiale dai toni perentori e finanche offensivi. La risposta del Giappone, pur ferma, non ricorreva a toni altrettanto crudi (Reischauer; Fairbank, 1974, p. 371) ma il dato di fatto fu che, dopo i *Tenryūjibune* dell'abate Musō, i rapporti commerciali come quelli diplomatici subirono una lunga battuta d'arresto.

Nel 1401 Yoshimitsu inviò all'imperatore Janwen (1377-1402) un carico d'oro, cavalli, ventagli, paraventi, armature e spade, di forgiatura tanto apprezzata sul continente. Il messaggio di accompagnamento, il primo firmato di suo pugno, era di umile prostrazione (Reischauer; Fairbank, 1974, p. 371). Nel 1403, Zheng He, ambasciatore dei Ming, si recò in Giappone,

⁸ Gli autori evidenziano però che non si trattò di iniziative del *bakufu*. Le relazioni diplomatiche, infatti, risentivano delle interferenze di altri poteri. In quegli anni, il carteggio con la Cina non era firmato dallo *shōgun*, ma dal principe Kaneyoshi (m. 1383, figlio dell'imperatore Go Daigo [1287-1339] della Corte del sud) e poi dallo *shugo* Ōuchi Yoshihiro, che fu, fino al 1399, fra i maggiori alleati e consulenti del *bakufu* nei rapporti con Cina e Corea. Solo dal 1399 in poi Yoshimitsu avrebbe seguito personalmente la corrispondenza diplomatica con la Cina. von Verschuer (2007, pp. 262-264 e nota 6) riporta che Hashimoto Yū considera tali “missioni” dei falsi, essendo in realtà delegazioni commerciali private, recanti lettere governative contraffatte.

portando con sé una lettera dell'imperatore Yongle (1360-1424) e un sigillo destinati ad Ashikaga Yoshimitsu, «Re del Giappone» (*Ribenguo wang*); che accolse il dono e rispose con una missiva in cui si firmava «Il Re del Giappone [*Nihonkokuō*], Vostro vasallo Yoshimitsu». Yoshimitsu fece anche in modo di rimpatriare un ampio numero di cinesi prigionieri della pirateria; rapporti diplomatici s'inaugurarono con la Corea, i Ming avviarono le relazioni ufficiali attraverso il *kangō bōeki*, il sistema di sigilli imperiali Ming per distinguere le navi mercantili autorizzate da quelle della pirateria. A ratifica degli accordi, si dispose per una tassa tributaria da pagarsi ai Ming una volta ogni dieci anni, recapitata con una missione commerciale di due navi ed un equipaggio di massimo duecento unità (von Verschuer, 2007, p. 265). Ma tra il 1403 e il 1410, il Giappone inviò ben sei missioni, senza purtroppo incontrare resistenza o recriminazioni da parte cinese.

Il governo Ming nutriva indifferenza verso il commercio estero. La voce primaria della sua economia erano le imposte fondiarie, ed esso promuoveva la tradizione agraria e burocratica confuciana, ivi incluso il disprezzo atavico per le attività commerciali (Reischauer; Fairbank, 1974, pp. 376-378). È evidente, dunque, che le insistenti azioni diplomatiche dei Ming dirette al Giappone erano per metà causate dalla crescente preoccupazione per il brigantaggio marittimo; per l'altra metà, l'attitudine verso gli stati esteri come paesi tributari, era figlia del loro «senso di *grandeur* e mancanza di immaginazione» (Caroli, 2006, p. 64). Ma per il Giappone il commercio con la Cina rivestiva un tale valore da ridimensionare questioni che potevano anche essere lette come meri formalismi. Per altro consolidati da tempo, perlomeno da parte cinese. Già Kubilai Khan (1215-1294) nelle sue missive ufficiali del 1266 e 1283 era ricorso al titolo *Ribenguo wang*; e così pure Hongwu nel 1372. Come se non bastasse, le fonti cinesi riportano di tale attribuzione di titolo finanche a Kaneyoshi, allorquando, quindi, Yoshimitsu non seguiva di persona le relazioni diplomatiche con la Cina (von Verschuer, 2007, p. 265, nota 8).

Forse Yoshimitsu nutriva una sincera reverenzialità verso la *grandeur* Ming; forse ostentava intenzionali manierismi. Tuttavia

– e stupisce che non se ne tenga mai conto – in quell’anno 1404 Yoshimitsu era in ritiro dalla carica di *shōgun* già da dieci anni. Nel 1394, infatti, aveva abdicato a favore del figlio, ancora bambino, riservandosi la carica di *dajōdaijin*. Nel 1404, dunque, lo *shōgun* in carica era il diciottenne Yoshimochi (1386-1428).

Si apre qui una serie di legittimi interrogativi: che Yoshimitsu ritenesse i vertici cinesi in scarsa familiarità con le peculiarità istituzionali giapponesi? Che la burocrazia cinese fosse, al contrario, conscia del quadro politico nell’arcipelago ma tenesse più da conto la forza istituzionale e politica di uno *shōgun* in ritiro piuttosto che di un giovane *shōgun* in carica? Per ultimo, che il titolo *Ribenguo wang* fosse nulla più che un termine onorifico, a indicare un ruolo (fra i tanti) partecipante della gestione del paese? Quale che sia la risposta, il “compromesso” di Yoshimitsu appare di molto ridimensionato. E resta il fatto che con esso gli Ashikaga garantivano per sé e il paese ricchezza economica e culturale, sfruttando a proprio vantaggio un certo provincialismo cinese.

Sire, sire, la couronne vaut bien une messe; aussi une espée de connestable donnée à un vieil routier de guerre merite bien de desguiser pour un temps sa conscience et de feindre d’estre grand catholique (Fournier, 1855, p. 173).⁹

Chissà se la questione dovè essere sin da subito tema di dibattito fra Yoshimitsu e il suo *entourage*. Tuttavia, sul piano ufficiale, fu ripresa solo alla sua morte. Nel suo *Zenrin kokuhōki* (Glosse sul Buon Vicinato, Tesoro Nazionale), iniziato nel 1407-1408 e portato a termine nel 1470, il prelado Zuikei Shūhō (1392-1473) condannò come “improprio” l’aver avallato il titolo di “Re

⁹ Pronunciata dal duca di Sully Massimiliano di Béthune, ministro di Enrico IV di Borbone, Re di Navarra e Re di Francia (1553-1610) in *Les Caquets de l’accouchée*, di anonimo (1622). La tradizione popolare avrebbe poi attribuito a Enrico IV “Paris vaut bien une messe”, in risposta a chi gli faceva presente che diventare cattolico era condizione imprescindibile per ottenere la corona di Francia.

del Giappone” – che implicava una posizione di vassallaggio – oltre a deplorare la scelta di datare le missive diplomatiche secondo il calendario cinese (come da imposizione dei Ming) (von Verschuer, 2007, p. 270). Ma, fra i vari aspetti della disapprovazione di Zuikei, a me sembra molto più intrigante il suo biasimo per l’ingerenza dei prelati zen nella diplomazia internazionale, poichè la corrispondenza dello *shōgun* in ritiro indirizzata alla Cina, piuttosto che essere redatta da loro, avrebbe dovuto essere ratificata dalla corte imperiale. Il che suona ben duro, se si considera che Zuikei era egli stesso un rappresentante della scuola. In tal senso è molto esplicito Usui, che addebita all’intera *diplomazia Gozan* e allo *strapotere del monachesimo zen* la colpa di tutta la *querelle* diplomatica (Usui, 1960, p. 186).

Rinascimento e dinamismo

Nonostante l’energica azione in politica nazionale, i decenni di Yoshimitsu non videro l’auspicata stabilità interna. Non avrebbero potuto perché, benché in un’ampia scansione temporale il primo Muromachi sia considerato dagli stessi giapponesi come parte del *chūsei* (evo medio), esso fu l’acme del *Rinascimento nipponico*; e, per l’intrinseca natura dinamica di un processo rinascimentale, doveva essere fisiologicamente scosso da mobilità sociale, culturale, tecnologica.

L’autonomia locale cui il periodo assistè non fu mera questione amministrativa ma anche un proposito che permeava, ora, vari strati della società; vuoi di *default* per congiunture politico-economiche, vuoi per i venti culturali che soffiavano sul Giappone.

L’agricoltura subiva una forte spinta in avanti, con la consuetudine del doppio raccolto (toccando, in talune aree, l’apice di tre). Ma la ricchezza, pur embrionale, non era più solo sinonimo dei fondi agricoli, e poteva riferirsi alla circolazione di metalli e merci, poichè prosperavano l’artigianato e il piccolo commercio. Fu questa l’epoca della nascita del capitale commerciale e dello sviluppo di quello usuraio. I piccoli proprietari terrieri, favoriti

dall'assenteismo dei grandi latifondisti, si erano già associati per sostenere in comunione le grandi opere demaniali, come la gestione forestale e il controllo delle acque territoriali. L'emergente figura dei capi-villaggio, le delibere dei *sō* (comunità di villaggio, unità di amministrazione e produzione agricola), tenute presso il tempio o il santuario locale, tutto tratteggiò una vita sociale delle province al limite dell'auto-gestione.¹⁰ Si aggiunga il ruolo che di certo ebbero gli *za* (corporazioni artigianali e di mercato locale) che, pur nate già nel XIII secolo, sin dal primo Muromachi prosperarono all'ombra di istituzioni shintoiste e buddhiste, grazie a una tassa. Fra le istituzioni maggiori e più efficienti, si collocava quella capillare dei Gozan, con un'economia sempre in attivo. Di certo essa era basata sui diritti delle proprietà fondiarie, sull'attività di prestito a interesse,¹¹ sulle commissioni liturgiche. Tuttavia, cospicua parte di questa economia si fondò sulle attività dei cenacoli artistico-culturali che, garantiti anche dai lasciti di ricchi e ambiziosi patrocinatori, ebbero vita rigogliosa, almeno fino allo scoppio dei Disordini dell'era Ōnin (1467-1477). La produzione di beni e servizi specifici, fondamentali per facilitare lo studio e la promozione delle arti, fa dunque ipotizzare che gli amministratori dei Gozan si servissero e anche favorissero la nascita delle gilde.

Tutto quanto sopra per dire che, quanto più il mecenatismo favoriva l'istituto monastico, tanto più si spingeva l'acceleratore sul dinamismo economico. E, fra i mecenati dei Gozan, Yoshimitsu fu di certo il Magnifico del Giappone; a lui l'istituto religioso fu legato a filo doppio attraverso lo Shōkokuji.

¹⁰ In merito all'economia di periodo Muromachi e al suo dinamismo, cfr. Mazzei (1979).

¹¹ Uno studio puntuale e coinvolgente sugli aspetti del sistema creditizio è condotto da Gay (2001).

La bellezza come allegoria di modernità politico-culturale

Dal 1378 e fintanto che rivestì la carica di *shōgun*, Yoshimitsu risiedette a Kitakōji Muromachi, quartiere della capitale, nel Muromachidono. La residenza sorgeva sulle rovine del Saionji e di una precedente dimora gentilizia, il Kitayamaden (o Kitayamadono, o Kitayamadai).

Per i lavori di riadattamento dell'antica dimora e della tenuta, Yoshimitsu convocò dalla regione del Kinki sedici mastri carpentieri e più di venti tecnici specializzati: il nuovo *design* avrebbe incluso un lago artificiale, creato convogliando le acque del Kamogawa, e un giardino talmente lussureggiante che presto la residenza fu soprannominata *Hana no gosho* (Residenza dei fiori). Le disposizioni per la residenza shogunale ricordano in modo sorprendente i dettami per la Villa di Careggi di Lorenzo, conformi alla trattazione di Leon Battista Alberti (1404-1472), che contemplava in un giardino “distese di prati fioriti, campagne soleggiate, boschi ombrosi e freschi, sorgenti e ruscelli limpidissimi, specchi d'acqua ove bagnarsi” e dove si concretasse il delicato equilibrio fra natura e cultura, spontaneità e artificio, *naturalia* e *artificialia* (Stanzani, 1998, p. 276).

Nel 1383, in prossimità della tenuta residenziale, si avviarono i lavori dello Shōkokuji, il “Monastero dei paesi riconciliati”, voluto da Yoshimitsu in auspicio della fine del Nanbokuchō. Come *kaisan* (fondatore ufficiale), benchè postumo, fu designato Musō Soseki e primo abate del monastero fu Shun'oku Myōha, il prelado che aveva officiato i rituali di investitura di Yoshimitsu come *shōgun*. Lo Shōkokuji sarebbe stato cronologicamente l'ultimo dei Gozan a essere edificato.

Ben presto, poiché vantava linea di discendenza dottrinarica di Musō, e trovandosi in sostanza entro i confini della residenza shogunale, il monastero non mancò di esercitare forti pressioni politiche ed economiche. Sin dal 1379, presso la residenza era stato inaugurato l'ufficio del tenka sōroku (Sovrintendenza dei demani ecclesiali), pertinente l'amministrazione dei Gozan *jis-satsu*, e il primo a ricoprire la carica era stato Shun'oku Myōha.

In questo modo, la supervisione amministrativa dell'istituzione religiosa era passata dalle mani degli *shugo* (quindi funzionari civili) a quelle di un rappresentante della gerarchia ecclesiastica. Ora, con la fondazione dello Shōkokuji, Shun'oku era contemporaneamente *tenka sōrokushi* e abate del nuovo monastero.

Nel 1394 Yoshimitsu abdicava a favore di Yoshimochi; l'anno successivo pronunciava i voti, assumendo il nome bud-dhista di Tenzan Dōgi.

La dimora, da cui avrebbe seguito in “ritiro” le vicende politiche, doveva essere la sintesi dello splendore artistico dell'epoca e ulteriormente ampliata. Quando nel 1399 si conclusero i lavori di una pagoda in stile cinese a sette piani (che, alta 109 metri, campeggiava sull'intera città),¹² l'ex *shōgun* prese di nuovo residenza definitiva nella tenuta del Muromachidono-Kitayamadai, entro la quale sorgeva lo Shōkokuji, e si vuole che soggiornasse presso il Kinkakuji.

Il Padiglione d'oro, che determinava la struttura del mio mondo, se ne stava immerso nel chiarore lunare, imperturbabile [...]. Ero avviluppato dalla bellezza, stavo di fatto dentro la bellezza [...] (Mishima, 2004, p. 991).

Come noto, il Padiglione consta di tre piani. La saggistica d'arte, giapponese e non, distingue uno *shindenzukuri* per il primo piano (privo di lacche in colore), un *bukezukuri* per il secondo e uno “stile zen” per il terzo (ricoperti in totale di 200.000 sfoglie in oro, di 10 x 10 cm., per un totale di 20 kg.), inteso forse come un *karayō*, certamente non più puro.¹³ È evidente che questa netta distinzione, data da lungo tempo per scontata, mira a stigma-

¹² Nel 1403 un fulmine l'avrebbe rasa al suolo e non sarebbe più stata ricostruita.

¹³ Lo *shindenzukuri* fu il primo stile residenziale aristocratico (*shinden*, corpo centrale), risalente al periodo Nara (710-794) e nuovamente in voga in periodo Muromachi; in periodo Kamakura era stato soppiantato dal *bukezukuri* (stile della nobiltà militare), di maggior sobrietà e meno vincolato a influenze cinesi; il *karayō* (stile della Cina) è spesso omologato allo *zenshū butsuden*

tizzare un modello architettonico disorganico, un ibrido fatto di estetica “genuinamente giapponese” (tant’è che il Kinkakuji è sempre posto in antitesi con lo schivo Ginkakuji),¹⁴ e di un’azzardata cineseria; una sorta di specchio emblematico di una confusa fase di transito politico-culturale. Per me, che reputo l’ossessiva individuazione di moduli stilistici un vano esercizio sovrastrutturale, nel Kinkakuji ogni suggerimento estetico confluisce a pari merito in una ferma armonia, tesa a esprimere l’allegoria di un preciso orientamento politico e culturale: la bellezza sontuosa come tropo di saggezza e virtù. A conferma di una tesi allegorica, non sta il solo Padiglione ma anche il parco che lo circonda, nel suo binomio scienza-natura, inteso come studio dell’uomo che sperimenta ed esercita il suo dominio, oltre ogni riproduzione passiva, contemplazione o miniaturizzazione.¹⁵ Allo stesso modo in cui, altrove e poco più tardi, Leonardo avrebbe proceduto nella sua ricerca nel cuore del Rinascimento italiano che, come il *Rinascimento* Ashikaga, fu epoca di spregiudicatezza sperimentale che esprimeva la scienza attraverso ogni forma d’arte.

Semmai, il Kinkakuji di ibrido ebbe sin da subito la destinazione, perché costituì, limitatamente al terzo livello, lo *shariden*

zukurì, stile architettonico di culto zen. Molteplici le pubblicazioni concernenti il Kinkakuji. La più completa sembra essere Shibata (1989).

¹⁴ Il Padiglione d’argento sorse nella tenuta residenziale dell’VIII *shōgun* Ashikaga Yoshimasa (1435-1490), ed è oggi parte della tenuta abbaziale del Jishōji (Kyōto). È opinione comune che fosse nelle prime intenzioni ricoprirlo di sottili laminature in argento e che si sia poi soprasseduto al progetto. Ad ogni buon conto, poiché i due Padiglioni e i loro giardini presentano aspetti stilistici e architettonici del tutto diversi, ogni raffronto, pur per antitesi, risulta superfluo.

¹⁵ Infatti, il lago in cui si specchia il Kinkaku fu realizzato in grande scala, contro la voga del tempo che raccomandava laghi ornamentali in piccola scala.

(sala delle reliquie) dello Shōkokuji.¹⁶ Nel padiglione, inoltre, era contenuta parte della collezione artistica dello *shōgun* in ritiro.¹⁷

Yoshimitsu, come Lorenzo, non collezionava nell'ansia di una conferma di potere specchiata in status symbol (come avveniva talvolta, in particolare fra la nobiltà di provincia). Collezionismo e trasmissione di opere rendono concreta la continuità e la stabilità della famiglia, del casato. Yoshimitsu e Lorenzo, entrambi avevano coscienza che «l'arte "trasforma lo spazio in tempo" (von Hoffmannsthal), il "transitorio in durevole" (Pomian), la vagheggiata cultura dell'antichità» (Stanzani, 1998, p. 144). Così come Lorenzo collezionava marmi antichi, gioielli incastonati di pietre preziose, smalti e glittica (i cammei della collezione frazionata di Papa Paolo II Barbo), così Yoshimitsu – anch'egli autore di versi – collezionò calligrafie di poesia buddhista e laica, dipinti a inchiostro, vasellame e attrezzi pregiati per degustare il tè.¹⁸ E, conscio del rigore filologico che ormai la cosa artistica richiedeva, inaugurò la carica di *dōbōshū* (consigliere artistico shogunale), per una scrupolosa catalogazione dei beni e a sovrintendenza di ogni espressione artistica, dalla paesaggistica al teatro.¹⁹

In occasione di una visita dell'imperatore Gokomatsu (1377-1433), prevista per la primavera del 1408, Yoshimitsu volle ag-

¹⁶ Oggi l'architettura è entro la tenuta del Rokuonji, nato da una sezione dello Shōkokuji (da cui ancora dipende amministrativamente) alla morte di Yoshimitsu e per volere del figlio Yoshimochi. Il monastero prese nome dal nome postumo buddhista di Yoshimitsu, Rokuon, ma è noto più comunemente come Kinkakuji (Tempio del Padiglione d'oro).

¹⁷ La collezione degli Ashikaga vantava una lunga storia, che risaliva a Hōjō Tokimune (1251-1284) il quale, secondo il *Butsunichian kumotsu mokuroku* (Catalogo dei tesori del Butsunichian, 1320, noto anche come *Kubutsu mokuroku*), possedeva calligrafie, oggetti di raro artigianato, dipinti a soggetto profano e religioso, di cui la maggior parte *chinsō*. La collezione era poi confluita in quella degli Ashikaga.

¹⁸ Quanto rimane oggi della collezione è elencato e commentato in Arima (1984).

¹⁹ Per approfondimenti in merito, cfr. Hall; Toyoda (1977, pp. 144, 180, 188-190).

giungere nella residenza tredici edifici, di cui un intero palazzo di otto piani, con “leoni cinesi” in oro, come alloggio per l'imperatore.²⁰ In anticipo sui tempi, fece piantare *sakura* che fiorissero in marzo e fece spargere cinque tipi di sabbia colorata, abbellendo i margini dei viali con fiori che richiamassero la rilucente dell'oro e dell'argento.

Ma l'ex *shōgun* morì prima della visita imperiale, chiedendo sul letto di morte al figlio di interrompere i rapporti con la Cina (Papinot, 1972, p. 31).

Riferimenti bibliografici

- Arima, Raitei (1984). *Rokuonji meihōtenzuroku*. Kyōto: Daihonzan Shōkokuji Jōtenkaku bijutsukan.
- Cardini, Franco (1992). “Lorenzo il Magnifico e la Firenze del suo tempo”. *Acta historica et archæologica Mediævalia*, 13, pp. 285-297.
- Caroli, Flavio (2006). *Arte d'Oriente Arte d'Occidente. Per una storia delle immagini nell'era della globalità*. Milano: Electa.
- Collcutt, Martin (1981). *Five Mountains. The Rinzaï Zen Institution in Medieval Japan*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press.
- Fournier, M. Edouard (1855) (a cura di). Anonime, *Les Caquets de l'accouchée*, (1622). Paris: P. Jannet Libraire.
- Gay, Suzanne (2001). *The Moneylanders of Late Medieval Kyoto*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Hall, John Whitney; Toyoda, Takeshi (1977) (Eds.). *Japan in the Muromachi Age*. Berkeley: University of California Press.
- Mazzei, Franco (1979). “Le comunità di villaggio nel Basso Medioevo giapponese”. *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, 39, pp. 275-324.

²⁰ Fino al 1420, anno della morte della vedova di Yoshimitsu, le strutture monasteriali rimasero intatte al loro posto. In seguito, furono trasferite e riassemblate presso altri complessi e molte donate al Nanzenji e al Kenninji.

- Mishima, Yukio (2004). *Il Padiglione d'oro* (traduzione di Mario Teti). In Orsi, Maria Teresa (a cura di), *Mishima Yukio. Romanzi e racconti 1949-1961*. Milano: Mondadori.
- Papinot, Edmond (1972). *Historical and Geographical Dictionary of Japan*. Rutland, Tokyo: Tuttle.
- Reischauer, Edwin O.; Fairbank, John K. (1974). *Storia dell'Asia Orientale*. Torino: Einaudi.
- Shapinsky, Peter D. (2009). "Predators, Protectors, and Purveyors: Pirates and Commerce in Late Medieval Japan". *Monumenta Nipponica*, 64, 2, pp. 273-313.
- Shibata, Akisuke (1989). *Rokuonji, Kinkaku*. Tōkyō: Shūeisha.
- Sica, Virginia (2010). "Annotazioni per la morfologia di una Gozan bunka". In Bienati, Luisa; Mastrangelo, Matilde (a cura di), *Un'isola in Levante: Saggi in onore di Adriana Boscaro*. Napoli: ScriptaWeb, pp. 101-112.
- Stanzani, Anna (1998). "Il Rinascimento". In Acidini Luchinat, Cristina *et al.* (a cura di). *I magnifici apparati*. Bologna: Edizioni Rolo Banca 1473, 136-280.
- Usui, Nobuyoshi (1960). *Ashikaga Yoshimitsu*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.
- von Verschuer, Charlotte (2007). "Ashikaga Yoshimitsu's Foreign Policy 1398 to 1408 A.D.: A Translation from *Zenrin kokuhōki*, the Cambridge Manuscript". *Monumenta Nipponica*, 62, 3, pp. 261-297.
- (2010). *Across the Perilous Sea: Japanese Trade with China and Korea from the Seventh to the Sixteenth Centuries*. Honolulu, New York: University of Hawai'i Press and Cornell University.
- Wintersteen, Prescott B. (1988). "Shugo and hanzei". In Hall, John W.; Mass, Jeffrey P. (Eds.), *Medieval Japan. Essays in Institutional History*. Stanford: Stanford University Press, pp. 210-220.

Gli esordi di Nakazato Kaizan: il distacco dal socialismo e dal *kanzen chōaku*

MARCO SIMEONE

[...] Credo che bene o male la mia opera sia una di quelle che può vivere per cento anni. Benché attualmente cerchi di impedirlo, dopo la mia morte avrà un grande successo. Penso che, lasciando da parte il passato, autori che hanno avuto un simile destino nel campo della narrativa dall'era Meiji in avanti, siano Ozaki Kōyō, Natsume Sōseki; e poi, forse, io stesso (Nakazato, 1934, p. 4).

Con queste parole Nakazato Kaizan (1885-1944) si riferiva a quello che è considerato oggi non solo il suo capolavoro, ma anche una delle opere più rappresentative della letteratura popolare giapponese, accolta benevolmente dalla critica quando l'autore era ancora in vita e che gli ha valso l'appellativo di "autore precursore della letteratura popolare" (*taishū bungaku no senkuteki sakusha*) (Ozaki, 1980, p. 2; Matsumura, 1988, pp. 178-179). Nonostante l'orgoglio che traspare dalle parole di Kaizan, non si può non riconoscere la sua lungimiranza: del *Daibosatsu tōge* (Il valico del grande *bodhisattva*) si parla ancora oggi, in monografie dedicate all'autore e alla sua opera, e comunque ogni romanzo d'epoca che presenta un antieroe si rifà più o meno esplicitamente a Tsukue Ryūnosuke, protagonista del lungo romanzo d'epoca.¹ Che il *jidai shōsetsu* di Kaizan rappresenti una pietra miliare della letteratura popolare giapponese è risaputo – con buona pace dell'autore che mai avrebbe voluto il suo nome legato alla *taishū*

¹ Fra le opere più recenti sul *Daibosatsu tōge*, mi limito a segnalare Takahashi (2001), Narita (2006) e Noguchi (2009).

bungaku,² etichetta che egli considerava priva di alcun senso letterario, preferendo per il suo romanzo coniare particolari definizioni: *sōgō shōsetsu* (romanzo-sintesi), a sottolineare come la sua narrativa sintetizzasse tutti gli aspetti dell'esistenza umana, o *daijō shōsetsu* (romanzo del Grande Veicolo), per richiamare i temi religiosi intessuti all'interno dell'opera. Se Kaizan ha più volte dichiarato, a partire dalla breve prefazione al primo volume dell'edizione stampata nel 1921, che il suo intento nel comporre il *Daibosatsu tōge* era «riprodurre l'immagine del *mandala* del karma che permea tutta la società umana» (Nakazato, 1981, p. 6),³ l'insistenza dello scrittore sulle tematiche buddhiste all'interno dell'opera appare successiva a tale data, ed è innegabile che le qualità che inizialmente attirarono i lettori e il giudizio positivo della critica erano il cupo fatalismo e la disperazione che pervadevano la storia di vendetta alla base del romanzo: caratteristiche, queste, che non mancarono di suscitare l'interesse degli intellettuali progressisti, che nel nichilismo del *rōnin* protagonista trovavano una risposta alla loro crisi (scatenata dal Caso di alto tradimento e dalla successiva repressione dei movimenti di sinistra), nonché l'ammirazione di un giovane Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) (Orsi, 1985, pp. 167-168).

Tralasciando il lungo romanzo-fiume che ha consegnato il nome di Kaizan ai posteri, intendo qui soffermarmi sulla formazione del giovane autore e sulla sua produzione precedente alla stesura di *Daibosatsu tōge*; l'iniziale infatuazione per le idee socialiste e il progressivo distacco da queste, in seguito a diverse esperienze che lo avrebbero portato ad abbracciare una sorta

² L'avversione dell'autore per l'etichetta *taishū bungaku* deriva dalla sua convinzione che il paradigma *jun bungaku/taishū bungaku* fosse stato creato dall'industria pubblicitaria, e che gli intellettuali e i membri del *bundan* l'avessero ingenuamente adottato e diffuso senza che nessuno riuscisse a distinguere la differenza tra letteratura pura e di massa. Si veda a riguardo il saggio dell'autore *Yo wa taishū sakka ni arazu* (1934).

³ Sebbene la prefazione non comparisse nei volumi che l'autore stampò privatamente nel 1918, essa è stata inclusa in tutte le ristampe successive al 1921. Cfr. Hashimoto (1967, p. 249).

di morale cristiana, prima, e in seguito a “ritornare alle radici”, riscoprendo concetti filosofici buddhisti; l’incalzare di una crescente disperazione, legata agli eventi d’attualità, primo fra tutti l’esecuzione sommaria di Kōtoku Shūsui (1871-1911), amico dell’autore di lunga data; infine, presentando alcune opere precedenti il *Daibosatsu tōge*, intendo sottolineare il graduale distacco dal principio del *kanzen chōaku* di bakiniana memoria, tratto che ha permesso all’autore di oltrepassare gli stretti limiti etici allora imposti al romanzo d’epoca e al *jidai shōsetsu* di compiere un passo avanti come genere, non rimanendo più legato agli stereotipi del protagonista buono e invincibile.

Nato nel villaggio montano di Hamura, nella prefettura di Kanagawa, Nakazato Yanosuke (questo il vero nome dell’autore) crebbe in un clima di disagio familiare, dovuto alla situazione economica precaria in cui versavano i genitori,⁴ e l’unico suo sollievo era lo studio – sostenuto in questo dalla disponibilità del preside della scuola elementare, un ex-samurai del feudo di Kaga, che gli permise di frequentare la sua biblioteca, dove il giovane Kaizan venne a contatto coi classici cinesi e giapponesi, cui accompagnava la lettura delle riviste per adolescenti (come *Shōkokumin* e *Shōnen sekai*). Completata l’istruzione di base, decise di contribuire al sostentamento della famiglia, trasferendosi a Tōkyō e trovando lavoro come centralinista; in questo periodo si dedicò fra l’altro allo studio della lingua inglese e alla lettura di quotidiani, attratto in particolare dalle traduzioni in giapponese dei *detective novels* occidentali di Kuroiwa Ruikō (1862-1920). Nel 1902 fece ritorno a Hamura, dove cominciò a lavorare come insegnante di scuola elementare; intrecciò quindi una relazione sentimentale⁵ con una maestra, Kubokawa Kiseko, che lo portò a interessarsi al cristianesimo, essendo lei una fervente praticante. Va comunque sottolineato come non fosse la dottrina religiosa in

⁴ La famiglia di Kaizan, che ricavava il proprio sostentamento dal raccolto dei campi, fu rovinata dalla politica deflazionistica dell’allora Ministro delle Finanze Matsukata Masayoshi (1835-1924). Cfr. Takemori (1994, pp. 8-9).

⁵ Da taluni critici definita come “amore platonico”. Cfr. Itō (1994, p. 120).

sé ad attrarre Kaizan, quanto piuttosto l'enfasi posta sull'aiutare i poveri e i bisognosi (in ciò non devono essere state estranee le ristrettezze vissute in prima persona dall'autore). Non diversamente da altri intellettuali giapponesi dell'epoca, come Kitamura Tōkoku (1868-1894), Shimazaki Tōson (1872-1943) o Tayama Katai (1872-1930), Kaizan fu attratto dal cristianesimo, prima, e in seguito dal socialismo (Isogai, 1994, pp. 59-60).

L'anno seguente l'autore si trasferì nuovamente a Tōkyō, ufficialmente per motivi di lavoro, ma più probabilmente attratto dalla prospettiva di incontrare gli intellettuali progressisti della capitale e di prendere parte al movimento socialista. Inviò quindi traduzioni, saggi e poesie a diversi quotidiani, in particolare allo *Heimin shinbun*, fondato da Kōtoku Shūsui e Sakai Toshihiko (1871-1933), che con la collaborazione di altri intellettuali di sinistra, quali Abe Isō (1865-1949), Kinoshita Naoe (1869-1937) e Ishikawa Sanshirō (1876-1956), iniziò la pubblicazione del giornale verso la fine del 1903 (Kiyohara, 1994, p. 73).

Il primo contributo dell'autore fu la traduzione del capitolo iniziale di *Les Misérables* di Victor Hugo;⁶ scrisse poi lettere all'editore e saggi brevi, tra cui *Yo wa ikanishite shakaishugisha to narishi ya* (Come sono diventato un socialista?), in cui elenca le motivazioni principali che l'avevano portato ad abbracciare il socialismo. Fra le poesie che il giovane Kaizan inviò allo *Heimin shinbun* va ricordato almeno un componimento, pubblicato il 7 agosto del 1904, nelle fasi più calde del conflitto tra Russia e Giappone. Questi versi, noti sotto il nome di *Ranchō gekiin* (Versi eretici), riflettono l'influenza delle tematiche umanitarie socialiste sul giovane Kaizan, nonché la sua assimilazione degli editoriali antibellici dello *Heimin shinbun*. La poesia racconta le angosce di un giovane contadino, costretto ad abbandonare i campi e la propria famiglia per arruolarsi e combattere in terra straniera. Nella strofa finale del componimento, il dolore del

⁶ La traduzione fu con ogni probabilità basata sulla versione inglese del romanzo, non conoscendo Kaizan il francese (Yanagi, 1993, pp. 3-4).

contadino si estende a tutti gli esseri umani, senza distinzione fra alleati o nemici:

La luce del tramonto giunge obliqua sulla desolata piana dominata dal crepuscolo.

Guarda! I corpi dei caduti si estendono fin dove giunge l'occhio. Immersi nella luce del tramonto, ingialliscono.

Guarda! Il sangue sgorgato dai giovani smembrati ricama scure trame sull'erba estiva.

Che siano nemici o alleati, tutti sono uomini, come me.

Esiste forse un diritto che consenta di uccidersi l'un l'altro?

Esiste forse un dovere che obblighi a farlo?

È tutto per il paese, tutto per l'Imperatore

(Ozaki, 1980, pp. 193-194).

A parte il tema dell'opposizione alla guerra, si avverte chiaramente una nota anti-imperialista nell'ultimo verso *kuni no tame nari, kimi no tame nari*. Può sorprendere che un tale componimento non abbia suscitato grande scalpore, visto il contenuto, ma ciò è probabilmente dovuto alla scarsa notorietà dell'autore all'epoca, alla ristretta circolazione del quotidiano (appena quattromila copie) e al fatto che in fondo il tono critico della poesia non si discostava poi molto dalla retorica antimilitarista che pervadeva le pagine dello *Heimin shinbun*.

Quando il 29 gennaio 1905 il quotidiano cessò le pubblicazioni sotto le pressioni del governo, Kaizan formò insieme ad altri giovani scrittori d'orientamento socialista il Kabenkai, un gruppo letterario che si dotò anche di una rivista organo, *Kaben* (Frusta di fuoco), sul cui primo numero apparve un racconto in prosa dell'autore, *Usuigawa* (Il fiume Usui, 1905), in seguito da lui disconosciuto (Ozaki, 1980, p. 510). Tuttavia, lo scrittore si ritirò presto dall'associazione, alla fine del 1905. Le motivazioni del gesto sono da ricercarsi principalmente nei contrasti con gli altri compagni, che si erano spostati verso posizioni più anarchiche, fautrici di una rivoluzione violenta. Già in *Yo ga zange* (La mia confessione), pubblicato nel giugno del 1905 sulla

rivista *Shinkibō*, di Uchimura Kanzō (1861-1930),⁷ si possono rintracciare alcuni indizi che lasciano presagire il futuro distacco di Kaizan dal socialismo. Nel saggio, l'autore riflette sulle motivazioni che l'hanno spinto ad abbracciare il movimento, rivelando il suo conflitto interiore fra la rabbia di fronte alle ingiustizie sociali e lo spirito umanitario nato in lui dalla frequentazione dei circoli cristiani e dalla lettura di Tolstoj.

[...] Credo fermamente nelle verità del socialismo. Tuttavia le mie motivazioni di fondo erano sbagliate: non sono diventato socialista per un mio desiderio di aiutare, sostenere o amare il prossimo, ma sono piuttosto stato spinto verso il socialismo dall'odio e dalla rabbia dentro di me (Ozaki, 1972, p. 20).

La decisione definitiva di abbandonare il movimento socialista viene messa per iscritto da Kaizan nel dicembre del 1905, con la pubblicazione sulla rivista *Shinchō* del saggio *Sōnen no ji* (Parole per salutare l'anno vecchio):

Due eventi mi hanno spinto infine ad abbandonare definitivamente il socialismo [...]. Il primo fu la rivolta a Tōkyō. Sono stato testimone in prima persona dei disordini provocati da una folla agitata, e mi sono reso conto che la forza brutta scaturita da una folla di uomini va temuta più della furia di una belva selvaggia. In quel momento ho visto il pericolo costituito da una massa capace di atti di violenza insensata in nome della "giustizia", e l'estremo rischio insito nei piani dei socialisti, che sperano di attuare il loro credo attraverso la forza della moltitudine. L'altra motivazione fu la lettera che il Conte Tolstoj ha inviato alla casa editrice Heimisha (Ozaki, 1972, p. 21).

⁷ Scrittore e fondatore del movimento Mukyōkai (lett. "senza chiesa"), che sosteneva la possibilità di una fede svincolata da istituzioni religiose e sacramenti. Divenne per Kaizan una figura cui rivolgersi per ricevere consigli, tanto che nel saggio *Yo ga zange*, l'autore riporterà le parole illuminanti ricevute da Uchimura Kanzō, che gli consigliò di «annotare sempre felicità e gratitudine» nei suoi scritti, e di rallegrarsi se con essi «recava sollievo all'animo anche di una sola persona». (Ozaki, 1972, p. 20).

La sommossa, nota come *Hibiya yakiuchi jiken*, scoppiò il 5 settembre del 1905 e fu sedata solo la sera del 7 settembre, dopo tre giorni di disordini e violenze, che risultarono in gravi danni alla sede del *Kokumin shinbun*, preso di mira per il suo supporto al trattato di pace; inoltre tredici chiese, una cinquantina di case, quindici macchine e oltre duecentosessanta *kōban* furono danneggiati o distrutti dalla folla impazzita. Fra le forze dell'ordine si registrarono circa cinquecento feriti, numero che saliva a cinquecentoventotto fra i manifestanti, cui vanno aggiunti diciassette morti (Okamoto, 1970, pp. 206-214).

L'aver assistito a questi eventi, pur non intaccando la sua sensibilità verso i poveri e gli oppressi, fece realizzare all'autore i pericoli insiti nell'azione politica di massa propugnata dai socialisti. L'altro fatto che spinse Kaizan ad abbandonare il movimento fu la missiva che Tolstoj inviò nel novembre del 1904 ad Abe Isō, allora redattore dello *Heimin shinbun*, in cui l'autore russo esprimeva la sua disapprovazione nei confronti del socialismo:

Socialism has for its aim the satisfaction of the meanest part of human nature: his material well being, and by the means it proposes can never attain them. The true well being of humanity is spiritual, i.e., moral, and includes the material well being. And this higher goal can be attained only by religious, i.e., moral perfection of all the units which compose nations and humanity. [...] I know that this method seems to be less expedient than socialism and other frail theories, but it is the sole true one (Christian, 1978, pp. 645-646).⁸

Verso la fine del 1906, Kaizan abbandonò la professione di insegnante e diventò redattore per il *Miyako shinbun*. Nel dicembre del 1909 gli si presentò l'opportunità di scrivere un romanzo d'appendice, essendo lo scrittore incaricato, Watanabe Katei (1865-1926), momentaneamente impossibilitato a completare *Horibe Yasuhei* (Horibe Yasuhei). Kaizan accettò volentieri l'in-

⁸ La lettera di Tolstoj, come quella di Abe Isō, erano scritte in inglese. Cfr. Yanagi (1993, p. 2).

carico, e scrisse un *jidai shōsetsu* dal titolo *Kōri no hana* (Fiori di ghiaccio), pubblicato a puntate dal 18 dicembre 1909 al 4 marzo 1910.

La vicenda prende spunto dalla carestia che colpì fra il 1833 e il 1836 il Giappone, ed è ambientata nel paese di Ōiso, lungo il Tōkaidō, la famosa via che collegava l'antica Edo a Kyōto snodandosi lungo la costa orientale dello Honshū. Un malvagio mercante di riso, Magoemon, monopolizza il mercato del riso e specula sulla pelle dei poveri contadini affamati che, esasperati dalla perpetua mancanza di cibo e dalla continua ascesa del suo prezzo, si ribellano e sfogano il loro risentimento distruggendo il negozio del mercante. Dopo questa e diverse altre avversità, Magoemon si ravvede e inizia a trattare con compassione i contadini. Il significato del titolo *Kōri no hana*, che deriva dai versi di un'antica ballata popolare, si rivela nelle ultime righe dell'episodio finale:

E tu, che ora soffri, tu che ora piangi, tu che ora ti lamenti, non disperarti; devi solo portare pazienza e attendere l'arrivo della primavera. Non sono forse i fiori della compassione sbocciati persino nel crudele, cuore di Magoemon, gelido come ghiaccio? (Ozaki, 1971, p. 501).

La raffigurazione dell'opposizione popolare all'oppressione delle forze capitaliste mostra come Kaizan, pur avendo abbandonato il socialismo, non abbia chiuso il suo cuore alla difficile condizione delle classi umili. Le righe finali sopra riportate sembrano rispecchiare l'esortazione ricevuta da Uchimura Kanzō a recare sollievo spirituale ai lettori per mezzo della narrativa; il trionfo della compassione per il proprio simile dimostra inoltre l'influenza di Tolstoj.

La caratteristica che distingue la vera arte da quella contraffatta è una sola e indubitabile: il contagio dell'arte. [...] non sarà un'opera d'arte se non suscita nell'uomo quel sentimento, completamente differente dagli altri, di gioia nell'unione spirituale con

un altro (l'autore) e con altri ancora (gli ascoltatori o spettatori) che contemplan la stessa opera d'arte (Frassati, 2010, p. 117).

Kōri no hana può essere letto come il tentativo di Nakazato Kaizan di produrre arte che susciti nei lettori quel sentimento di «gioia nell'unione spirituale» di cui parlava lo scrittore russo nel suo *Čto takoe iskusstvo?* (Che cos'è l'arte?, 1897). Se le difficoltà incontrate dai contadini durante la carestia dell'era Tenpō (1830-1844) riecheggiano nelle sofferenze del ceto rurale del tardo periodo Meiji, il messaggio di speranza che chiude il romanzo e che invita ad attendere l'arrivo della primavera suggerisce la fede dell'autore nella possibilità che la riforma sociale possa essere compiuta. Questo ottimismo sarà invece completamente assente nel *Daibosatsu tōge*, probabilmente perché anche la fede dell'autore fu scossa alle fondamenta dalla soppressione effettuata dal governo del movimento socialista in seguito al Caso di Alto Tradimento del 1910. *Kōri no hana* ebbe un buon riscontro da parte del pubblico, e ancor prima che fosse finita la sua serializzazione ne venne realizzato un adattamento per il teatro, rappresentato a partire dai primi mesi del 1910 dalla compagnia di Seki Sanjūrō (1879-1931), la Asakusa Hōraiza.⁹

Sei mesi dopo la fine della pubblicazione di *Kōri no hana*, l'autore cominciò a lavorare a un nuovo romanzo d'epoca, *Kōya no gijin* (Il martire del monte Kōya), apparso sempre sul *Miyako shinbun* dal 4 settembre al 7 dicembre 1910. Anche in quest'opera, ambientata nei primi decenni del 1700, si può notare la raffigurazione dell'opposizione popolare contro un'autorità oppressiva: il racconto narra lo sfruttamento dei mezzadri da parte dei proprietari terrieri del tempio Kōzan, sul monte Kōya, che vessavano i coltivatori con gravose tasse.

⁹ I romanzi pubblicati sul *Miyako shinbun* venivano sovente rappresentati a teatro: era il risultato degli stretti legami, sviluppati nei primi anni di vita del quotidiano, fra gli impiegati del giornale e coloro che lavoravano nel settore dell'intrattenimento. Cfr. Hijikata (1991, p. 11).

Di fronte allo sfruttamento operato dai monaci e alle suppliche dei contadini sfiniti, Toya Shin'emon, figlio del capo del paese e protagonista del romanzo, si reca a Edo per sporgere denuncia presso il magistrato incaricato degli affari del tempio, ottenendo così un più rigoroso controllo del tempio da parte del governo e una riduzione del carico fiscale per gli abitanti del villaggio. Shin'emon al suo ritorno è salutato da tutti come un eroe, ma è catturato dai monaci in cerca di vendetta e seppellito vivo. Disgustati dall'omicidio perpetrato nella sacralità del monte Kōya, i contadini decidono di tramandare ai posteri la leggenda del martire che si è battuto per la loro causa (Ozaki, 1971, pp. 207-286).

Gli eventi di *Kōya no gijin* sono basati su fatti realmente accaduti: Toya Shin'emon (m. ca. 1722) agì effettivamente contro i proprietari terrieri del Kōzanji denunciando il loro sfruttamento dei contadini alle autorità governative; dopo la sua morte, gli abitanti del villaggio lo considerarono un martire (*gijin*) e le generazioni successive eressero un monumento di pietra in suo onore dopo la Restaurazione Meiji (Ueda, 1976, p. 783). La scelta di Kaizan dell'evento che fa da sfondo alle vicende non è casuale: l'autore usò infatti la storia della "ribellione" di Toya Shin'emon e della sua esecuzione per commentare eventi a lui contemporanei. *Kōya no gijin* fu serializzato a partire dal settembre del 1910, mentre erano in corso di svolgimento le indagini preliminari sulle attività anarchiche del suo amico e mentore socialista, Kōtoku Shūsui, coinvolto insieme ad altri venticinque attivisti in un presunto complotto per assassinare l'imperatore. Accusati di alto tradimento, erano stati arrestati tra maggio e giugno del 1910, sospettati di aver preparato un ordigno esplosivo per la processione dell'imperatore. La resa romanzata che Kaizan fa delle vicende di un uomo di alti principi, che fa di tutto per aiutare la gente oppressa ed è infine martirizzato per le sue azioni, di certo non è estranea agli eventi che ruotavano attorno all'incriminazione dell'amico. L'autore conosceva bene le idee di Kōtoku, avendo letto tutti i suoi editoriali apparsi sullo *Heimin shinbun* e altri giornali, ed era consapevole del fatto che la frustrazione

per l'incapacità di attuare la riforma sociale in Giappone lo avesse spinto verso posizioni anarchiche. Tuttavia Kaizan credeva nel suo desiderio di migliorare la società, ed era convinto che l'infatuazione dell'amico per una dottrina che propugnava l'attivismo violento non lo avrebbe mai potuto portare a macchiarsi del reato di lesa maestà. Nonostante la ferma fiducia nell'innocenza del compagno (che sarebbe continuata fino alla conclusione del caso) (Hijikata, 1991, pp. 183-184), l'autore temeva che il risultato delle indagini e la sentenza finale sarebbero stati a lui sfavorevoli, e il ritratto dell'esecuzione di Toya Shin'emon in *Kōya no gijin* sembra profetizzare il destino di Kōtoku Shusui, che fu giustiziato alla fine del gennaio 1911, insieme ad altri undici imputati (Notehelfer, 1971, pp. 170-181).

Dopo l'incidente, gli uffici di polizia di Tōkyō e delle altre prefetture proibirono la vendita e la circolazione di libri scritti da autori socialisti e confiscarono tutti quelli già esistenti nelle librerie e nelle biblioteche, considerandoli destabilizzanti per l'ordine pubblico (Hijikata, cit., p. 184). Kaizan espresse il suo sgomento per lo stato delle cose in un mordente saggio del febbraio 1912, intitolato *Hito kakeru moji* (Le parole scritte dagli uomini), nato dalle sue riflessioni durante le passeggiate lungo la spiaggia di Atami, dove era andato su consiglio del medico dopo che gli fu diagnosticato un principio di tubercolosi polmonare.

Durante questo inverno mi sono rimesso dalla malattia rilassandomi ad Atami. A volte mi recavo in spiaggia. Amo la levigatezza della sabbia dopo che l'onda l'ha bagnata, e mi diverto a scrivere caratteri col mio bastone da passeggio di bambù su quella sabbia liscia, ad esempio quelli di "eternità", o "umanità"; oppure Li Bo, o Gao Qi. Poi, dopo aver passeggiato un po', mi voltavo indietro a guardare gli ideogrammi che avevo scritto, e ognuno di essi era stato cancellato dalle onde. Non ne rimaneva nemmeno una traccia. Allora mi è venuto in mente che tutte

le parole che l'uomo ha mai scritto sono destinate a finire così (Ozaki, 1972, p. 29).¹⁰

Se la scelta del soggetto di *Kōya no gijin* indica il desiderio di Kaizan di caricare il *jidai shōsetsu* di una valenza di commento sugli eventi a lui contemporanei, il tono dell'opera riflette la disperazione che egli condivideva con molti simpatizzanti progressisti durante il cosiddetto “inverno” del movimento socialista: non vi è più nel romanzo una nota di speranza, una fiducia in una primavera che verrà, come in *Kōri no hana*. Takemori Ten'yū sostiene che *Kōya no gijin* è apprezzabile principalmente per la rappresentazione della malvagità dei monaci del tempio Kōzan, che conferisce all'opera un certo fascino diabolico (Takemori, 1994, p. 21). Tale potente raffigurazione lascia presagire la futura creazione da parte dell'autore del personaggio di Tsukue Ryūnosuke, protagonista del *Daibosatsu tōge*. Il tono sempre più oscuro che domina i lavori successivi di Kaizan è indice di un suo spostamento dalla produzione di un'arte che mirava a unire gli uomini evocando sentimenti di speranza e fratellanza, alla creazione di opere letterarie che richiamavano invece un senso di comunanza ottenuto attraverso rabbia e disperazione. Piuttosto che raffigurare nei suoi *jidai shōsetsu* il trionfo definitivo della compassione, l'autore sceglie invece di ritrarre la disperata e spesso futile lotta degli oppressi della società.

Simile tematica presenta anche il romanzo successivo dell'autore, *Shimabarajō* (Il castello di Shimabara, 1911), ambientato nel 1637-1638, durante la ribellione del feudo di Shimabara allo shogunato, portata avanti dai cristiani perseguitati, dai contadini gravati da onerose tasse e dai *rōnin*. L'opera si chiude prima della raffigurazione del massacro dei ribelli, concentrandosi sugli eventi che prepararono la rivolta, visti attraverso gli occhi di un giovane samurai cristiano. Anche se l'assedio finale al castello di Shimabara non viene descritto, il lettore conosce la tragica

¹⁰ Li Bai (701-762) e Gao Qi (1336-1374) sono due poeti cinesi estremamente popolari in Giappone.

fine che aspetta i rivoltosi, e questo aggiunge un tocco di oscuro fatalismo alla storia.

Disperazione e fatalismo si ritrovano, accompagnati da un crescente pessimismo, anche nei successivi romanzi *Muro no yūjo* (Le cortigiane di Murotsu, 1911-1912) e *Mongaku* (Mongaku, 1912-1913) che mostrano, oltre a un evidente tentativo dell'autore di raffigurare personaggi più complessi, la sua volontà di trascendere il principio moralista del *kanzen chōaku* ereditato da Bakin, che caratterizzò la narrativa e la trascrizione dei *kōdan* del tardo periodo Meiji e inizio Taishō. Questo non vuol dire che l'autore abbandoni completamente tematiche moraleggianti, personaggi stereotipati e espedienti scontati a livello di trama: compaiono sempre eroi nobili e spietati cattivi; tuttavia il tentativo di introdurre personaggi più complessi e una varietà di temi religiosi – dalla compassione ispirata dal cristianesimo alla nozione buddhista di impermanenza – è chiaro indice di un graduale passaggio alla creazione di opere narrative più intricate, passaggio già visibile in *Kōya no gijin*. Lì Kaizan introdusse, attraverso la raffigurazione delle azioni dei monaci del Kōzanji, una nozione di violenza più complessa e sadica rispetto al giusto sdegno dei contadini sfruttati dal mercante Magobei in *Kōri no hana*, il cui messaggio di speranza cede il passo al fatalismo pessimista dei romanzi successivi, che a loro volta avrebbero preparato il terreno al *Daibosatsu tōge*.

Se *Kōri no hana*, *Kōya no gijin* e *Shimabarajō* ancora presentano una simpatia di fondo per le idee socialiste, ruotando le loro trame attorno alla ribellione di gruppi oppressi contro i loro aguzzini, il *Daibosatsu tōge* non è costruito attorno al tema centrale della lotta del popolo contro il potere assolutista; piuttosto l'opera cattura lo spirito della rivolta e lo traspone nella violenza e nel nichilismo del protagonista, Tsukue Ryūnosuke, capace di azioni del tutto svincolate da norme morali o codici sociali esistenti, spadaccino tenebroso, «infallibile, [...] prodotto di una società ancorata ai valori feudali che sistematicamente nega questi ideali» (Orsi, 1985, p. 171).

Riferimenti bibliografici

- Christian, Reginald Frank (1978) (Ed.). *Tolstoy's Letters, vol. II, 1880-1910*. London: The Athlone Press.
- Frassati, Filippo (2010) (a cura di). Lev Tolstoj, *Che cos'è l'arte?* Roma: Donzelli Editore.
- Hashimoto, Mineo (1967). "Daibosatsu tōge ron". In Kuwabara, Takeo (a cura di), *Bungaku riron no kenkyū*. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 247-266.
- Hijikata, Masami (1991). *Miyako shinbunshi*. Tōkyō: Nihon to-sho sentā.
- Isogai, Katsutarō (1994). "Nakazato Kaizan to kirisutokyō – Uchimura Kanzō". *Kokubungaku kaishaku to kanshō. Bessatsu: Daibosatsu tōge*, pp. 59-64.
- Itō, Kazuya (1994). "Nakazato Kaizan to josei". *Kokubungaku kaishaku to kanshō. Bessatsu: Daibosatsu tōge*, pp. 119-124.
- Kiyohara, Yasumasa (1994). "Nakazato Kaizan to shakaishugi". *Kokubungaku kaishaku to kanshō. Bessatsu: Daibosatsu tōge*, pp. 71-76.
- Matsumura, Tomomi (1988). "Nega to shite no 'Edo': Shōwa jūnen sengo no taishū jidai shōsetsu". In *Kōza Shōwa bungakushi*, 2. Tōkyō: Yūseidō, pp. 178-188.
- Nakazato, Kaizan (1905). "Sōnen no ji". In Ozaki, Hotsuki (1972) (a cura di). *Nakazato Kaizan zenshū*, 20. Tōkyō: Chikuma shobō.
- (1934). "Sōsaku oyobi chosakuken to wa nani zo ya". *Tōge*, XII, p. 4 [citato in Orsi, Maria Teresa (1985), "Il 'romanzo più lungo del mondo': *Dai bosatsu tōge* di Nakazato Kaizan". *Il Giappone*, xxv, pp. 149-174].
- (1934). *Yo wa taishū sakka ni arazu*. In Ozaki, Hotsuki (1972) (a cura di), *Nakazato Kaizan zenshū*, 20. Tōkyō: Chikuma shobō.
- (1981). *Daibosatsu tōge*, vol. 1. Tōkyō: Fujimi shobō.
- Narita, Ryūichi (2006). *Daibosatsu tōge ron*. Tōkyō: Seidosha.
- Noguchi, Ryōhei (2009). *Daibosatsu tōge no sekaizō*. Tōkyō: Heibonsha.

- Notehelfer, Frederick George (1971). *Kōtoku Shūsui: Portrait of a Japanese Radical*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Okamoto, Shumpei (1970). *The Japanese Oligarchy and the Russo-Japanese War*. New York: Columbia University Press.
- Orsi, Maria Teresa (1985), “Il ‘romanzo più lungo del mondo’: *Dai bosatsu tōge* di Nakazato Kaizan”. *Il Giappone*, xxv, pp. 149-174.
- Ozaki, Hotsuki (1971) (a cura di), *Nakazato Kaizan zenshū*, 13. Tōkyō: Chikuma shobō.
- (1972) (a cura di), *Nakazato Kaizan zenshū*, 20. Tōkyō: Chikuma shobō.
- (1980). *Nakazato Kaizan: kokō no shisakusha*. Tōkyō: Keiso shobō.
- Takahashi, Toshio (2001). *Riyū naki satsujin no monogatari: daibosatsu tōge wo megutte*. Tōkyō: Kōsaidō shuppan.
- Takemori, Ten'yū (1994) (a cura di). *Shinchō Nihon bungaku arubamu: Nakazato Kaizan*, 37. Tōkyō: Shinchōsha.
- Ueda, Masaaki (1976). *Konsaisu jinmei jiten: Nihon hen*. Tōkyō: Sanseidō.
- Yanagi, Tomiko (1993). “Nakazato Kaizan no futatsu no Torusutoi ron”. *Hikaku bungaku nenshi*, 29, pp. 1-21.

Benkei e i Taira: l'approccio controcorrente del *Musashibō e engi*

ROBERTA STRIPPOLI

Musashibō Benkei (m. 1189), il monaco guerriero servitore di Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), vanta una ricca tradizione che comprende opere di vari generi letterari, teatrali e di arte figurata e che attraversa almeno sette secoli. Benkei fa la sua prima apparizione nello *Heike monogatari* (Storia dei Taira, XIV secolo) come personaggio secondario, per poi assumere parti sempre più importanti nel teatro *nō*, negli *otogizōshi*, nei *kōwaka* e nelle opere narrative e teatrali di epoca Tokugawa. L'evoluzione di Benkei è tuttora in corso, e in tempi recenti lo vediamo protagonista di film, programmi televisivi e videogiochi.¹

Un testo importante anche se poco studiato del ciclo di Benkei è l'*otogizōshi Musashibō e engi* (Storia illustrata di Musashibō, XVI secolo). In questo saggio prenderemo in esame la parte finale dell'opera, nella quale Benkei si fa beffe di Taira no Kiyomori (1118-1181) e altri membri illustri del casato Taira. I Taira, per ragioni che vedremo più avanti, sono normalmente trattati con rispetto nelle opere letterarie e teatrali del medioevo; il *Musashibō e engi* va contro questa tradizione, rappresentandoli come ingenui e inadatti a ricoprire il ruolo di leader del Giappone del XII secolo.

¹ Si veda ad esempio il telefilm *Yoshitsune* (NHK Taiga Drama, 2005), nel quale Benkei è interpretato dal popolare attore Matsudaira Ken.

Il *Musashibō e engi*

Il *Musashibō e engi*, appartenente a un gruppo di *otogizōshi* spesso indicati con il titolo di *Benkei monogatari*, narra le vicende di Benkei dal suo concepimento soprannaturale fino alla vigilia del conflitto tra i Taira e i Minamoto (1180-1185). Numerose copie di questo testo sono giunte fino a noi, a testimonianza della sua popolarità e della sua ampia circolazione nel Giappone pre-moderno.² Gli *otogizōshi* del gruppo *Benkei monogatari* raccontano più o meno la stessa storia, ma hanno titoli diversi, come ad esempio *Musashibō Benkei monogatari* (Storia di Musashibō Benkei), *Hashi Benkei* (Benkei sul ponte) e *Jizori Benkei* (L'autosura di Benkei) e presentano differenze sia nella forma sia nel contenuto. Alcune versioni sono serie, altre comiche, alcune lunghe, altre brevi. Le opere non sono firmate e non riportano alcuna indicazione riguardo alle loro date di composizione. Sappiamo che nel xv secolo questi racconti erano già in circolazione grazie al *Kanmon gyoki*³ (Diario di cose viste e sentite), che nel sesto anno dell'era Eikyō (1434) fa menzione di un testo in due rotoli dal titolo *Musashibō Benkei monogatari* (Tokuda, 1993, p. 126).

Dei *Benkei monogatari* di nostra conoscenza, *Musashibō e engi* (tre rotoli, inchiostro, colore, oro e argento su carta) presenta un testo più lungo e sofisticato rispetto alle altre varianti, ha un carattere comico con tanto di lieto fine ed è corredato da trenta eleganti illustrazioni.⁴

² Una lista parziale delle versioni conosciute del *Benkei monogatari* è in Tokuda (2002, pp. 435-436 e pp. 279-280). Sugli *otogizōshi* si veda Strippoli (2001).

³ Conosciuto anche come *Kanmon nikki*, è il diario di Fushimi no Miya Sadafusa (1372-1456).

⁴ Il titolo *Musashibō e engi* non appare nel manoscritto: è stato aggiunto (forse in un secondo momento) sul coperchio della scatola di lacca che lo contiene. Riproduzioni a colori della maggior parte delle illustrazioni sono contenute in Hirayama; Kobayashi (1993). Per il testo si faccia riferimento a Tokuda (1992, pp. 200-287). Una traduzione in francese del testo è in Sieffert (1995).

Humour e lieto fine non sono affatto rari negli *otogizōshi*. Tuttavia è la prima volta che Benkei viene presentato come un personaggio comico. La sua vicenda, legata a quella di Yoshitsune (1159-1189) e raccontata in altri testi medievali come il *Gikeiki* (Cronaca di Yoshitsune, xv secolo) e le opere del teatro *nō*, è di carattere decisamente tragico. Nel *Gikeiki* la fine di Yoshitsune e Benkei, braccati dagli uomini di Minamoto no Yoritomo (1147-1199) che li crede dei traditori, è descritta in dettaglio. Quando i fuggitivi si rendono conto di non avere più scampo, Benkei decide di rimanere indietro per tenere il nemico impegnato, così che Yoshitsune possa avere il tempo di eseguire un suicidio rituale. Benkei muore trafitto da frecce scagliate dallo stesso casato militare che solo pochi anni prima aveva con lui trionfato sugli arcinemici Taira (Kajihara, 1972, pp. 481-489).

Il teatro *nō* amplifica il carattere drammatico della vicenda di Yoshitsune e Benkei. Ad esempio, il *nō Funa Benkei* (Benkei sulla nave, tardo xv secolo) (Koyama; Satō; Satō, 1960, pp. 430-448) mostra uno Yoshitsune dall'aspetto infantile, completamente dipendente dalle decisioni di Benkei e schiacciato tra i fantasmi del passato (lo spirito di un guerriero Taira che scatena una tempesta) e la certezza di una fine ormai vicina.

Il *Musashibō e engi*, al contrario del *Gikeiki* e dei vari *nō* appartenenti al ciclo di Yoshitsune, è da tutti i punti di vista un'opera comica, congegnata per intrattenere piacevolmente i lettori o gli ascoltatori. Come in altri testi di letteratura giapponese medievale, l'effetto comico è ottenuto tramite battute argute di natura intellettuale, ma anche e soprattutto grazie all'impiego di azioni violente ed esagerate, nonché riferimenti a parti del corpo, handicap, età e classe sociale. In particolare, in questo testo si ride per il modo idiosincratico in cui Benkei pratica la fede buddhista e, nella parte finale, il modo in cui si fa gioco di Kiyomori e di altri leader del casato Taira.

I primi due *maki* del *Musashibō e engi* narrano la nascita soprannaturale e la giovinezza agitata di Benkei. Appena nato, Benkei è già in grado di correre, parlare e sopravvivere da solo in una foresta. Adottato da un benefattore, diventa un novizio

dell'Enryakuji, sul monte Hiei, dove eccelle negli studi ma dal quale viene espulso per cattiva condotta. Benkei non vuole lasciare il complesso monastico da laico, e mette in scena un'auto-iniziazione semiseria, dove si taglia i capelli e si impegna a seguire alcuni precetti. In seguito parte alla ricerca non dell'illuminazione, bensì di un guerriero del suo livello con cui misurarsi in battaglia. Nelle scene successive vediamo Benkei prodursi in azioni esilaranti, come invocare il Buddha Amida danzando (*odorinobutsu*) durante una battaglia, o propinare sermoni sconclusionati che in qualche modo riescono a convincere il pubblico ad abbandonare l'attaccamento ai beni materiali e incamminarsi sulla giusta via dell'illuminazione.

Dopo varie peregrinazioni e avventure, Benkei incontra Yoshitsune, che lo sconfigge in duello e fa di lui il suo più fedele servitore.

Nel terzo e ultimo *maki* Benkei, prigioniero dei Taira, si prende gioco dei propri aguzzini. I Taira sono visti con una certa dose di disprezzo, in quanto incapaci di ottenere da lui informazioni utili per catturare Yoshitsune e di comprendere che il loro potere, benché allo zenith, è destinato, come tutte le cose del mondo, a declinare.

Vediamo quindi che nel *Musashibō e engi* le massime autorità temporali e spirituali del Giappone tardo-Heian vengono ridicolizzate, mentre Benkei, un umile *hōshi*⁵ ai margini del potere politico e della dottrina buddhista, trionfa. Si tratta di un fenomeno di inversione di tipo carnevalesco messo in atto da un eroe dalle caratteristiche simili ai *trickster* del folclore mondiale.

⁵ Letteralmente “maestro della legge”, ma in realtà usato per indicare un gruppo eterogeneo di religiosi o pseudoreligiosi buddhisti. Alcuni *hōshi* facevano capo a templi e conventi, molti erano invece indipendenti e avevano una natura itinerante, come ad esempio i *biwa hōshi*, che narravano episodi dello *Heike monogatari* e altre storie con l'accompagnamento di uno strumento musicale simile al liuto.

Benkei e i Taira

L'avventura di Benkei (nel suo nuovo ruolo di braccio destro di Yoshitsune) narrata nel terzo *maki* del *Musashibō e engi* è una storia originale, contenuta in alcuni testi del gruppo *Benkei monogatari* ma completamente assente dal *Gikeiki* e dalle opere teatrali *nō* e *kōwaka*.

Siamo intorno al 1177, qualche anno prima dell'inizio delle ostilità tra i Taira e i Minamoto. Kiyomori è indignato perché Yoshitsune, anziché essergli grato per averlo risparmiato da bambino,⁶ sta progettando di combatterlo al fianco del fratello Minamoto no Yoritomo. Il piano di Kiyomori è di costringere Benkei a rivelare il luogo in cui il suo padrone si nasconde. Sapendo che Benkei era stato un tempo novizio presso il complesso monastico del monte Hiei, gli uomini di Kiyomori rapiscono il suo anziano maestro Keishun e aspettano che Benkei si presenti al quartier generale di Rokuhara per chiederne il rilascio. Benkei, immediatamente informato degli eventi, non ha scelta: deve consegnarsi al nemico e offrire la propria vita in cambio di quella di Keishun. Abbandona temporaneamente armi e armatura per indossare il suo inconfondibile abbigliamento da asceta itinerante *yamabushi*⁷ completo di collana a grossi ponpon (*mayuhan*) e cappellino nero rotondo (*token*), e si consegna alle truppe Taira, convincendo Senō Tarō Kaneyasu (m. 1183), il generale responsabile dell'operazione, a liberare il vecchio maestro.

Benkei, feroce come un demone, per il bene del suo maestro è costretto a mettere da parte l'orgoglio, farsi mansueto e offrire

⁶ Secondo la leggenda, dopo la disfatta di Minamoto no Yoshitomo nella guerra Heiji, Kiyomori decise di salvare la vita al piccolo Yoshitsune perché innamorato della sua giovane madre, Tokiwa gozen.

⁷ L'immagine di Benkei vestito da *yamabushi* deriva con tutta probabilità dal famoso episodio della barriera di Ataka (presente nel *Gikeiki* e nel *nō Ataka*) nel quale Yoshitsune e i suoi servitori si fingono asceti itineranti nella speranza di oltrepassare uno dei numerosi posti di blocco istituiti da Yoritomo.

i polsi alle corde del nemico. Che cosa commovente! (Tokuda, 1992, p. 265).

Per un attimo il narratore ci fa credere che Benkei sia in difficoltà, che veramente sia alla mercé del nemico. Quando i suoi pensieri sono rivelati, ci rendiamo conto che l'eroe si sta prendendo gioco dei Taira:

“Questi Taira mi fanno pena! Fanno un gran fracasso per la gioia di avermi caturato vivo, ma in realtà potrei facilmente liberarmi delle corde, tagliare la testa a Nanba⁸ e a Senō e disperdere gli altri a calci, per poi tornarmene di corsa da Yoshitsune. Ma no, prima di fare ciò sono curioso di vedere la loro faccia”. E ridendo con insolenza giunse fino a Rokuhara, dove si piazzò all’impiedi, rigido come un *niō*, nella ghiaia bianca nel cortile antistante l’edificio (Tokuda, 1992, pp. 165-266).⁹

Benkei intende approfittare della situazione per osservare i Taira con calma, così che al prossimo incontro, sul campo di battaglia, egli possa riconoscerli con facilità. Lo scarso rispetto che Benkei nutre per i Taira diviene ancor più evidente quando il monaco guerriero viene rimproverato per la sua postura poco ortodossa al cospetto dei *kami no onnae* (persone di status elevato) presenti:

Di che *kami* blaterate? Siamo forse a Ise o a Kumano? O stiamo invece parlando dei Taira, del passato dei quali non è che si sappia granché? Si dice discendano dall’imperatore Kanmu tramite rami cadetti, e colui che un tempo veniva additato nella capitale con il nomignolo “zoccoli alti”¹⁰ ora si fa chiamare “Kiyomori,

⁸ Nanba Jirō Tsunetō (m. 1183 ca.).

⁹ I *niō* (manifestazioni del *bodhisattva* Vajrapāni) sono statue di legno rappresentanti giganti nerboruti e spaventosi poste all’ingresso dei templi come protezione da potenziali nemici del buddhismo.

¹⁰ L’espressione usata è *takaheita*, letteralmente “figlio maggiore dei Taira che indossa alti zoccoli (*geta*)”. Si tratta di un nomignolo offensivo, in quanto

Signore di Aki” e “Gran Cancelliere Novizio Buddhista Jōkai”. Io, Saitō no Musashibō Benkei, sono il figlio di Benshin, l’intendente di Kumano e colonna portante del casato Suzuki. Discendo dall’imperatore Tenji per via del Gran Consigliere di Tsutsumi e non sono certo inferiore a costoro! Perché dovrei inchinarmi con rispetto davanti alla loro residenza? (Tokuda, 1992, p. 266).

Il leader Taira è furibondo, e furibondi sono i familiari e alleati giunti a Rokuhara per vedere il famoso Benkei: Shigemori, Munemori, Shigehira, Tomomori e molti altri. Benkei è tentato di eliminarli tutti sul momento, ma si trattiene perché per un’azione così estrema avrebbe bisogno del permesso di Yoshitsune.

Legato, Benkei viene fatto entrare nella casa di Senō. Kiyomori e altri guerrieri sono intimiditi dalla sua presenza minacciosa, ma Senō li rassicura dicendo che il fatto stesso che un gigante come lui sia stato catturato senza difficoltà è una prova inconfutabile della fortuna di cui godono i Taira in questo momento della loro storia. C’è qui è una vena ironica: il lettore/ascoltatore sa bene che in realtà i Taira si stanno avvicinando velocemente al momento della loro disfatta.

Senō viene incaricato di convincere Benkei a rivelare il luogo dove Yoshitsune si nasconde. Se Benkei non collabora, sarà interrogato con l’ausilio di torture a base di acqua e fuoco. Benkei non si scompone:

Ho partecipato a numerose battaglie e ho letto montagne di libri, ma non ho mai provato queste torture. Che gusto hanno? Piccante? Amaro? Sono piacevoli o dolorose? Fatemele provare, ve ne prego! (Tokuda, 1992, p. 270).

In realtà Benkei ha completato con successo la sua missione (ha fatto sì che venisse liberato il maestro Keishun del monte Hiei e ha memorizzato i connotati dei nemici di Yoshitsune) e potrebbe semplicemente liberarsi delle corde e andarsene. Tuttavia

l’uso di questo tipo di *geta* era proprio delle classi sociali meno abbienti.

sceglie di non farlo: preferisce restare ancora un po', per il semplice piacere di dare del filo da torcere ai Taira, assecondando la sua natura litigiosa, di sovvertitore, di *trickster*.

I Taira capiscono che sarà difficile farlo confessare con la forza, quindi cambiano strategia e cercano di persuaderlo offrendogli un sontuoso banchetto. Benkei mangia enormi quantità di cibo, beve dieci coppe di *sake* ed è al massimo del suo vigore. Un altro guerriero, Kichinai Saemon, vedendo che Benkei è di buon umore, gli racconta che i Taira vogliono trovare Yoshitsune non per eliminarlo, bensì per assicurarsi che gli venga conferito il suo giusto posto nel mondo. A detta di Saemon i Taira non vedono i Minamoto come una minaccia; al contrario, li considerano degli antichi alleati coi quali desiderano tornare a condividere il potere.

Benkei finge di credere al discorsetto di Saemon e dice di sperare che, una volta ottenuta la carica che si merita, Yoshitsune lo nominerà governatore di una, o forse anche di cinque province. Proprio quando Saemon comincia a credere che la propria strategia abbia funzionato, Benkei esclama:

“A questo punto a cosa serve nascondere la verità: Yoshitsune è in Giappone!” Saemon balza in piedi: “Questo monaco si prende gioco di me!” E Benkei: “Come ti arrabbi facilmente! Giappone è il nome del paese; ora specificherò quale delle sessantasei province, il distretto e anche il villaggio dove Yoshitsune si nasconde” (Tokuda, 1992, pp. 273-274).

Saemon si calma un po', ripete che trovare Yoshitsune è importante affinché i Taira e i Minamoto possano prosperare insieme, ma finisce con l'infuriarsi di nuovo quando Benkei rivela il nascondiglio di Yoshitsune: «Non so bene oggi, ma posso assicurare che ieri si trovava sotto quella nuvola» (Tokuda, 1992, p. 274).

A nulla è servito minacciare Benkei o allettarlo servendogli cibi prelibati. Benkei non è caduto nel tranello e non ha alcuna intenzione di aiutare i Taira a trovare il proprio signore. Kiyomori,

rendendosi conto della gravità dell'offesa ricevuta, ordina che Benkei sia giustiziato immediatamente.

Benkei viene portato all'esterno per essere decapitato, e vedendo che una folla di curiosi si è radunata di fronte al luogo dell'esecuzione, si sente come un predicatore sul podio, pronto a iniziare un bel sermone. Quando Saemon lo esorta ad abbandonare passioni e arroganza e utilizzare questi ultimi minuti di vita per concentrarsi sulle rinascite future, Benkei chiude gli occhi, scuote la testa e risponde:

Sembra che in uno scritto di Shotoku Taishi si dica che negli ultimi giorni della legge i laici indosseranno il saio, prenderanno la ciotola per le offerte e ascenderanno agli alti seggi dei monaci, mentre i religiosi indosseranno armatura ed elmetto e si metteranno a combattere. Ho l'aspetto di un monaco, ma proprio in questo momento sento che il mio cuore è malvagio e trabocca d'orgoglio. Che cosa terribile è il mio destino! Saemon, benché tu sia solo un laico non hai dubbi riguardo alla concatenazione di causa ed effetto e sei un esperto di dottrina buddhista. Il fatto che pur essendo un monaco io abbia bisogno della tua guida mi umilia grandemente. Nonostante ciò mi rendo conto che la cosa più importante è affidarsi ad una persona di grande virtù. [...] Saemon, ti prego, istruiscimi. Ci sono varie opinioni riguardo al *nenbutsu*. Deve essere recitato solo una volta o più volte? La salvezza si ottiene tramite la forza interna o l'aiuto esterno? Devo seguire la Scuola della Terra Pura o gli insegnamenti del *nenbutsu* esclusivo di Hōnen? Ti prego, illumina mi! (Tokuda, 1992, pp. 277-278).

Implorando Saemon di fargli da guida religiosa, Benkei si prende gioco allo stesso tempo degli insegnamenti buddhisti e dei Taira.

Dopo ulteriori insulti Saemon cerca di colpire Benkei con la sua spada, ma Benkei si alza in piedi e inizia a correre, trascinandosi dietro il forzuto Gorōbyōe, figlio di Saemon, che per sicurezza si era legato la corda di Benkei intorno alla vita. Incapace di liberarsi, Gorōbyōe viene trascinato su rocce e dirupi e muore

dopo poco, alla giovane età di ventisette anni. Benkei si getta nel fiume Kamo in piena e nuota fino a un isolotto al centro dei flutti, dal quale combatte i Taira fino a disperderli utilizzando le sofisticate arti militari apprese da Yoshitsune. Nel finale del racconto Benkei torna dal suo signore e i due si preparano a raggiungere gli alleati dei Minamoto nell'Ōshū, nel moderno Tōhoku. Dopo tre anni, ci informa il narratore, i Minamoto sconfiggeranno i Taira grazie all'intervento di Yoshitsune e Benkei, emergendo come la nuova autorità politica del paese.

Questo lieto fine, insieme all'esclamazione «Che cosa fortunata!» (*medetakarishi kotodomo nari*) (Tokuda, 1992, p. 287) presente in chiusura dell'ultimo rotolo, conferisce alla storia un carattere di buon auspicio. Leggere il *Musashibō e engi*, farselo leggere da qualcuno, o forse anche solo possederne una copia porterà sicuramente fortuna.

I Taira nella tradizione letteraria e teatrale del medioevo

Nelle opere letterarie del Giappone medievale il buddhismo era spesso oggetto di satira e ironia. Si tratta di un fenomeno comprensibile in un'epoca in cui la religione, in varie forme, rappresentava una presenza costante nella vita quotidiana. In particolare, la figura dello *hōshi*, così generica e indeterminata, si prestava a critiche serie o scherzose, spesso senza importanti conseguenze pratiche.

Prendersi gioco dei Taira era invece una cosa meno comune e decisamente contraria alla pratica stabilita dalla maggioranza dei testi medievali, che tendevano a mostrare una certa simpatia per i membri di questo casato. I Taira erano spesso visti non come carnefici, ma come vittime di un leader sconsiderato (Kiyomori) e di un destino crudele. Tale simpatia derivava probabilmente dal timore che i giapponesi medievali nutrivano per gli spiriti dei guerrieri Taira defunti durante il conflitto coi Minamoto. Nel Giappone premoderno grande attenzione era posta nella pacificazione degli *onryō*, gli spiriti di coloro che avevano conosciuto

una morte violenta o erano venuti a mancare durante un viaggio o in esilio. Si credeva che queste persone fossero incapaci di rinascere, di passare all'esistenza successiva, e rimanessero nel mondo dei vivi in attesa di essere in qualche modo consolati, pacificati, liberati. Più una persona era potente in vita, maggiore il suo potenziale distruttivo; di conseguenza gli spiriti più temuti erano quelli di imperatori, ministri e guerrieri, soprattutto se di alto rango. Di solito questi spiriti tormentavano coloro che erano stati la causa del loro esilio o della loro morte, ma il loro risentimento poteva arrivare a provocare guerre, rivolte, epidemie, o addirittura catastrofi naturali. La pace e l'armonia di un paese dipendevano quindi anche dall'abilità dei suoi leader di gestire gli spiriti del passato ancora pericolosi.¹¹

I giapponesi medievali avevano ottime ragioni di temere gli spiriti vendicativi. Il conflitto tra i Taira e i Minamoto aveva visto non solo l'uccisione di numerosi guerrieri, ma soprattutto la morte per affogamento del giovane imperatore Antoku (1178-1185). La necessità di fare qualcosa per evitare potenziali vendette era impellente. Metodi per placare questi spiriti comprendevano: far suonare le corde di appositi archi, costruire templi e santuari, compiere pellegrinaggi, conferire a questi spiriti promozioni postume o dedicare loro opere musicali e teatrali, di narrativa e poesia (Plutschow, 1990, p. 216). Sappiamo ad esempio di una cerimonia di pacificazione per l'imperatore bambino svoltasi a Nara e disponiamo di documenti riguardanti cerimonie per gli Heike officiate dallo stesso Yoritomo, il loro principale carnefice (Plutschow, 1990, p. 220).

Lo *Heike monogatari* e il teatro *nō* consentivano agli spiriti di raccontare in prima persona la propria tragedia o di ascoltarla da un declamatore, e per questi motivi svolgevano con tutta probabilità un ruolo importante nella pacificazione degli *onryō* dei Taira. La ripetizione della storia aveva un effetto catartico che,

¹¹ Sulla natura degli *onryō* giapponesi e sulla loro pacificazione tramite la recitazione dello *Heike monogatari* e la messa in scena dei drammi *nō* si veda Plutschow (1990, pp. 203-254).

insieme alle preghiere offerte dal pubblico, aiutava lo spirito a liberarsi dai sentimenti negativi e a passare alla rinascita successiva.¹²

I Taira, i cui spettri si aggiravano ancora minacciosi per il Giappone vari secoli dopo la loro sconfitta, erano quindi trattati con un misto di compassione, timore e rispetto, con la parziale eccezione di Kiyomori, il principale responsabile della loro distruzione.

L'ultima parte del *Musashibō e engi* si distacca da questa tradizione, mostrando un Benkei che non esita a insultare i Taira. Il comportamento controcorrente di Benkei rappresenta un momento importante dell'evoluzione del suo personaggio nella letteratura e nel teatro giapponese. In *Musashibō e engi* Benkei assume alcune caratteristiche che fanno di lui un personaggio unico e particolarmente popolare dal periodo Tokugawa in poi.

Inversione e sommovimento, Benkei come *trickster*

Nella storia raccontata nel terzo *maki* del *Musashibō e engi*, Benkei, umile monaco ai margini della società, si permette di ridicolizzare il buddhismo e i Taira, ovvero le più alte autorità spirituali e temporali del momento. Questo “mondo alla rovescia”, dove il nobile viene vilipeso mentre l'umile è ammirato ed esaltato, ricorda il fenomeno di inversione descritto da Michail Bakhtin che si verificava nell'Europa medievale in occasione del carnevale (Bakhtin, 1968, pp. 4-12). In alcuni giorni dell'anno era permesso prendersi gioco dei potenti, trasgredire alle regole e oltrepassare vari tipi di limite tramite l'uso di maschere e l'esecuzione di grottesche parodie di riti religiosi. L'inversione era però di carattere temporaneo: regole e limiti venivano ristabiliti

¹² Si veda ad esempio il *nō Atsumori* (Atsumori) (Koyama; Satō; Satō, 1960, pp. 223-234), dove lo spirito di un giovane guerriero Taira incontra il suo carnefice (nel frattempo fattosi monaco), rivive con lui la propria tragedia, e alla fine lo perdona, finalmente libero di passare a una nuova esistenza.

con rinnovata ragion d'essere alla fine delle festività. Le azioni di Benkei contro le autorità del Giappone medievale sono numerose nel *Musashibō e engi*. Come nella visione di Bachtin, queste trasgressioni non sono permanenti, bensì di carattere strettamente temporaneo: alla fine del racconto vediamo l'ordine gerarchico religioso prontamente restaurato con Benkei che smette di fare il monaco itinerante per unirsi alle forze di Yoshitsune e l'autorità politica che ritrova la sua importanza con il prevalere di un'autorità centralizzata e assoluta, il *bakufu* di Minamoto no Yoritomo.

Un elemento che differenzia l'inversione nel *Musashibō e engi* dagli eventi descritti da Bachtin è che le trasgressioni di Benkei non si limitano a un momento autorizzato e regolato come quello del carnevale. Qui sono inaspettate, accadono senza alcun preavviso, provocate da un protagonista solitario che assume la funzione e le caratteristiche del *trickster*, personaggio proprio del folklore mondiale, particolarmente studiato nelle sue manifestazioni nelle culture dell'Africa e del Nordamerica.¹³

Come tutti i *trickster* Benkei inganna, gioca brutti scherzi, usa l'astuzia per disturbare e sovvertire l'ordine, creare scompiglio, mandare tutto a rotoli. Di solito agisce per ottenere qualcosa, ma a volte il suo premio è semplicemente il piacere derivante dallo spettacolo causato dalle sue azioni (Williams, 2000, pp. 1-2) La natura *trickster* di Benkei è particolarmente evidente nel terzo *maki* di *Musashibō e engi*, quando l'eroe si consegna ai militari Taira per proteggere Keishun, il suo vecchio maestro. Benché possa facilmente fuggire una volta che il religioso è stato liberato, Benkei decide di restare con i Taira, facendogli credere che rivelerà il nascondiglio segreto di Yoshitsune. In realtà, tutto ciò che vuole fare è prendersi gioco di loro, umiliarli con ironici sermoni buddhisti, violenza fisica e una spettacolare fuga finale.

Il *trickster* può essere amorale e dominato da impulsi di carattere fisico, ma le sue azioni hanno spesso conseguenze positive. Così Benkei, prendendosi gioco dei Taira, mette in discussione la

¹³ Recenti studi sui *trickster* sono stati pubblicati da Hyde (1998) e Campbell Reesman (2001).

loro autorità rendendo evidente l'incompetenza e la crudeltà del loro leader Kiyomori e anticipando la loro fine e l'avvento del *bakufu* Minamoto.

Da comparsa marginale nello *Heike monogatari* e compagno di sventura di Yoshitsune, Benkei si trasforma in un protagonista energetico, esagerato, comico, capace di sovvertire e di reinventare il mondo. Questo nuovo Benkei continuerà ad apparire e a svilupparsi nella narrativa e nel teatro Tokugawa, diventando uno dei personaggi più amati della letteratura giapponese premoderna.¹⁴

Riferimenti bibliografici

- Bakhtin, Mikhail (1968). *Rabelais and His World*. Cambridge (Mass.) and London: The M.I.T. Press.
- Campbell Reesman, Jeanne (2001). *Trickster Lives: Culture and Myth in American Fiction*. Athens: The University of Georgia Press.
- Hirayama, Ikuo; Kobayashi, Tadashi (1993) (a cura di). *Chesutā bīti raiburarī, Hizō Nihon bijutsu taikan*, 5. Tōkyō: Kōdansha.
- Hyde, Lewis (1998). *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kajihara, Masaaki (1972) (a cura di). *Gikeiki*. In *Nihon koten bungaku zenshū*, 31. Tōkyō: Shogakukan.
- Koyama, Hiroshi; Satō, Kikuo; Satō, Ken'ichirō (1960) (a cura di). *Funa Benkei*. In *Yōkyokushū. Nihon koten bungaku zenshū*, 34. Tōkyō: Shogakukan.
- Plutschow, Herbert (1990). *Chaos and Cosmos: Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*. Leiden: Brill.
- Sieffert, René (1995) (a cura di). *Histoire de Benkei*. Paris: Publications orientalistes de France.

¹⁴ Un esempio particolarmente famoso in cui Benkei mostra queste qualità è il dramma per il teatro *kabuki Gohiki kanjinchō* (La lista preferita delle sottoscrizioni, xviii secolo), che propone, in chiave comica, gli stessi contenuti del dramma *nō Ataka* menzionato in precedenza.

- Strippoli, Roberta (2001) (a cura di). *La monaca tuttofare, la donna serpente, il demone beone. Racconti dal Giappone medievale*. Venezia: Marsilio.
- Tokuda, Kazuo (1992). *Musashibō e engi*. In Ichiko, Teiji et al. (a cura di), *Muromachi monogatari ge. Shin Nihon koten bungaku taikai*, 55. Tōkyō: Iwanami shoten.
- (1993). *Otogizōshi*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- (2002) (a cura di). *Otogizōshi jiten*. Tōkyō: Tōkyōdō shuppan.
- Williams, Alison (2000). *Tricksters and Prankers: Roguery in French and German Literature in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam: Rodopi.

A proposito della “mittenza” culturale dal Giappone

ADOLFO TAMBURELLO

In un saggio recente, Hoshino Tsutomu, trattando della cultura giapponese come una “cultura di traduzione” (in quanto cultura “mista” o “ibrida”, come altri studiosi la definiscono forse un po’ astratti nell’ipotesi dell’esistenza da qualche parte di una cultura “pura”), ha scritto:

Il valore prioritario che la traduzione ha nella cultura giapponese è riconducibile al fatto che il Giappone è situato alla periferia e non al centro del mondo, e che esso svolse il ruolo di destinatario e *non di mittente di culture e civiltà altre, quella cinese sin dal periodo antico e quella occidentale a partire dal Meiji*. La traduzione da lingue straniere – che si tratti del cinese o di lingue occidentali – al giapponese ha sempre rappresentato un sistema di ‘circolazione a senso unico’ della cultura. Pertanto, *questa ‘circolazione a senso unico’ della cultura caratterizza non solo il Giappone nella fase di isolamento dal mondo esterno, ma anche il Giappone moderno* (Hoshino, 2008, pp. 42-43).¹

Possiamo chiederci se non inerisca al Giappone una visione meno riduttiva della sua storia, guardandolo al contrario come un paese molto “circolatorio”.

Il lettore indulga sull’asserzione dell’autore circa la posizione “periferica” del Giappone, oggi veramente al “centro del mondo” fra i continenti eurasiatico, americano e dell’Australia; l’autore si riferisce evidentemente a quando il paese costituiva per noi il più

¹ Corsivo mio.

remoto “Estremo Oriente” e l’Australia non era stata scoperta. Molte culture viaggiavano allora nell’Eurasia da Ovest a Est e il Giappone era un approdo da porti anche lontani.

La lingua giapponese, in gran parte altaica, suggeriva tra Seicento e Settecento a Engelbert Kaempfer (1651-1716) una discendenza dalla confusione seguita alla Torre di Babele e quella dei suoi parlanti «dai primi abitanti di Babilonia» (Kaempfer, 1906, p. 138). Altrettanto faceva il nostro Giambattista Vico (1668-1744), adombrandone persino un’ascendenza fenicia (Battistini, 1990, prg. 298, p. 532; prg. 736, pp. 789-790; prg. 63, pp. 466-467; Tamburello, 2008, pp. 78-79). Negli anni Sessanta del Novecento Ōno (1970) faceva anche lui ricerche su estese latitudini.

Nondimeno, il Giappone non era solo “destinatario”, ma anche “mittente” di cultura, in questo secondo ruolo sia della propria sia di “altre” culture, quelle stesse della Cina e della Corea che aveva ricevuto. Doveva infatti riaffluire molto sul continente di quanto il Giappone aveva dall’antichità appreso da esso e “tradotto” o rielaborato.

Un fenomeno di “ritorno” avveniva in ambito lessicale con l’“esportazione” dei propri “caratteri nazionali” (*kokuji*), aggiunti ai *kanji* propriamente cinesi per denominare cose, piante e animali inesistenti o rimasti sconosciuti in Cina, Corea, Vietnam (Borriello, 2003). Si trattava della trasmissione di apporti a una delle sue stesse matrici culturali.

Va certo ancora acquisito nella sua interezza il ruolo storico e d’immagine che il Giappone e i giapponesi ebbero agli occhi della Cina e dei paesi vicini: un paese invero temuto dall’antichità per i suoi pirati e le loro incursioni, ma ammirato dai continentali che lo visitavano e nelle persone dei giapponesi che erano in visita da loro e meritavano per intelligenza e sapere. Un paese invidiato per le sue risorse (non fu certo Marco Polo a inventarsi la fama che il Cipangu “ricco d’oro” godeva in Cina) e di richiamo, non solo per i commerci, ma anche per un proficuo dialogo culturale, un paese che investiva in opere d’arte e testi letterari e diventava depositario di preziose collezioni e biblioteche. Tanti

cinesi e coreani, al corrente dei tesori gelosamente custoditi in Giappone, vi si recavano e recuperavano libri andati perduti nei propri paesi. Doveva essere fra l'altro di vivo interesse per loro cogliere *de visu* le “traduzioni” o “interpretazioni” cui le proprie culture si erano prestate *in loco*. Erano poi molte anche le edizioni commentate giapponesi di testi classici cinesi che entravano in Cina e Corea e vi erano pure inviate e talora localmente riedite (Miller, 1952; Hess, 1993 e 1994).²

Questo, già prima del secondo Ottocento, quando il ruolo di mittente culturale del Giappone si allargava alla mediazione anche delle culture cinese e coreana per l'Occidente e in tempi più vicini di molti aspetti delle culture orientali in genere, dalle più prossime, ainu, ryukyuna e taiwanese, a quelle del Vicino Oriente e dell'Africa.

Di grande momento, erano le ricerche giapponesi del primo Novecento, compiute con metodologie già in simbiosi con quelle occidentali, volte alla scoperta e alla valorizzazione del patrimonio archeologico e artistico della Cina, della Corea, dell'Asia centrale e del Sud-Est asiatico, riprese nella seconda metà del secolo con gli studi che ne sono seguiti e non solo nell'ambito specifico, ma in tutta la sfera delle scienze umane, mentre missioni giapponesi operavano fin nell'Asia occidentale in paesi come l'Iran e l'Iraq. Istituzione benemerita, per menzionarne una, quella del Tōyō Bunko di Kyōto con i suoi *Memoirs*.

In generale, per quanto riguarda il travaso di arti e scienze orientali, il ruolo del Giappone è stato in assoluto soverchiante e incomparabilmente incisivo rispetto a quello di altri paesi asiatici, Cina compresa.

In tempi ancora non lontani era finanche deplorato che gli studi sulla Cina (non parliamo di quelli sulla Corea) fossero condotti da un'“ottica” giapponese, non soltanto perché i giapponesi ne tenevano più che il monopolio il magistero, ma perché anche i sinologi occidentali che se ne occupavano e si basavano su ge-

² Per i rapporti fra la Corea e il Giappone durante l'epoca Tokugawa, cfr. Yi (1985), Park (1992) e Miao-ling (1993).

nuine fonti cinesi facevano regolarmente riferimento (tra l'altro doveroso) a testi e studi giapponesi. Con gravità e scuotimenti di testa erano in particolare additate le opere sull'arte cinese concepite e partorite in Giappone o basate su opere e fonti giapponesi; ma erano visibili in Cina le arti cinesi, vi erano aperti musei e biblioteche?

C'era naturalmente una percentuale di giusto e di vero negli addebiti. Persino il Chan cinese è stato conosciuto o creduto di conoscersi dal Giappone attraverso lo Zen.

Non può certo dirsi che sia stata indiscriminatamente positiva, sotto certi riguardi, tutta la "mittenza" dal Giappone e in specie quando la sua divulgazione ha fatto un "fascio" dell'Estremo Oriente, omettendo di distinguere ciò che era giapponese da ciò che giapponese non era o era pullulato in Giappone su dirette sollecitazioni esterne.

Di converso, è pure innegabile la grande opera giapponese di mediazione della cultura occidentale nell'Estremo Oriente e un po' in tutta l'Asia orientale.

Per il secondo Cinquecento e primo Seicento non sono state ancora svolte ricerche specifiche, per quanto ne siamo a conoscenza, sul ruolo svolto dal Giappone nella diffusione della cultura europea nell'Asia orientale, anche attraverso i suoi *nihon machi*, le comunità del Sud-Est asiatico, che allargavano la sfera d'irradiazione metropolitana. Qualcosa se ne comincia a sapere sulla pagina della cosiddetta "arte cristiana" giapponese in Cina, ponte Macao. E non dobbiamo dimenticare che il Giappone era all'epoca anche un grosso trafficante d'armi ed esportatore sia di armi bianche sia di armi da fuoco: in questo caso, come in svariati altri, una forma di "mittenza" economica e tecnologica.

Per il secondo Ottocento, una testimonianza già la danno gli intellettuali cinesi che attinsero in Giappone la cultura occidentale, quella che, appunto, i giapponesi avevano "tradotto" o "interpretato" e continuavano a "tradurre" o "interpretare" negli stessi anni (Carletti, 1967). Si intensificava allora anche un flusso di "prestiti" linguistici giapponesi alla Cina di calco anche da lingue europee (Chen, 1988). Nel seguito, la parte che ebbe

il Giappone nell’“occidentalizzazione” dell’Asia orientale non fece che crescere.

Detto questo, affermare che il Giappone sia un paese a “circolazione a senso unico”, dall’esterno all’interno, sembra, dunque, non sia proprio il caso. Permane forse mistificatoria la visione di un Giappone vissuto appartato dal resto del mondo, “isolato” e formante “Un mondo a sé”, come ancora *Limes. Rivista Italiana di Geopolitica* intitolava qualche anno fa la sezione II di uno dei suoi *Quaderni Speciali* dedicato, non a caso, al *Mistero Giappone* (2007, p. 115).

Piuttosto, meriterebbe approfondire gli studi sui modi e gli strumenti coi quali il Giappone è stato ed è “mittente” di cultura. Dall’antichità all’epoca moderna un preciso ruolo in tal senso dovettero svolgerlo le ambascerie e le delegazioni ufficiali in arrivo e in partenza (le prime all’Europa nel 1582 e 1613, quest’ultima attraverso le Americhe). Ma andrebbe anche esaminata la funzione che ebbero al riguardo e nei secoli le basi “consolari” giapponesi di Tsushima per la Corea e delle Ryūkyū per la Cina, nonché la parte avuta dalle comunità straniere di stanza in Giappone e dai singoli viaggiatori nei due sensi. Sono *topoi* che, sebbene frequentati, rimangono carenti sull’operato specifico di “vettori culturali” del Giappone all’estero svolto da parte sia giapponese sia delle presenze straniere nell’arcipelago, con l’eccezione forse della pagina degli Europei di Deshima, il cui contributo è stato abbastanza ben rilevato.³

Alla presenza olandese in Giappone subentravano nel secondo Ottocento gli Stati Uniti e mano a mano le altre nazioni occidentali che “mediavano” internazionalmente la cultura giapponese, affiancandosi al Giappone, i cui imprenditori moltiplicavano le iniziative di imporsi sui mercati esteri, cogliendo anche l’occasione delle Esposizioni Universali che erano allora di grido (Lacambre, 1974, pp. 89-93). Nel 1869 il padiglione giapponese all’Esposizione di Parigi riportava il seguente giudizio:

³ Opera pionieristica e ormai “classica” di grande incentivo agli studi quella di Goodman (1967).

L'esposizione più completa e più bella di tutti gli stati asiatici è senza contraddizione quella del Giappone. [...] trovasi accumulato tutto quanto di più meraviglioso produce l'industria giapponese: stipi, piccoli mobili forniti di cassettoni microscopici, con ornamenti in argento o avorio; bronzi, terraglie, porcellana denominata guscio d'uovo, tanto rara anche in Giappone; sciabole i cui foderi di rame o di legno nascondono lame di acciaio della più meravigliosa tempera... (Lacambre, 1974, p. 115).

Alla pagina di una prima *japonaiserie* europea nata sulla mediatica sollecitazione dell'intervento iberico e del missionariato cattolico e più ancora della successiva mediazione olandese, seguiva la pagina del giapponismo per il tramite di imprenditori, diplomatici e viaggiatori occidentali e degli stessi giapponesi più che impegnati nella causa di far conoscere al mondo il proprio paese.

La prima congiuntura favorevole per il Giappone al secondo Ottocento era la fama di cui il paese già godeva come produttore di seta, quando la sua sericoltura si prospettava una risorsa pressoché unica per l'Europa, le cui nazioni sericole (essenzialmente Italia e Francia), in preda a una grave epidemia di pebrina, confidavano nel Giappone come un'ultima sponda (Wills, 1985, pp. 44-49; Zanier, 2003). Veniva anche la tempestiva scoperta del corallo giapponese in coincidenza con lo svuotamento dei banchi del Mediterraneo (Russo, 2005, pp. 51-57).

L'Occidente era poi più che ben disposto a prestare al Giappone la propria assistenza tecnologica e culturale, ammirandone il popolo per il suo lavoro, le manifatture e le arti i cui prodotti continuavano a importarsi in volumi crescenti: soprattutto lacche e porcellane, comprensive le ultime di ricercate confezioni di salsa di soia, che col marchio del *made in Japan* incontrava all'estero una forte domanda (Tanaka, 1999 e 2000). Si aggiungeva la caccia febbrile alle stampe giapponesi, ai kimono fino a tutta la "bigiotteria" fatta di ventagli, pettini, spilloni e, non ultime, le sue armi bianche (Shimizu, 1988, pp. 94-96). Un mercato in progressiva espansione che decorreva dall'antiquariato al

modernariato e si rinnovava con la riproposta di inesauribili nuovi generi scoperti finanche nelle più recondite pieghe dell'oscuro folclore locale (*kokeshi* ecc.).

Intanto, con l'inoltrarsi del Novecento, il Giappone rinnovava l'offerta al mondo di tante sue arti, dalle "marziali" alle più "gentili".

Le arti di combattimento avevano avuto dall'era Meiji un felice revival che non era proceduto disgiunto dal volto "maschio" e militaresco impresso alla nazione e trasmesso al mondo quasi a controparte dell'immagine "femminile" del paese delle *geisha* e dei crisantemi, ma soprattutto a controparte e sfida delle arti di combattimento europee.

Il *jūdō* era nato infatti dal tradizionale *jūjutsu* alla fine dell'Ottocento con Kanō Jigorō (1860-1938), fondatore del Kōdōkan di Tōkyō, un insigne personaggio vicino al trono, che, come anglista e insegnante di inglese, aveva agio di addentrarsi negli studi dell'atletica e dell'educazione fisica europee, utilizzandone i principî di fisiologia e di cinetica per farne il nuovo *jūdō*, che presentava fra l'altro alle Olimpiadi di Stoccolma del 1912. Oggi è quasi paradossale che la lotta greco-romana afferisca nel nostro paese alla FIJLKAM (Federazione Italiana Judo Lotta Karate Arti Marziali), con la denominazione "greco-romana" addirittura scomparsa.

Moderno è, a sua volta, l'*aikidō*, derivato da un tipo di *jūjutsu* e da un sistema disciplinare di pregnanza Zen, istituito negli anni Venti del Novecento da Ushiba Morihei (1883-1969).

Un caso a parte è poi quello del *karate* che, mai praticato in Giappone, gli proveniva negli anni Venti del Novecento da Okinawa, ove si era sviluppato come combinazione di un tipo di lotta indigena con forme di attacco e autodifesa impartite originariamente in Cina nel famoso monastero buddhista Chan Shaolin. Diventava un tipo di "lotta tradizionale giapponese" perché Okinawa all'epoca faceva già parte dell'impero nipponico.

Anche il *kendō*, la "via della spada", la scherma, arte marziale per eccellenza che derivava dall'antico *kenjutsu* (a sua volta di lontana discendenza continentale), nasceva dopo la

Restaurazione Meiji e la revoca del porto d'armi imposta al ceto samuraico (le altre classi sociali non necessitavano di veti, tenuti com'erano ad osservare quello ormai "tradizionale" di andare armati e usare armi). Il *kendō* era ora permesso alla condizione che l'acciaio delle micidiali lame fosse sostituito dal legno o dal bambù, per altro, una 'tradizione' già 'antica' dei samurai impoveriti che si disfacciano delle preziose spade avite per custodire nei foderi miseri simulacri lignei del loro più antico, prestigioso status di nobili guerrieri. Con le "spade" di legno o bambù si garantiva l'avvenire di un incruento *kendō*.

Dal "ripescaggio" Meiji discendono pure varie arti "del corpo" che il Giappone ha tenuto a farci condividere, anch'esse originariamente penetrate dal continente fin dai secoli v-vi e che avevano formato localmente un fondo di tradizioni per la medicina e la farmacopea insulari passata sotto il nome di *kanpō* (alla lettera "medicina Han", per dire quella "cinese" in senso lato).

Nel 1875, un'ondata di "antitradizionalismo" ed esasperato "progressismo" in nome dell'Occidente, faceva sì che il governo mettesse al bando il *kanpō*, ma per riabilitarlo vent'anni dopo, nel 1895, e tutelarlo con ricerche e studi di conferma scientifica. Fra l'altro, il Giappone, da quell'anno trionfante sull'impero Qing ("guerra cino-giapponese", 1894-95), si ergeva quasi a erede e paladino della civiltà cinese. E la Cina deve in effetti oggi molto al Giappone per il contributo ricevuto a mantenere in circolo le proprie arti e scienze.

Oggi il *kanpō* abbraccia rami come la fitoterapia, l'agopuntura (*hari*), la moxibustione (*kyū*), la terapia a pressione delle dita (lo *shiatsu*), il massaggio (*anma*), tutti, nessuno escluso, in fase di diffusione alla grande dal Giappone. In particolare, lo *shiatsu*, che sono in molti convinti di poter definire "un'antica tecnica (o disciplina) tradizionale giapponese", faceva la sua comparsa solo agli inizi del Novecento come tecnica manipolatoria riconosciuta dal Ministero della Sanità giapponese. Negli anni Trenta, Tori Namikoshi lo codificava in una tecnica "sul corpo e per il corpo"; negli anni Sessanta Masunaga Shizutō, un discepolo di Namikoshi, lo trasformava in uno *zen shiatsu*. Lo *shiatsu* che

successivamente aveva gran diffusione negli Stati Uniti era quello del maestro Ohashi, un giapponese di Hiroshima, nato nel 1944, fondatore e direttore dell'omonimo Ohashi Institute di New York.

Di poco più antica, ma molto “moderna”, è pure la terapeutica del *reiki*, una tecnica di trasmissione di “energia-materia”, basata sui principi cinesi del *li* e del *qi*, da cui il nome giapponese di *reiki*. Lo elaborava alla fine dell'Ottocento Usui Mikao (1865-1922), che stabiliva il “metodo di trattamento” che da lui prendeva il nome di *Usui shiki ryōhō*. Suo seguace e discepolo era Hayashi Chūjirō, il quale ne trasmetteva a sua volta l'insegnamento, nelle Hawaii, a Tanaka Hawayō (1900-1980), che lo diffondeva in California e negli Stati Uniti (Borriello, 2003b, pp. 637-639).

Ci troviamo insomma dinanzi a una variegata gamma di “traduzioni” o, meglio, di ‘interpretazioni’ e ‘reinterpretazioni’ giapponesi di antiche tradizioni cinesi, coreane, ryukyuanee ormai “mondializzate” attraverso il Giappone, e alcune, perché no?, squisitamente giapponesi. Anche la gastronomia e la dietetica nipponica stanno prendendo piede, magari per ora solo con lo *shōyu* o il *sushi* (Sabata, 1980, pp. 71-78), ma si tratta di pazientare, perché già l'*Asahi shinbun* annuncia: «Japan wants world to treasure its kaiseki cuisines» (Nagasawa, 2011).

Passando alle arti più “gentili” è d'obbligo cominciare dal *chanoyu*, la “cerimonia del tè”, che ebbe nel secondo Cinquecento il grande codificatore in Sen no Rikyū (1522-1591). Nel secolo successivo la diretta discendenza del figlio Sen no Sōtan (1578-1658) fondava gli *iemoto* dell'Omote Senke, dell'Ura Senke e del Mushanokōji Senke, i primi due dei quali rimangono tuttora le scuole i cui *iemoto* dell'attuale generazione si dividono solo in Giappone oltre un milione di persone, fra discepoli, istruttori e praticanti, esercitando ancora esclusivi diritti di controllo, di assunzione ed espulsione degli adepti, di scelta della successione (Hennemann, 1989).

Con gli *iemoto* entriamo nel discorso che investe uno dei modi e degli strumenti con cui il Giappone ha veicolato e vei-

cola all'interno del paese e all'estero la diffusione di tanti aspetti di cultura e arti, usi e costumi (Kamakura, 1981; Yano, 1992; Umewaka, 2007). Si tratta, in breve, di un sistema antico, nato in ambito di trasmissione delle arti e mestieri di padre in figlio (naturale o adottivo che fosse) o di maestro in discepolo, insomma da una "casa" o da una scuola "madre" (tale il concetto del termine *iemoto*, alla lettera "genesì", "fondazione di una casa") (Murakami, 1984; Smith, 1985; Sugiyama, 1985).

Con l'era Meiji e i governi che istituivano scuole, accademie d'arte, conservatori, specialmente i generi di arti e mestieri "tradizionali" lasciati scoperti dalle amministrazioni pubbliche conservavano e rinnovavano le antiche forme di gestione in mani private (O'Neill, 1984). Oggi, gli *iemoto* si dividono arti come il *gagaku*, il *nō*, il *kyōgen*, la musica classica (*hōgaku*), la danza (*hōbu*), l'ikebana, l'arte dell'incenso (*kōdō*), il *kemari* (un antico gioco di calcio della nobiltà); fra le arti marziali, il *kendō*, il *kyūdō* (l'arcieristica), il *bajutsu* (l'equitazione), il *bōjutsu* (l'arte del bastone), il *sumō*; fra i giochi da tavolo, gli "scacchi" del *go* e dello *shōgi* (Kimura, 1999; Ohsaki, 1999, Matsumoto, 1999).

Le critiche sono naturalmente accese contro l'istituzione, additata come un elemento permanente di cristallizzazione delle arti, con le proprie "scuole" rimaste legate a valori come la sottomissione, la fedeltà e l'anzianità, in luogo dell'individualismo e della creatività. Prova ne sarebbe che ben più creative, non "imbalsamate", apparirebbero le arti che sembra sfuggano al sistema, generi come, nel campo dello spettacolo, il *bunraku* (*ninjō jōruri*), il *kabuki*, lo *shigeki* (Stanleigh, 1981 e 1983; Miyashita, 1988; Senda, 1989, Takada, 1993); e fra le arti marziali, il *jūdō*, diventato sport olimpionico dal 1964.

Tuttavia, l'importanza che gli *iemoto* hanno avuto e ancora detengono nella diffusione delle arti giapponesi nel mondo non è in alcun caso da sottovalutare, quando solo si pensi che ascendono al numero di milioni i membri (istruttori, discepoli, aderenti, sponsor) degli *iemoto* dell'ikebana, mentre se è minore il numero dei membri di altri *iemoto*, si contano pur sempre in decine e de-

cine di milioni i giapponesi che “appartengono” alla galassia degli *iemoto* all’interno del paese e all’estero, sparsi per il mondo.

Venendo ai modi e ai veicoli con cui il Giappone ha gestito e gestisce in grande stile la propria “mittenza” culturale non possono passarsi sotto silenzio le strutture di cui veramente ben pochi paesi possono vantare equivalenze: in campo generale la Agency for Cultural Affairs, il Kokusai Bunka Shinkokai nel primo Novecento e la Japan Foundation che le è seguita ed è tutt’oggi alacremente operante; in quello scientifico, con istituzioni quali la Japan Society for the Promotion of Science, la Science and Technology Agency, il Japan International Science and Technology Centre, l’Institute of Space and Astronomical Science. Si aggiungano i centri di ricerca dei dipartimenti e istituti delle Università statali e private, con cui gran parte del mondo collabora anche per le scienze umane e sociali in senso lato.

In ambito economico e commerciale, la JETRO (Japan External Trade Organization) e la JICA (Japan International Cooperation Agency). Infine, per le telecomunicazioni, il Nippon Hōsō Kyōkai, l’Ente radiotelevisivo nazionale.

Queste, per nominare solo alcune delle istituzioni pubbliche che hanno contribuito a mettere di casa il Giappone all’estero e a farlo conoscere sotto i più vari aspetti di cultura e costume. E non finisce qui neppure se menzioniamo i suoi Istituti di cultura sparsi per il mondo. Dei nostri giorni è un pullulare di progettualità, delle quali rendiconta anche internet.⁴ Perché non cercarne altri di paesi a “circolazione interna”?

⁴ Vedasi, per esempio, il programma: *Dissemination of Japanese Culture and Measures for International Cooperation through International Cultural Exchange*.

Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (2007). *Mistero Giappone*. Supplemento al n. 5 di *Limes. Rivista Italiana di Geopolitica*.
- Battistini, Andrea (1990) (a cura di). Giambattista Vico, *Opere*, tomo I. Milano: Mondadori.
- Borriello, Giovanni (2003a). *Il fenomeno dei kokuji alla luce dei riscontri ittionomici*. Napoli: CUEN.
- (2003b). “Reiki e shiatsu antichi metodi di terapia orientale in Italia”. In Tamburello, Adolfo (a cura di), *Italia-Giappone: 450 anni*, vol. II. Napoli: Il Torcoliere, pp. 637-639.
- Carletti, Sandra Marina (1967). “La formazione dell’intel-lettuale cinese moderno: note preliminari sulla mediazione giapponese tra Occidente e Cina”. *Il Giappone*, VII, pp. 127-135.
- Chen, Sheng Bao (1988). “Chinese Borrowings from the Japanese Language”. *The Japan Foundation Newsletter*, XV, 5-6, pp. 19-23.
- Goodman, Grant Kohn (1967). *The Dutch Impact on Japan (1640-1853)*. Leiden: Brill.
- Hennemann, Horst Siegfried (1989). “Chanoyu und seine soziokulturelle Institution des Sadô-Iemoto-Systems”. *Bochu-mer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, XIII, pp. 145-178.
- Hess, Laura E. (1993). “The Reimportation from Japan to China of the Commentary to the Classical Filial Piety”. *Sino-Japanese Studies*, VI, 1, pp. 4-12.
- (1994). “The Impact of the Tokugawa Scholarship on Qing Dynasty China: Japanese Contributions to the *Siku Quanshu*”. *The Japan Foundation Newsletter*, XXI, 5, pp. 11-15.
- Hoshino, Tsutomu (2008). “La cultura giapponese come ‘cultura di traduzione’”. In Caroli, Rosa (a cura di), *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone*. Venezia: Cartotecnica veneziana, pp. 39-52.

- Kaempfer, Engelbert (1906). *The History of Japan Together with a Description of the Kingdom of Siam. 1690-92*, vol. 1. Glasgow: James MacLehose and Sons.
- Kamakura, Isao (1981). "The Iemoto System in Japanese Society". *The Japan Foundation Newsletter*, ix, 4, pp. 1-7.
- Kimura, Yoshinori (1999). "The History of *Shōgi*". *The Japan Foundation Newsletter*, xxvi, 5-6, pp. 1-6.
- Lacambre, Genevieve (1974). "Les Japonais à l'assaut de l'Occident au XIX siècle". In Sieffert, René (a cura di), *Le Japon e la France. Images d'une découverte*. Paris: Publications Orientalistes de France, pp. 115-119.
- Matsumoto, Haruto (1999). "The Appeal of *Shōgi*". *The Japan Foundation Newsletter*, xxvi, 5-6, pp. 9-12.
- Miao-ling, M. Tjoa (1993). "Korean Embassies in the Tokugawa Period". *The Japan Foundation Newsletter*, xxi, 1, pp. 17-23.
- Miller, Roy Andrew (1952). "Some Japanese Influences on Chinese Classical Scholarship of the Ch'ing Period". *Journal of the American Oriental Society*, lxxii, 2, pp. 56-67.
- Miyashita, Nobuo (1988). "East meets West in the Theater". *Japan Quarterly*, xxxv, 2, pp. 184-191.
- Murakami, Yasosuke (1984). "The Society as a Pattern of Civilization". *Journal of Japanese Studies*, x, 2, pp. 279-363.
- Nagasawa, Mitsuko (2011). "Japan wants world to treasure its kaiseki cuisine". *The Asahi Shimbun*, August 09 (http://asahi.com/article/cool_japan/culture/AJ201108097862).
- Ohsaki, Yoshio (1999). "The Beauty of *Shōgi*". *The Japan Foundation Newsletter*, xxvi, 5-6, pp. 6-9.
- O'Neill, Patrick G. (1984). "Organization and Authority in the traditional Arts". *Modern Asian Studies*, xviii, 4, pp. 631-645.
- Ōno, Susumu (1970). *Origin of the Japanese Language*. Tokyo: Kokusai bunka shinkokai.
- Park, Seong-Rae (1992). "Korea-Japan Relations and the History of Science and Technology". *The Japan Foundation Newsletter*, xx, 1, pp. 14-17.
- Russo, Virginia (2005). "Il corallo giapponese e la città di Torre del Greco". In Borriello, Giovanni (a cura di), *Il Giappone*,

- Napoli e la Campania*. Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".
- Sabata, Toyoyuki (1980). "Japanese Cooking goes West". *Japan Echo*, VII, Special Issue.
- Senda, Akihiko (1989). "Experiments in cross-cultural Theater". *Japan Quarterly*, XXXVI, 3, pp. 311-314.
- Shimizu, Christine (1988). "Japon: la tentation de l'Occident (1868-1912)". *Revue de Louvre et de Musée de France*, XXXVIII, 2.
- Smith, Robert J. (1985). "A Pattern of Japanese Society. *Ie* Society or Acknowledgement of Interdependence". *Journal of Japanese Studies*, XI, 1, pp. 29-45.
- Stanleigh, Jones H. Jr (1981). "Experiment and Tradition: new Plays in the *Bunraku* Theater". *Monumenta Nipponica*, XXXVI, 2, pp. 113-131.
- (1983). "Puccini among the Puppets: Madame Butterfly on the Japanese Puppet Stage". *Monumenta Nipponica*, XXXVIII, 2, pp. 163-174.
- Sugiyama Lebra, Takie (1985). "Is Japan and *Ie* Society, and *Ie* Society a Civilization?". *Journal of Japanese Studies*, XI, 1, pp. 57-64.
- Takada, Kazufumi (1993). "La nascita del teatro 'shigeki'. Un aspetto della modernizzazione della cultura giapponese". *Il Giappone*, XXXI, pp. 109-117.
- Tamburello, Adolfo (2008). "L'Estremo Oriente agli occhi di Vico e la permanenza di alcune idee". In Armando, David; Masini, Federico; Sanna, Manuela (a cura di). *Vico e l'Oriente: Cina, Giappone, Corea*. Napoli: Tiellemmedia Editore.
- Tanaka, Norio (1999). *Shōyu kara sekai o miru*. Nagareyama: Ron shobō.
- (2000). "Shōyu: The Flavor of Japan". *The Japan Foundation Newsletter*, XXVII, 2, pp. 1-7.
- Umewaka, Naohiko (2007). "Il sistema Iemoto". In *Mistero Giappone. I Quaderni Speciali di Limes – Rivista Italiana di Geopolitica*, Supplemento al n. 5, pp. 117-128.

- Yano, Christine Reiko (1992). "The *Yemoto* System: Convergence of Achievement and Ascription". *Transactions of the International Conference of Orientalist in Japan*, xxxvii, pp. 72-84.
- Yi, Chin-hoi (1985). "Korean Envoys and Japan: Korean-Japanese Relations in the 17-19 Centuries". *Korea Journal*, 25, 12, pp. 25-29.
- Wills, Paul (1985). "Japanese Sericulture". *Orientalisms*, xvi, 3.
- Zanier, Claudio (2003). "Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante. Setaioli italiani in Giappone dal 1863 al 1880". In Tamburello, Adolfo (a cura di), *Italia-Giappone: 450 anni*. Napoli: Il Torcoliere, pp. 89-104.

Lingua e illuminazione: l'insegnamento di Dōgen

ALDO TOLLINI

La concezione della lingua nella tradizione del Chan/Zen

La questione della lingua per esprimere le profonde verità del buddhismo è antica. La troviamo già presente, trattata con grande attenzione in India, in particolare da maestri come Nāgārjuna,¹ che si interessò anche della capacità della lingua di trasmettere la verità ultima, per sua natura ineffabile, affrontando anche argomenti di tipo teorico. Egli tratta il tema diffusamente sostenendo che il linguaggio presuppone una discriminazione dicotomica (*vikalpa*) che allontana dalla comprensione della realtà così com'è (*tathātā*). Di qui la sfiducia nella possibilità che la lingua degli uomini possa adeguatamente esprimere la verità ultima, ovvero, la realtà così com'è. Questo atteggiamento si radicò profondamente nella tradizione buddhista sia indiana, sia cinese, e nei secoli andò sempre più consolidandosi.

Esempi noti si riscontrano in testi come il *Vimalakīrtinirdeśa sūtra* (*Sūtra* di Vimalakīrti) dove troviamo una vera e propria esaltazione del silenzio come unico contegno da tenersi di fronte alle più profonde questioni della dottrina del Buddha. Oppure il *Laṅkāvatāra sūtra* (*Sūtra* della Discesa a Laṅkā) che mette in dubbio anche il valore pratico del linguaggio asserendo che la comunicazione sarebbe portata avanti più efficacemente mediante segni non verbali piuttosto che con le parole.

Il buddhismo Chan si fece erede degli insegnamenti di questa tradizione, e nei secoli tentò di mettere in pratica il rifiuto della

¹ Pensatore buddhista indiano (ca. 150-250), fondatore della scuola Mādhyamika, che sostiene la vacuità di tutti i fenomeni.

lingua convenzionale mettendo a punto una serie di strategie che vanno oltre il linguaggio convenzionale.

Già a partire da Enō,² considerato tradizionalmente una persona illetterata, si manifesta la idiosincrasia del Chan/Zen per lo studio dei testi, per la tradizione scritta, e per la lingua in generale, perlomeno quella convenzionale. Per questo si autodefinisce una scuola *furyū monji*, cioè “indipendente dai testi scritti” che attua una trasmissione dell’insegnamento direttamente da maestro a discepolo in “una speciale trasmissione al di fuori delle scritture” (*kyōge betsuden*), direttamente “da mente a mente” (*ishin denshin*). Il rapporto tra maestro e discepolo diventa quindi di vitale importanza e sostituisce lo studio diretto delle scritture (che tuttavia non è assente).

Quindi, per alcune scuole del buddhismo, l’assoluto, ovvero l’illuminazione, non può essere espresso con le parole. Il linguaggio umano ordinario è in grado di esprimere solo una verità relativa, cioè convenzionale, poiché il linguaggio umano è relativo e convenzionale: la verità assoluta che si pone al di fuori della convenzionalità rimane inesprimibile. Tutto ciò che percepiamo o comprendiamo con l’intelletto umano fa parte della verità relativa (*zokutai*), mentre la verità assoluta (*shintai*),³ che è il vuoto, è ineffabile, incomprensibile e irraggiungibile.

Il linguaggio umano e i testi sono *upāya*, un “abile mezzo” per indicare, sebbene da lontano, l’illuminazione o l’assoluto. La verità relativa e l’*upāya* non sono la meta finale, ma servono per far giungere il praticante in prossimità della meta. Sarà poi suo compito fare il salto finale al di là, laddove gli strumenti umani, linguaggio e testi, non possono giungere.

La concezione corrente è che, siccome la verità assoluta non può essere insegnata facendo ricorso alla lingua convenzionale, ci si può avvicinare solo usando strumenti estremi e poco

² Huineng (giapp. Enō, 638-713), conosciuto anche con il nome di maestro Dajian (giapp. Daikan), o come il Sesto Patriarca del Chan/Zen.

³ La concezione del doppio livello di verità insegnata nel *Sūtra del Loto* fu anche fatta propria dalla scuola Tendai.

convenzionali della lingua come allegorie, metafore, parabole, e tutte quelle strategie linguistiche che si pongono ai margini della comunicazione verbale ordinaria, giungendo fino a scardinare il pensiero discorsivo.

Insegnare l'illuminazione

La lingua ordinaria non può descrivere lo stato dell'illuminazione: essa è condizionata, limitata e pertiene alla dimensione dualista. Di contro, la lingua che gli illuminati possono produrre è una lingua che pertiene a una dimensione non condizionata, ma non è comprensibile da parte degli esseri ordinari. L'essere umano può comprendere solo una lingua che appartiene alla sua dimensione, alla sua capacità di comprensione.

Ora il problema è: come esprimere l'illuminazione con la lingua umana? Con quali strategie linguistiche? In altre parole, com'è possibile, con il linguaggio umano, poter descrivere, spiegare, presentare, definire, cioè "dire" l'illuminazione? Se essa sta al di là dell'esperienza quotidiana dell'uomo, non può essere detta con le parole dell'esperienza quotidiana. Servono parole diverse, ma quali? Chi non è illuminato può forse dire con le parole dell'uomo ordinario cos'è l'illuminazione? Certamente no. E se un illuminato rende in parole l'esperienza dell'illuminazione usando la lingua dell'illuminato sarà compreso dalle persone ordinarie? Probabilmente no.

Vi è un ostacolo quasi insormontabile perché le parole hanno i limiti della mente umana e gli uomini ordinari cui è rivolto l'insegnamento comprendono solo il linguaggio della loro condizione. D'altra parte, l'illuminato che ha il compito di insegnare la propria esperienza potrà usare la lingua ordinaria che però è inadeguata, o usare la "lingua dell'illuminato" che però non verrà compresa. Ci si trova di fronte a una situazione di incomunicabilità. Per uscirne, esiste una "lingua dell'illuminazione" che può raccontare se stessa agli uomini ordinari? Oppure come forzare

la lingua ordinaria e farla diventare una lingua che possa esprimere l'illuminazione?

La lingua di Dōgen

Vorrei esaminare il caso del maestro zen giapponese Eihei Dōgen (1200-1253) che è altamente significativo ai fini della comprensione del rapporto che esiste tra buddhismo zen e la lingua.

Dōgen, come altri suoi contemporanei, andò a cercare il Dharma in Cina e di là riportò in Giappone una scuola che avrebbe avuto un grande successo nei secoli successivi. Il suo scopo era quello di riformare la tradizione buddhista giapponese che egli riteneva essere diventata corrotta. Per fare ciò, si adoperò per introdurre in Giappone una tradizione che a quel tempo era profondamente radicata in Cina, il Chan. Tuttavia uno degli aspetti critici era la lingua: cioè la necessità di escogitare espressioni e strategie linguistiche che, come in Cina, andassero oltre la logica e la razionalità.

La trasmissione in Giappone del Chan – il vero buddhismo per Dōgen – poteva realizzarsi solo per mezzo del rinnovamento del mezzo linguistico ed espressivo.

In Giappone tradizionalmente la lingua del buddhismo era il cinese, ma i maestri del periodo Kamakura che proposero un rinnovamento del buddhismo, iniziarono a usare in molte occasioni la lingua autoctona con lo scopo di facilitarne la comprensione e la pratica da parte della gente comune. Anche Dōgen, nella sua più importante opera, lo *Shōbōgenzō* (L'Occhio del Tesoro della Vera Legge, 1231-1253) usò la lingua giapponese, sebbene in modo alquanto sinizzato. La lingua di Dōgen in questo testo è famosa per essere molto sofisticata, ricca di espedienti retorici e di stratagemmi linguistici che hanno lo scopo di stimolare il

lettore ad andare oltre la logica e il senso comune per giungere all'*insight*.⁴

Naturalmente la lingua cinese ha strumenti diversi rispetto al giapponese, inoltre Dōgen non era cinese, tuttavia, aveva in mente le particolari strategie dei maestri cinesi quando scrisse lo *Shōbōgenzō* e per questo motivo usò la lingua in modi del tutto particolari.

Un concetto fondamentale è che la capacità della lingua di esprimere l'illuminazione dipende in larga parte da come viene considerata l'illuminazione. Se è considerata la realtà fenomenica ultima, oltre la vita ordinaria, allora la lingua non può evidentemente esprimerla adeguatamente. Ma può non essere così: la capacità espressiva della lingua dipende da come si considera l'oggetto dell'espressione.

Per Dōgen, l'intero mondo, l'universo intero, l'uomo, i fenomeni, ogni cosa di cui facciamo esperienza è illuminazione: non esiste nulla che sia al di fuori dell'illuminazione. E d'altra parte, l'intero mondo è un'infinita serie di autoespressioni della natura-di-Buddha e della vacuità. Quindi, in modo molto simile a quanto afferma Kūkai (774-835), l'intero universo è espressione.

Ne consegue che anche la lingua è nella dimensione dell'illuminazione, ne è parte, ne è espressione. Per questo motivo, Dōgen pensa che la lingua, così come ogni altro mezzo espressivo della realtà fenomenica possa esprimere la realtà illusoria e allo stesso tempo anche la realtà dell'illuminazione.

Poiché l'illuminazione è immanente e onnipresente nella vita quotidiana, può essere espressa con le parole quotidiane, infatti anche la lingua che usiamo ogni giorno fa parte dell'illuminazione, proprio come la vita quotidiana. Tuttavia, viviamo nell'illuminazione senza renderci conto: allo stesso modo non ci rendiamo conto del fatto che la lingua quotidiana esprime l'illuminazione.

⁴ Per una classificazione delle strategie linguistiche di Dōgen cfr. Kim (1985).

Nel capitolo *Juppō* (Le dieci direzioni) dello *Shōbōgenzō* scrive:

Dovremmo studiare molto attentamente il fatto che la lingua ordinaria quotidiana dei monaci nell'intero mondo delle dieci direzioni è "parole corrette e linguaggio corretto". Siccome la lingua ordinaria è l'intero mondo delle dieci direzioni, l'intero mondo delle dieci direzioni è il principio della lingua ordinaria. [...] La bocca del mare e la lingua della montagna (cioè, il linguaggio della natura) sono la quotidianità della lingua retta e delle parole dirette (Suzuki, 1991b, p. 94).

Come dice Kraft (1992, p. 167): «We must add one further category to the list of distinctive Zen rhetorical strategies: ordinary language used in ordinary ways».

Sicuramente, la capacità della lingua di esprimere l'illuminazione, secondo Dōgen, non è qualcosa di intrinseco alla lingua, una potenzialità data o negata una volta per tutte: piuttosto dipende dalla capacità del ricevente di percepire in un modo o nell'altro, il messaggio. Le stesse parole, semplici o astruse che esse siano, non sono completamente oggettive, ma dipendono dal rapporto tra l'emittente e il ricevente. Grazie a questa intrinseca duplicità, la lingua è in grado di suscitare nella mente dell'ascoltatore la scintilla dell'illuminazione.

La lingua non è necessariamente fuorviante: può portare all'illuminazione e alla verità. Nel capitolo *Mitsugo* (Parole segrete), Dōgen dice chiaramente:

Coloro che pensano che l'insegnamento di Śākyamuni per mezzo delle parole sia inadeguato... non sono studenti del Buddha-Dharma. I Buddha e i patriarchi che hanno lasciato andare il loro corpo e mente, hanno insegnato il Dharma per mezzo delle parole e hanno messo in moto la ruota del Dharma (Suzuki, 1991a, p. 491).

Proprio come la vita ordinaria è illuminazione, allo stesso modo, la lingua quotidiana ordinaria, come ogni altra cosa, è l'e-

spressione dell'illuminazione, o meglio, è l'illuminazione stessa, cioè la manifestazione dell'illuminazione.

L'illusione è illusione perché non esiste alcuna illusione: l'illusione è solo nella nostra mente. Se consideriamo che la lingua non può dire l'illuminazione, è perché non siamo capaci di vedere l'illuminazione nella lingua: il limite è nostro, non della lingua. Allo stesso modo, se non siamo capaci di vedere l'illuminazione in un fiore, sia esso quello di Mahākāśyapa⁵ o altro, non è un limite intrinseco del fiore, ma della nostra mente.

Ciò significa che il limite della capacità della lingua sta nella nostra mente ed è relativo, non assoluto. Altrimenti, come possiamo spiegare che mentre qualcuno vedendo un fiore, o ascoltando le parole del Dharma, giunge all'*insight*, altri non sono in grado di farlo?

Il fatto è quindi, non che la lingua non possa esprimere l'illuminazione, ma che la nostra mente ordinaria necessita di qualcosa di speciale per poter andare oltre la condizione ordinaria. In altre parole, sebbene la lingua semplice esprima pienamente l'illuminazione, quanto più siamo ottusi, tanto più necessitiamo di stratagemmi linguistici o di espressioni fuori del comune per fare breccia nella nostra logica ordinaria. Naturalmente, ciò non significa che la "lingua speciale" è più o meno adeguata a esprimere l'illuminazione, ma solo che gli uomini necessitano di uno sprone più radicale.

Un approccio non razionale, non coerente, viene quindi preferito. Per esempio, la lingua poetica che suscita l'intuizione ed è coinvolgente, o più semplicemente incoraggia la curiosità e la riflessione, e spinge a cercare la comprensione. Una lingua connotativa ed emozionale è capace di provocare una crisi nel destinatario tale per cui egli perde i suoi abituali punti di riferimento ed è incoraggiato a cercare più a fondo.

L'interfaccia dell'esperienza è in larga parte controllata dalla lingua, che è il principale mezzo di comunicazione sia con gli

⁵ Si tramanda che il Buddha storico trasmise l'illuminazione al discepolo Mahākāśyapa mostrandogli un fiore.

altri, sia con se stessi. Tuttavia, ciò che è veramente importante nella relazione tra illuminazione e lingua è che esprimersi linguisticamente significa dare forma significativa all'esperienza. Cioè, usando la lingua, ciascuno di noi costruisce la propria immagine del mondo e della realtà fenomenica. A seconda di come diciamo le cose (e pensiamo linguisticamente), la nostra percezione dell'ambiente cambia e si trasforma. Con la lingua possiamo costruire il nostro proprio mondo dell'illuminazione, che esiste nel momento in cui può venir detto.

Nel periodo antico del Chan, la realtà fenomenica che secondo l'approccio idealista veniva fatta coincidere con la mente o identificata come la sua proiezione, era oggetto di purificazione. La pratica consisteva nello sforzo di depurare la mente, cioè togliere da essa le contaminazioni originali. Purezza era sinonimo di illuminazione mentre la contaminazione era sinonimo di illusione. La pratica consisteva nel separare quanto è puro da quanto non lo è, rigettando il secondo per attenersi al primo. Considerando la realtà fenomenica come fondamentalmente corrotta, anche la lingua veniva vista allo stesso modo, e quindi incapace di rappresentare l'illuminazione. Almeno finché non è resa pura: nella dicotomia tra puro e impuro, la lingua sicuramente era considerata come appartenente alla seconda categoria.

Tuttavia, attorno al V e VI secolo, e in particolare dal tempo del Sesto Patriarca cinese Huineng in poi, la dicotomia puro/impuro, o *nirvāna/saṃsāra* viene abbandonata e la realtà fenomenica comincia a essere considerata una sola, originariamente pura. Le corruzioni sono le illusioni che sorgono dalla nostra mente, non una caratteristica ontologica dei fenomeni. La pratica, quindi, assume un valore differente e lo sforzo verso la purezza cambia nella contemplazione della mente e della sua purezza intrinseca, quella dell'illuminazione. Contemplare la purezza significa diventare puri per identificazione: contemplare l'illuminazione significa identificarsi con essa e venire a farne parte. Lo sforzo di scegliere e rifiutare è inutile: l'intero mondo fenomenico è originariamente già illuminato (cioè puro).

Allo stesso modo, anche la lingua non viene più considerata dualisticamente divisa nelle categorie di puro e di contaminato, o capace di esprimere l'assoluto o incapace di farlo pienamente. In quanto uno dei fenomeni della realtà, la lingua è fondamentalmente pura ed espressione dell'illuminazione. Il suo aspetto contaminato inabile a esprimere i fenomeni, non è oggettivo, ma diventa soggettivo: per l'uomo ordinario che vive immerso nell'illusione la lingua è ordinaria, è un mezzo illusorio, ma per l'illuminato che vede solo illuminazione dovunque volga lo sguardo, la lingua fa parte di questa sua visione, del suo essere, è sua proiezione, cioè illuminazione. La lingua diventa completamente soggettiva, e la sua natura, e le sue capacità espressive e i suoi limiti sono stabiliti solo dall'uomo. La lingua può essere a un tempo sia uno strumento incapace di ascendere ai limiti dell'assoluto o anche la manifestazione dell'illuminazione, poiché può essere in grado di dirla ed esprimerla, ma soprattutto può esserla.

L'illuminazione non è più la conquista di una terra sconosciuta ma il ritorno alla nostra più profonda natura che era stata trascurata. Quindi è un ritorno e un riconoscimento del già conosciuto. Lo stesso è per la lingua: essa può diventare il riconoscimento dell'espressione interna, cioè, un riportare alla memoria suscitando il ricordo, vedendo di nuovo. E' forse questo il motivo per cui in Cina e in Giappone l'illuminazione viene scritta anche con il carattere 覚 (cin. *jue*, giapp. *kaku*), che significa "ricordare".

Nella complessa rete di relazioni tra lingua e illuminazione, sebbene possiamo dire che: «l'illuminazione può essere un risveglio dalla lingua, almeno nel senso di essere meno legati dai falsi presupposti riguardo alla capacità referenziale della lingua», cioè un risveglio nei confronti dell'incapacità della lingua di descrivere la realtà fenomenica, d'altra parte, è ancora più corretto dire che: «l'illuminazione può essere anche un risveglio alla lingua...» (Wright, 1991, p. 13; citato in Kraft, 1992, p. 167), cioè un risveglio nei confronti di una nuova visione della lingua e delle sue capacità.

Dōgen è molto sensibile alla lingua, a ogni possibile sfumatura di significato e possibile interpretazione: egli trova nella espressività della flessibilità semantica della lingua sentieri di pensiero sconosciuti che giungono ai limiti del pensiero e dell'esperienza umana sia intellettuale sia spirituale. È come se fosse la lingua a creare da se stessa sentieri mai percorsi riflessi in uno specchio semantico che riproduce un labirinto. La lingua è il massimo mezzo di espressione del pensiero e il pensiero è il massimo mezzo di espressione della lingua (o dell'interpretazione e creazione della lingua). La lingua è la matrice della nostra esperienza, perciò, per Dōgen lingua e azione, lingua e pensiero, non sono separati. Nel capitolo *Sansuikyō* (*Sūtra* delle montagne e dei fiumi) si dice: «Che peccato che essi non sanno che il pensiero è “parole e frasi”, che non sanno che “parole e frasi” liberano il pensiero» (Suzuki, 1991a, p. 320).

Il mondo dei fenomeni, in quanto illuminazione, è la dimensione della manifestazione, cioè dell'espressione. Il nostro compito è quello di dare senso al mondo. La ricerca del vero significato è un punto centrale nel pensiero di Dōgen. I fenomeni sono la dimensione della miriade dei possibili significati, l'intricata foresta dove andare in cerca del vero significato nascosto alla vista.

Le espressioni linguistiche (al pari di ogni altra manifestazione) non hanno un significato univoco e definito, ma sono aperte all'interpretazione e alla scoperta ogni volta di nuovi livelli di significato. Per questo non ci si deve accontentare di limitarsi al significato superficiale o convenzionale, ma dovremmo andare continuamente alla ricerca di nuovi significati, poiché così facendo troveremo livelli sempre più profondi del senso delle cose.

Dōgen considera i testi come dei contenitori del vero insegnamento, sebbene essi debbano essere interpretati nel modo corretto. Egli fornisce parecchi esempi di corretta interpretazione dei testi per mezzo di strategie linguistiche molto particolari (e talvolta al limite della comprensibilità). Detto altrimenti, i testi antichi spesso non sono di per sé evidenti e anche i brani più discorsivi e apparentemente ovvi, possono contenere insegnamenti

profondi. I testi quindi devono essere interpretati correttamente e “svelati”.

Dōgen rivela la propria originalità attraverso l'interpretazione degli antichi poiché nei testi vi è già tutto l'insegnamento. L'originalità, dopo tutto, non è (solo) dire qualcosa di nuovo, ma interpretare quanto esiste in modo corretto (cioè originale). Quindi, la relazione tra il testo citato e il testo interpretato è simbiotica. Possiamo spingerci fino a dire che l'insegnamento di Dōgen non è altro che una personale interpretazione dei testi buddhisti cinesi.

Nel capitolo *Bukkyō (Sūtra buddhisti)* dice:

I *sūtra* sono l'intero universo delle dieci direzioni. Non esiste né spazio né tempo che non sia i *sūtra*. Essi usano le lettere (parole) della realtà fenomenica assoluta e le lettere (parole) della realtà fenomenica relativa. Essi usano le lettere (parole) degli esseri celestiali e quelle degli esseri umani. Usano anche le lettere (parole) delle bestie e degli *asura*,⁶ e quelle delle cento varietà di vegetali e migliaia di alberi. Quindi, il lungo e il corto, il quadrato e il rotondo, il blu, giallo, rosso, bianco di cui è pieno l'universo sono le lettere (parole) dei *sūtra*, sono la loro presenza. Essi sono lo strumento della Grande Via, sono i *sūtra* dei buddhisti (Suzuki, 1991b, p. 15).

Dōgen crede nella fondamentale identità tra lingua e illuminazione, o meglio, considera la lingua una delle manifestazioni dell'illuminazione. Se siamo in grado di percepire l'illuminazione nella vita quotidiana, allora saremo illuminati. Allo stesso modo, se siamo in grado di vedere nella lingua ordinaria ciò che normalmente non viene notato, allora essa esprime l'illuminazione. Il problema non è quello di creare una lingua differente, quanto piuttosto il compito è quello di “svelare” l'illuminazione dentro l'illusione e di “svelare” la lingua dell'illuminazione dentro la lingua ordinaria. “Svelare” significa vedere quanto è nascosto o non facilmente visibile, sebbene presente. Significa

⁶ Divinità dell'induismo.

andare in cerca oltre la convenzionalità sia dei fenomeni sia del significato della lingua. In altre parole, è l'interpretazione originale di questo mondo illusorio come illuminazione, o visto dalla prospettiva della lingua, è l'interpretazione originale della lingua dell'illusione come lingua dell'illuminazione.

Quando Dōgen dice, come nel *Fukan zazengi* (Considerazioni universali sullo *zazen*): «Dovremmo smettere di esaminare i testi e cercare nelle parole» (Suzuki, 1991c, p. 5), non intende dire che le parole sono negative o inadeguate, ma che non dovremmo rimanere intrappolati nelle parole, credendo che il loro significato superficiale sia quello corretto e ultimo. Dovremmo indagare la lingua e trovarne il significato profondo.

Ma qual è il significato di “svelare la lingua”? Certamente “vedere oltre le apparenze esterne”. Gli esseri umani vedono i fenomeni in modo convenzionale, secondo schemi fissi e prefissati, tuttavia, quando non ci accontentiamo più di essi, e mettiamo in atto uno sforzo per giungere a una comprensione più profonda, facciamo scattare il “meccanismo dello svelamento” con il quale possiamo avere un *insight* dentro una differente dimensione del mondo. Allo stesso modo, possiamo usare la lingua, che è il principale sistema simbolico di espressione e descrizione. In questo modo, le persone ordinarie svelando i fenomeni si aprono all'illuminazione, cioè a una nuova dimensione oltre le apparenze: “svelare” significa concepire la vita ordinaria come illuminazione. Quindi “svelare la lingua” è un modo per aprire un varco nella dimensione ordinaria verso l'illuminazione. La “lingua svelata” è il *flash* intuitivo che squarcia il velo dell'illusione e della convenzionalità.

Colui che vuole “andare oltre” deve superare la visione convenzionale e sforzarsi di penetrare nel profondo per mezzo di un approccio non aprioristico e non egoistico. E' una ricerca del significato in parallelo con la ricerca della buddhità e della Via. Per Dōgen, la ricerca della Via è fondamentalmente una ricerca del significato. Dopo tutto, che altro è l'illuminazione se non la capacità di attribuire significati? Quando riusciamo a dare un significato a noi stessi e al nostro mondo raggiungiamo l'illuminazione.

Quindi, la ricerca del significato deve essere compiuta prima di tutto nella lingua, poiché essa è l'intermediario della rappresentazione del mondo. L'accesso diretto al mondo dei fenomeni, al *tathāgata*, si realizza quando oltrepassiamo la barriera della lingua in quanto espressione mediata e indiretta, quindi della sua funzione referenziale, e la vediamo e usiamo come diretta espressione dei fenomeni. Dōgen nel capitolo *Mitsugo* dice: «Studiare non significa capire subito tutto, ma sforzarsi di indagare ogni cosa in dettaglio, centinaia e centinaia di volte. Dedicarsi al compito di tagliare qualcosa di molto duro» (Suzuki, 1991a, p. 490).

Così come per Dōgen la pratica è la ricerca della visione dei fenomeni come illuminazione, lo studio della lingua è la ricerca della “parola” che conduce alla percezione dell'illuminazione. Sebbene non ci sia alcuna distinzione tra lingua convenzionale e lingua dell'illuminazione a livello della persona illuminata (cioè a livello della verità assoluta), per gli esseri ordinari (cioè a livello della verità relativa), la lingua usata in modi non convenzionali è più facilmente percepita come una breccia nella dimensione dell'illusione. Per questo motivo Dōgen spesso usa una forma di lingua non convenzionale, la quale tuttavia, non è *upāya*, ovvero un “abile mezzo”, ma una diretta manifestazione dell'illuminazione.

Nel capitolo *Zazenshin* (Stimolo per lo *zazen*), Dōgen dice:

Non dobbiamo pensare semplicemente che quanto vediamo è quanto vediamo, ma dobbiamo convincerci che vi è un senso (profondo) da investigare in tutte le cose. Dovremmo sapere che pur vedendo un Buddha possiamo non (ri)conoscerlo, e non capirlo. Allo stesso modo, pur vedendo l'acqua possiamo non (ri)conoscerla e vedendo le montagne possiamo non (ri)conoscerle. Limitarci al fatto immediato che ci sta di fronte agli occhi e non cercare più a fondo nelle cose, non è studio del buddhismo (Suzuki, 1991a, p. 107).

Nel capitolo *Genjō kōan* (Il *kōan* realizzato), Dōgen dichiara che:

Al fine di investigare le caratteristiche della realtà, oltre a vedere le cose rotonde e quadrate, bisogna considerare tutte le possibilità di forma di mari e montagne che sono tante e si deve sapere che esiste un mondo che si estende in tutte le direzioni. E non è così solo per il mondo che ci circonda, ma anche per ciò che ci riguarda e per ogni singola goccia (Suzuki, 1991a, p. 5).

La “parola vera” è quella che è capace di farci andare oltre l’illusione e percepire l’illuminazione. L’uso della lingua, consiste quindi, nella ricerca dell’espressione che può manifestare la verità profonda, o l’assoluto, oltre la convenzionalità, poiché la lingua ha intrinsecamente questo potere. Nel capitolo *Sansuikyō*, Dōgen esprime chiaramente questo concetto: «Attaccarsi alle parole e alle frasi non è espressione di liberazione. Andando oltre questa dimensione, è dire: “le montagne blu si muovono continuamente” e dire “la montagna orientale cammina sull’acqua”» (Suzuki, 1991a, p. 318).

Solo obbligando il ricevente di queste parole a cercare, come in un *kōan*, il senso profondo di un’espressione, oltre le apparenze, costringendolo a sforzarsi di dare un significato alle parole (e alle cose del mondo), egli può balzare oltre l’apparenza. In un certo senso Dōgen usa la lingua come un *kōan*. Ancor più chiaramente, poco più avanti dichiara:

Il significato di questo è che il linguaggio discorsivo che ha a che fare con i vari pensieri discriminanti non sono i detti Zen dei Buddha e dei patriarchi. I “discorsi impossibili” sono il linguaggio discorsivo dei Buddha e dei patriarchi. Quindi, il bastone di Huángbò e il grido di Línjī,⁷ essendo di difficile comprensione e non avendo a che fare con il linguaggio discriminante, sono la grande illuminazione (Suzuki, 1991a, p. 319).

⁷ Huangbo (m. 850) e Linji (m. 866): due famosi maestri del Chan.

La lingua dei Buddha e dei patriarchi, cioè la lingua degli illuminati, è una lingua incomprensibile per coloro che vivono nello stato ordinario, o semmai compresa a un diverso livello. Tuttavia, essa diventa chiara una volta che si giunga all'illuminazione.

Che genere di parole sono queste? Nel capitolo *Mitsugo*, Dōgen usa il termine *mitsugo* che attualmente viene usato nel senso di “parlare a voce bassa”, “parlare in segreto”, o “discorsi segreti”. Tuttavia, come termine buddhista, si riferisce alle parole e agli insegnamenti del Buddha che spiegano la verità senza manifestarla direttamente. In altre parole, si riferisce agli insegnamenti esoterici.

Secondo Dōgen, al contrario, *mitsugo* sono le “parole che non sono separate dalla realtà”, parole della verità non-mediata, o prive di qualsiasi separazione. Le parole che possono scatenare una profonda intuizione facendo breccia nel velo dell'illusione e mostrano l'illuminazione sono *mitsugo*. Così Dōgen gioca con i due significati di *mitsu*: invece di usare “segreto” preferisce “coincidere perfettamente” (con la realtà), quindi “non-mediato” in riferimento alle espressioni che non sono mediate dall'intelletto e dalla discriminazione e sono uno con la realtà fenomenica, esprimendola direttamente.

Dōgen ha certamente in mente le espressioni dei maestri Chan cinesi del passato che usavano strategie linguistiche di vario genere, dalle grida ai paradossi, alle espressioni enigmatiche in modo da causare un *insight* nel praticante. Tuttavia, *mitsugo* è anche qualcosa di più di semplici stratagemmi linguistici: è la concreta manifestazione dell'illuminazione. Per Dōgen, in definitiva, il problema non sta nel trascendere il linguaggio, ma nella capacità di utilizzarlo in modo radicale (Kim, 1987, p. 113).

Esiste anche un altro termine usato da Dōgen che ci permette di comprendere meglio quale fosse la sua concezione della lingua dell'illuminazione. Si tratta del neologismo *dōtoku* 道得⁸

⁸ Una parola inventata da Dōgen. Si noti che *dō* 道 significa sia “Via” sia “parole”.

che grazie a un gioco di caratteri può avere contemporaneamente due significati: “ottenere le parole” e “ottenere la Via”, cioè l’illuminazione. Quindi, per Dōgen, “espressione della realtà fenomenica” e “ottenimento della Via” sono una cosa sola: esprimere se stessi è illuminazione, e allo stesso tempo, illuminazione è esprimere se stessi. Colui che è in grado di esprimere se stesso è illuminato, e chi è illuminato è in grado di esprimersi. La ricerca del significato va di pari passo con la ricerca dell’esprimibilità: poiché esprimersi è manifestare la comprensione (illuminazione), oppure, esprimersi è creare la dimensione interiore dell’illuminazione, cioè dare senso a se stessi e alla realtà che ci circonda. “Dare senso” è la cifra dell’illuminazione poiché il nostro stare nell’illusione corrisponde all’incapacità di dare senso. In altre parole, l’illusione, in quanto prodotto dell’ignoranza, non è altro che l’incapacità di comprendere il significato del nostro stare nella realtà.

Realizzazione linguistica e realizzazione spirituale sono una e la stessa cosa: per Dōgen l’espressione è altrettanto importante del suo contenuto, e i due vanno sempre insieme. Esprimersi in parole (o altro), significa manifestare il *tathāgata*, la verità ultima e questo tipo di espressione si realizza per mezzo di “parole genuine”, o *mitsugo*, che non sono parole esoteriche incomprensibili, ma parole in simbiosi con la verità. La lingua e i simboli non si limitano a tenere sotto controllo il mondo dei fenomeni, ma hanno anche la funzione di ricrearla, decostruirla e ricostruirla. Esprimersi usando parole non-mediate è manifestare l’illuminazione: dirla, realizzarla, spiegarla, insegnarla. E’ usare la lingua in modo non referenziale, ovvero non come strumento di mediazione che riferisce o deferisce sempre a qualcos’altro, ma come mezzo non-mediato che punta direttamente ai fenomeni.

Nel capitolo *Ikka myōju* (Una perla luminosa), Dōgen dice: «Il tutto è il vero corpo, il tutto è espressione» (Suzuki, 1991a, p. 80). E ancora, nel capitolo *Gyōji* (La pratica continua):

Considerate con calma il fatto che la vita non è tanto lunga, ma se siamo capaci di produrre le parole dei Buddha e dei patriar-

chi, anche solo due o tre parole, possiamo esprimerci come i Buddha e i patriarchi che hanno ottenuto la Via. Perché? Perché i Buddha e i patriarchi hanno raggiunto l'unità di mente e corpo e una o due parole sono la calda mente e corpo di tutti i Buddha e patriarchi. Questa mente e corpo viene a noi e si esprime come la nostra mente e corpo (Suzuki, 1991a, p. 202).

Espressione è illuminazione, e la lingua è fine a se stessa. Così come la pratica non è un *upāya* dell'illuminazione, cioè non è un mezzo da usare per raggiungere qualcos'altro, anche la lingua non è un mezzo, ma uno dei vari fenomeni che manifestano l'illuminazione. Afferrare la lingua è afferrare la realtà fenomenica non-mediata. Come dice Kim (2007, p. 64): «Thus, language becomes ascesis, instead of gnosis or logos – “seeing things as they are” now means “making things as they are”».

Riferimenti bibliografici

- Kim, Hee-Jin (1985). “‘The Reason of Words and Letters’: Dōgen and Kōan language”. In LaFleur, William R. (Ed.). *Dōgen Studies*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 54-82.
- (1987). *Dōgen kigen: mystical realist*. Tucson: The University of Arizona Press.
- (2007). *Dōgen on Meditation and Thinking. A Reflection on His View of Zen*. Albany: State University of New York Press.
- Kraft, Kenneth (1992). *Eloquent Zen: Daito and early Japanese Zen*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Suzuki, Kakuzen (1991a) (a cura di). *Dōgen zenji zenshū*, 1. Tōkyō: Shunjūsha.
- (1991b) (a cura di). *Dōgen zenji zenshū*, 2. Tōkyō: Shunjūsha.
- (1991c) (a cura di). *Dōgen zenji zenshū*, 5. Tōkyō: Shunjūsha.

Wright, Dale S. (1991). "Rethinking Transcendence: The role of language in Zen Experience". Unpublished paper, p. 13 (cited in Kraft, 1992, p. 167).

Akutagawa e Susanoo

PAOLO VILLANI

Fra le numerose visitazioni del patrimonio letterario giapponese compiute da Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), un posto di rilievo spetta a Susanoo. Due racconti dedica infatti lo scrittore, nel 1920, a questo protagonista di episodi mitologici facenti originariamente parte delle narrazioni di *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi) e *Nihonshoki* (Annali del Giappone), opere dell'VIII secolo. In italiano il più esteso dei due testi è stato tradotto, da Maria Teresa Orsi (1981). In queste pagine propongo la traduzione dell'altro, *Oitaru Susanoo no mikoto*, con il titolo di *Susanoo da vecchio*.

Solo il sogno supera forse il mito per eccellenza fantastica, una qualità che fa da sempre dei materiali onirici e dei racconti mitologici gli oggetti privilegiati dell'interpretazione. Già nelle trasformazioni tramite le quali le fonti raccontano numerose versioni di quello che consideriamo un medesimo mito, il mito fornisce di volta in volta interpretazioni di se stesso. Si può dire che la perenne trasformazione del tessuto mitologico, nella tradizione orale come in quella scritta, sia essenziale, se non consustanziale, alla narrazione mitologica. A questa riscrittura autogena della mitologia si affianca la riscrittura esegetica, dapprima esercizio quasi esclusivo degli eruditi sacerdotali, poi più in generale della letteratura saggistica. Fine genericamente comune degli autori delle varie possibili forme di riscrittura è addomesticare il discorso mitologico, renderlo più familiare.

Il racconto di Akutagawa s'inserisce con una variazione autorale nel processo di rielaborazione, in atto da una dozzina di secoli, delle tradizioni mitologiche giapponesi. Se nel Giappone antico le narrazioni di *Kojiki* e *Nihonshoki* sono soprattutto in-

tese come storia sacra, come una verbalizzazione prescrittiva e descrittiva dei rapporti di forza in gioco nella gestione del potere politico, nel corso del tempo esse vengono interpretate secondo svariati modelli storiografici e metafisici, riciclate nel processo di invenzione del popolo e della nazione giapponesi moderni, divengono materia di indagine di discipline nate dalla adozione da parte del Giappone di modelli europei e americani anche in campo accademico.

Susanoo incarna in maniera esemplare il groviglio di ambiguità di cui è fatta una mitologia. Nelle fonti dell'VIII secolo, ad esempio, egli viene punito come un criminale, e bandito dalla patria celeste, a causa delle reiterate violenze commesse, ma durante il vagabondaggio dell'esilio incarna il possente, nonché astuto, salvatore di una comunità dal pesante tributo di sangue imposto da una bestia mostruosa (Villani, 2006, pp. 49-51). Nel X secolo Ki no Tsurayuki (m. 945) ne sottolinea il ruolo di inventore della poesia, ricordando come sia a lui che il *Kojiki* attribuisce la prima composizione in trentuno sillabe, poi canonica, di quella poesia capace di placare il cuore dei più feroci guerrieri (Sagiya-ma, 2000, pp. 38-41). Nel tardo medioevo i moralisti confuciani lo accusano d'incesto, basando l'imputazione sull'episodio che descrive l'eccentrico commercio con la sorella, Amaterasu, tramite il quale ambedue dimostrano la propria prolificità. Nella prospettiva degli storicisti e dei critici testuali, che nel XX secolo rifondano lo studio della storia sacra giapponese su basi indipendenti da credi devozionali, l'enigmatica caratterizzazione del personaggio è una specie di rappresentazione mitica del conflitto e del compromesso politico fra i futuri detentori dell'egemonia dinastica e un'etnia rivale (Takagi, 1914, pp. 154-177 e pp. 322-346).

Akutagawa, che scrive negli anni in cui la ricerca laica su argomenti religiosi muove i primi passi, mette mano a temi, personaggi, e racconti della tradizione con un ampio grado di libertà e di creatività. Lo scrittore può eliminare la distanza critica dal testo di riferimento con incursioni soggettive che costerebbero allo studioso accademico l'ostracismo della collettività scienti-

fica. Tuttavia, le trasformazioni alle quali Akutagawa sottopone la mitologia giapponese da cui trae ispirazione svelano, alla pari se non meglio di una trattazione saggistica, aspetti salienti e sfumature ricche di significato. L'antico personaggio dal carattere instabile, dall'identità sempre in bilico fra crudeltà violenta ed eroicità benefica, s'innerva delle esperienze letterarie e biografiche di uno scrittore immerso nelle inquietudini esistenziali del suo tempo. Esente com'è dalle costrizioni dell'accademicamente corretto, Akutagawa fa vibrare magnificamente gli armonici altrimenti poco udibili della narrazione da cui prende spunto.

Da più di mezzo secolo il rinnovamento dello studio comparato della mitologia amplia ulteriormente lo spettro delle nostre possibili interpretazioni in materia. Anche gli incartamenti riguardanti Susanoo sono più volte riscritti. Le chiavi di lettura fornite da Georges Dumézil nell'analisi dell'ideologia tripartita delle tradizioni indoeuropee, ad esempio, permettono di individuarlo come il personaggio in cui la mitologia giapponese declina una specifica variante di quella "seconda funzione" che sovrintende sostanzialmente la sfera della forza fisica (Yoshida, 1962). Qui conviene però rivolgere l'attenzione a un'altra intuizione accademica debitrice della mitologia comparata, ossia quella che tende a rubricare eroi quali Susanoo nella categoria detta del *trickster*, o briccone divino (Ellwood, 1993). Si tratta di una figura, presente in molte tradizioni mitologiche, nella quale si mescolano e si confondono le caratteristiche del malfattore e del benefattore. L'essere in questione si distingue per i comportamenti offensivi e distruttivi dell'ordine cosmico e sociale, spesso insensati, fuori del dominio della ragione, che mette in atto. Queste azioni malefiche rappresentano però solo un aspetto del suo repertorio comportamentale, in quanto il *trickster* compie anche azioni favorevoli alla comunità. Akutagawa, maestro nel rielaborare vecchie storie alla luce della psicologia moderna, ispessisce di suggestioni, aggiornate ma intonate al tema, le scarse descrizioni contenute nella mitologia. Nella sua riscrittura si scorge così la prefigurazione della formulazione psicopatologica, poi junghiana, circa la rispondenza fra il personaggio del

briccone divino e le manifestazioni di personalità multipla (Jung, 1968). All'autore non deve essere estraneo il fenomeno del succedere ciclico di una personalità all'altra, anche se è solo in uno degli ultimi scritti prima del suicidio, nel dialogo con l'interlocutore invisibile di *Anchū mondō* (Domande e risposte nel buio, 1927), che l'insorgere, il giustapporsi, il vicendevole sopraffarsi nel pensiero di una doppia presenza assume una netta accentuazione autobiografica (Yamanouchi, 1978, p. 100; Origlia, 2003, pp. 87-113).

La scelta di riscrivere Susanoo risente presumibilmente anche della sete di serenità affettiva dell'autore. I traumi della sua infanzia sono noti: la follia della madre, della quale teme di subire il destino; il rarefarsi dei rapporti con il padre, conseguente l'adozione da parte della famiglia di una zia materna a causa della malattia della madre; la morte di una sorella, la cui immagine egli fonde con il ricordo della madre nel fantasticare di una donna che veglia su di lui dall'oltretomba [*Tenkibo* (Il registro dei morti), Origlia, 2003, pp. 56-61]. Akutagawa basa l'evoluzione di una dipendenza dell'equilibrio mentale di Susanoo dall'affetto femminile su elementi d'insicurezza caratteriale presenti in germe già nella mitologia del personaggio, quali le manifestazioni di attaccamento alla madre, nonché alla sorella. Nel *Kojiki*, ad esempio, prima di cercare la comprensione di Amaterasu, Susanoo fa infuriare il padre per la propria disobbedienza, piange infantilmente benché ormai adulto, e motiva le lacrime con il desiderio di essere destinato al regno della madre morta (Villani, 2006, p. 44). Si tratta dei prodromi di un complesso comportamentale che, alla luce della lettura akutagawiana, assume le tinte della psicolabilità. In *Susanoo da vecchio*, dopo la morte della sposa, è dalla figlia che dipende un equilibrio psichico minacciato dall'innamoramento di lei. Ma alla figlia e a quella sorta di ennesimo alter ego oggetto dell'odio-amore del protagonista, al giovane pretendente della figlia, a colui alla cui vista l'eroe guardandosi allo specchio in sogno trasalisce, Akutagawa concede la vittoria finale e l'augurio di vivere più felicemente di Susanoo, e forse di se stesso.

*Susanoo da vecchio*¹

1.

Sconfitto il drago, Susanoo prese la principessa Kushinada in sposa, e divenne capo del villaggio, di cui era stato capo Ashinatsuchi.

Questi costruì per la coppia il gran palazzo di Suga, nell'Izumo. Un edificio imponente, tanto che l'ornamento di travi incrociate dal tetto si perdeva fra le nubi.

Con la moglie, Susanoo iniziò a trascorrere giornate serene. Soffiare di venti, spruzzi d'onde, scintillii di stelle, nulla oramai aveva potere di tentarlo, di indurlo a vagabondare nell'immenso universo primordiale. Già pronto a diventare papà, sotto le grosse travi, fra le quattro mura dipinte in rosso e bianco con scene di caccia, trovò la gioia del focolare, che il cielo non gli aveva dato.

I due mangiavano assieme, e facevano progetti per il futuro. Passeggiavano nel bosco di querce attorno alla casa e, calpestando le piccole infiorescenze cadute in terra, tendevano l'orecchio al cinguettio da fiaba degli uccellini. Con lei, lui era garbato. Più neanche l'ombra della rudezza di un tempo, non nella voce, non nei gesti, non nello sguardo.

Di tanto in tanto, tuttavia, in sogno, un mostro brancolante nel buio, o lo scintillio di una spada, brandita da una mano invisibile, rianimavano la sua aggressività più cruenta. Ma, ogni qual volta si svegliava, andava immediatamente col pensiero alla moglie e al villaggio e, così, il sogno lo dimenticava del tutto.

Ben presto divennero genitori. Lui diede nome Yashimajinumi al figlio, il cui bel carattere ricordava più la madre che lui.

Il tempo scorreva come un fiume.

Nel mentre, sposò diverse altre donne, e divenne padre di molti figli. I quali, una volta adulti, su suo ordine, andavano, alla testa di uomini in armi, a conquistare villaggi stranieri.

¹ *Oitaru Susanoo no mikoto*. Testo in Yoshida (1964, pp. 222-233).

Il suo nome, con l'aumentare della discendenza, giungeva sempre più lontano. Gli abitanti di luoghi remoti venivano spesso a offrirgli tributi. Oltre le sete, le pellicce, le pietre preziose, i battelli portavano anche chi voleva ammirare il palazzo di Suga.

Fra la moltitudine un giorno notò tre giovani, provenienti dagli altopiani del cielo. Erano uomini muscolosi, come lui alla loro età. Li invitò in casa, e offrì da bere personalmente. Mai nessuno aveva ricevuto un'accoglienza simile dal temibile capovillaggio. I giovani, dapprima timorosi, con l'arrivo dell'alcol intonarono, su sua richiesta, canzoni degli altopiani del cielo, tambureggiando sul fondo delle brocche.

Alla loro partenza Susanoo diede loro una spada.

«Questa spada la trovai nel drago, che feci a pezzi. Portatela alla regina del vostro paese»,² gli disse.

I giovani si inchinarono, levarono alta la spada, e giurarono di obbedire.

In riva al mare, accompagnò con lo sguardo il loro battello veleggiare oltre le onde burrascose. Un'unica vela balenava a mezz'aria nei raggi di sole, che squarciavano la nebbia.

2.

Ma la morte non risparmiò neanche la famiglia di Susanoo.

Yashimajinumi era adesso un giovane taciturno. La principessa Kushinada si ammalò all'improvviso e, dopo appena un mese, perse la vita. Per quanto avesse più mogli, quella che Susanoo amava come se stesso era solo lei. Allestita la camera ardente, sedette sette giorni e sette notti innanzi alla salma della sua ancora bella sposa, versando lacrime in silenzio.

All'interno del Palazzo, frattanto, si piangeva a dirotto. E persino chi passava, fuori, non riusciva a trattenere le lacrime, nell'udire gli incessanti lamenti di dolore della giovane principessa Suseri. Era l'unica sorella di Yashimajinumi e, come il

² Amaterasu, sorella di Susanoo. La mitologia giapponese la descrive come regina celeste.

fratello somigliava alla madre, lei, ragazza più energica di un maschio, per passionalità ricordava il padre.

Le spoglie della principessa Kushinada vennero sepolte nel ventre di una collina, non lontano dal palazzo di Suga, assieme con i gioielli, gli specchi, e le vesti da lei usati in vita. Susanoo non dimenticò di seppellire vive anche undici donne, che erano state al servizio della moglie, e dovevano farle compagnia nell'altro mondo. Tutte andarono volentieri incontro alla morte, elegantemente vestite. I vecchi del villaggio, però, quando nessuno li vedeva, biasimavano fra loro, aggrottando le sopracciglia, l'impudenza di Susanoo.

«Undici! Il capo è completamente indifferente alle antiche usanze del villaggio. È modo di fare? A venire meno è stata la prima moglie, e la seguono all'altro mondo solo in undici? Appena undici in tutto!»

Completata la sepoltura, Susanoo decise di cedere il comando a Yashimajinumi. Andò a vivere nel lontano paese di Nenogata-su, di là del mare, assieme alla principessa Suseri.

Era un'isola disabitata, di cui aveva apprezzato il clima durante l'esilio.³ Si fece costruire un Palazzo con il tetto in paglia, su un'altura nel sud dell'isola. Avrebbe trascorso tranquillamente lì il resto della vita.

I suoi capelli erano già bianchi. Che neanche l'età gli potesse sottrarre la forza, però, era chiaro. Nello sguardo di tanto in tanto brillava un fiero scintillio, e in volto era affiorata una vivacità ferina. Il carattere selvatico di un tempo, fino allora sopito, si era ridestato a sua stessa insaputa.

Assieme alla figlia allevava api e serpenti. Le api per il miele, i serpenti per trarne un terribile veleno, in cui intingere la punta delle frecce. Nelle pause fra la caccia e la pesca insegnava alla principessa le arti belliche e magiche del proprio repertorio. Questa vita rese Suseri sempre più coraggiosa. Era una donna in grado di sfidare anche un maschio. Il suo aspetto, tuttavia, non

³ Susanoo è bandito dal cielo per i suoi comportamenti sacrileghi e pericolosi.

aveva perduto la nobile bellezza, in cui era impressa l'immagine della principessa Kushinada.

Gli olmi del bosco, intorno al Palazzo, germogliarono chi sa quante volte, e chi sa quante altre persero il fogliame: ogni volta le rughe, sul suo volto barbuto, aumentavano, e aumentava la freschezza dello sguardo, sempre sorridente, della principessa.

3.

Un giorno Susanoo scuoiava un grosso cervo sotto gli olmi dinanzi al Palazzo. La principessa Suseri, andata al mare a bagnarsi, ritornò con un giovane sconosciuto.

«Padre, quest'uomo l'ho incontrato sulla costa» disse la principessa nel presentare lo straniero a Susanoo, che finalmente si era alzato in piedi.

Il giovane era di bell'aspetto. Spalle larghe, adorno di monili rossi e azzurri al collo, e di una robusta spada coreana sul fianco, sembrava la giovinezza in persona.

A lui, che si inchinava con massima deferenza, Susanoo, con fare sgarbato, domando:

«Come ti chiami?»

«Mi chiamo Ashiharashikoo.»

«Perché sei su quest'isola?»

«Ho accostato l'imbarcazione per cercare cibo e acqua» rispose il giovane, deciso e senza soggezione.

«Puoi servirti a tuo piacere. Suseri, fagli strada.»

I due entrarono nel Palazzo. Susanoo, maneggiando abilmente il coltello, riprese a scuoiare il cervo all'ombra degli olmi. Avvertiva nel proprio intimo uno strano fremito. La sensazione che nubi, foriere di tempesta, si avvicinassero per oscurare il cielo, fino allora calmo come il mare in una bella giornata.

Scuoiato il cervo, rientrò in casa. Era già buio pesto. Saliti i gradoni, sollevò con la solita noncuranza la tenda bianca, sospesa all'ingresso del salone. La principessa Suseri e Ashiharashikoo, come una coppia di uccellini, ai quali hanno distrutto il nido, si levarono precipitosamente dalla stuoia di carice. Susanoo avan-

zò verso il centro della stanza col viso rabbuiato e poi, gettando un'occhiata sprezzante e livorosa verso Ashiharashikoo, gli si rivolse in tono quasi imperativo.

«Sarai stanco del viaggio. Resta pure qui, stanotte.»

Il giovane rispose con un inchino gioioso. Tuttavia, non seppe nascondere una benché vaga espressione d'imbarazzo.

«A dormire ora. Va subito a coricati. Suseri...»

Nel voltarsi verso la figlia, Susanoo assunse un improvviso tono di scherno.

«Accompagnalo immediatamente nella cella delle api.»

Suseri impallidì.

«Ti muovi?» le urlò, nel vederla esitare, il padre, come un orso infuriato.

«Sì. Seguimi. È da questa parte.»

Ashiharashikoo salutò, ancora una volta con grande cortesia, Susanoo e, guidato dalla principessa, uscì dal salone con il sorriso sulle labbra.

4.

Una volta fuori, Suseri si tolse di dosso una stola, e la diede a Ashiharashikoo, sussurrandogli:

«Nella cella delle api sventola questa tre volte, e gli insetti non ti pungeranno.»

Ashiharashikoo non afferrò bene cosa lei intendesse dire, ma non ebbe il tempo di fare domande. La principessa Suseri aprì una porticina, e lo condusse nella cella.

Era completamente buio. Ashiharashikoo, tentoni, cercò di trattenerla. Riuscì appena a sfiorarle i capelli con la punta delle dita. Un istante dopo sentì il rumore della porta, che si chiudeva rapidamente.

Stava al centro della cella, intontito, tastando la stola. Forse perché gli occhi si erano abituati, però, cominciava a distinguere qualcosa intorno.

Nella tenuissima luce scorse, così, un certo numero di alveari, grossi come barili, che pendevano dal soffitto della cella. Il peg-

gio era che, intorno agli alveari, si aggiravano sciami di api, più grosse della sua spada coreana.

Istintivamente si spostò, di scatto, in direzione della porta. Per quanto spingesse o tirasse, la porta non dava neanche l'impressione di potersi aprire. Come se non bastasse, un'ape volò verso il basso, e gli si avvicinò rasente il suolo, ronzando forte.

Lui per il pericolo perse la calma. Tentò maldestramente di uccidere l'ape, calpestandola, prima che arrivasse ai suoi piedi. Ma quella gli volò sopra la testa, aumentando il ronzio. Al che, tutte le api, irritate dalla presenza umana, si avventarono una ad una su di lui come frecce incendiarie.

La principessa Suseri, tornata nel salone, accese la torcia alla parete. La luce della fiamma illuminò Susanoo, steso sulla stuoia di carice.

«Lo hai davvero lasciato nella cella delle api?»

Fissando il volto della figlia, Susanoo assunse di nuovo un tono di voce odioso.

«Non ho mai disobbedito agli ordini di mio padre.»

La principessa Suseri si mise a sedere in un angolo, evitando gli occhi del genitore.

«Bene. Nemmeno d'ora innanzi disobbedirai ai miei ordini?»

Nelle parole di Susanoo c'era una sfumatura cinica. La principessa fissò studiatamente l'attenzione sulla propria collana, senza rispondere alla domanda.

«Questo silenzio significa che disobbedirai?»

«No. Perché, padre, fate così?»

«Non hai intenzione di disubbidire, dici. Allora devi sapere una cosa. Non permetterò che tu sia la moglie di quel giovane. La figlia di Susanoo avrà il marito che Susanoo vorrà. Chiaro? Non dimenticarlo.»

A notte inoltrata Susanoo russava. La principessa Suseri, invece, stava alla finestra. Fissava mesta la luna rossa, che si immergeva nel mare silenziosa.

5.

Il mattino seguente, Susanoo era lì lì per fare la sua abituale nuotata nel mare scoglioso. Inaspettatamente, lo raggiunse Ashiharashikoo in piena forma, che s'inchinò verso di lui con un sorriso di gioia, e gli diede il buongiorno.

«Hai dormito bene stanotte?»

Susanoo lo squadrava con sospetto. Come aveva fatto quel giovane entusiasta a non essere ucciso dalle api? La cosa oltrepassava la sua immaginazione.

«Sì, grazie, ho dormito bene.»

Ashiharashikoo, nel rispondere, raccolse un sasso da terra, e lo scagliò con forza in mare. Il sasso volò verso le nubi arrossate dell'alba, tracciando una lunga linea arcuata. Cadde lontano fra le onde, dove probabilmente neanche Susanoo l'avrebbe fatto arrivare.

Susanoo, mordendosi le labbra, fissò il punto raggiunto dal sasso. Tornati dal mare, con l'aria amareggiata addentava una coscia di cervo per colazione.

«Se qui ti piace, puoi fermarti quanto vuoi» disse ad Ashiharashikoo.

La principessa Suseri era lì accanto, e gettò furtivamente un'occhiata espressiva per mettere in guardia il giovane da quella strana cortesia. Ma lui, forse perché proprio allora portava le bacchette al piatto di pesce, neanche si accorse del suggerimento, e rispose tutto contento:

«Grazie. Ne approfitterò altri due o tre giorni.»

Nel pomeriggio, mentre Susanoo faceva un sonnellino, i due innamorati ebbero l'occasione di allontanarsi dal Palazzo per dei brevi momenti di felicità. Fra gli scogli appartati, nei cui pressi era ormeggiata la piroga del padre, Suseri, stesa sopra le alghe profumate, se ne stette per un po' a contemplare, trasognata, il volto di Ashiharashikoo. Allontanò un suo abbraccio.

«La tua vita è in pericolo, se resti qui anche stanotte. Fuggi subito, ti prego, non pensare ad altro» gli disse con aria preoccupata.

Ma Ashiharashikoo, sorridente, scosse il capo come un bambino.»

«Finché tu sei qui, non ho intenzione di andarmene neanche morto.»

«E se dovesse accaderti qualcosa?»

«Vieni via dall'isola con me?»

La principessa esitava.

«Allora sono pronto a rimanere qui per sempre.»

Ashiharashikoo riprovò inutilmente ad abbracciarla, lei lo spinse via. Si alzò, improvvisamente, allarmata.

«Mio padre mi chiama» disse, e in un attimo, più agile di un cerbiatto, risalì fra le rocce verso il Palazzo.

Ashiharashikoo, ancora con il sorriso sulle labbra, la guardò allontanarsi. Lei aveva dimenticato una stola, simile a quella che gli aveva dato la sera prima.

6.

Quella notte Susanoo abbandonò di persona Ashiharashikoo in un'altra cella, di fronte alle api.

La cella era buia come quella del giorno prima, ma innumerevoli luccichii davano l'impressione che ci fossero delle pietre preziose, incastonate qua e là.

Ashiharashikoo ignorava cosa quei luccichii fossero. Attese che la vista si abituasse all'oscurità, e pian piano capì che, a brillare intorno a lui come stelle, erano gli occhi di terrificanti serpenti. Erano grossi, avrebbero potuto ingoiare un cavallo. E ce ne erano tanti, avvolti alle travi, penzolanti dal sottotetto, attorcigliati al suolo. La cella era invasa dai loro corpi, strisciavano disgustosamente uno sull'altro.

Lui, di istinto, andò con la mano alla spada. Anche avesse sfoderato l'arma, però, non avrebbe fatto in tempo a colpire una bestia, prima di finire ucciso da un'altra. Macché, già uno dei mostri gli fissava il volto dal basso, mentre uno ancora più grosso, avvinghiato con la coda ad una trave, penzolava nel vuoto, e si protendeva verso di lui.

La porta della cella, manco a dirlo, non si apriva, e magari, chissà, li fuori Susanoo origliava con un sorriso cinico sul volto canuto. Ashiharashikoo per un po' mosse soltanto gli occhi, disperando, aggrappato alla spada. Nel frattempo un serpente ai suoi piedi, dipanando lentamente l'enorme spirale in cui stava raggomitolato, sollevò la testa, con tutta l'aria di volerlo di lì a poco ferocemente mordere alla gola.

Allora ebbe come un'improvvisa illuminazione. La notte prima, quando le api lo avevano attaccato, si era salvato agitando la stola di Suseri. Forse anche l'altra, lasciata in riva al mare dalla principessa, aveva un potere simile. Tirò fuori la stola, che aveva raccolto laggiù, e provò a rotarla tre volte.

Il mattino dopo Susanoo incontrò di nuovo, sulla scogliera, Ashiharashikoo in ottima forma.

«Allora, hai dormito bene la scorsa notte?»

«Sì, grazie, ho dormito proprio bene.»

Il malumore di Susanoo era evidente. Lo fissò, scuro in volto. Poi, riacquistata la calma, gli si rivolse in un tono apparentemente amichevole.

«Bene, bene. Allora fatti una nuotata con me.»

I due si spogliarono, e presero il largo nel mare agitato, alle prime luci dell'alba. Susanoo era un nuotatore senza eguali, sin da quando stava negli altopiani del cielo. Ma Ashiharashikoo nuotava anche meglio di lui, quasi come un delfino. Le loro due teste, così, si allontanarono rapidamente dalla costa a strapiombo, come una coppia di gabbiani, uno nero, uno bianco.

7.

Il mare si ingrossava. Intorno a loro spumeggiavano le onde, le cui creste sembravano cime montuose innevate. Di tanto in tanto Susanoo gettava all'altro perfide occhiate fra gli spruzzi d'acqua. Ashiharashikoo, però, superava agevolmente le onde, di qualunque altezza fossero.

Era in vantaggio. Susanoo stringeva segretamente i denti, e faceva di tutto per non stargli dietro neanche di una bracciata, ma

quello, tra gli spruzzi di due o tre grosse onde, lo superò senza difficoltà, e in breve tempo scomparve oltre i marosi.

«Credevo che stavolta mi sarei liberato di quell'uomo, facendolo annegare» pensò Susanoo, ormai convinto che non si sarebbe placato, finché non lo avesse ucciso.

«Dannazione! Un vagabondo di quella fatta, meriterebbe di finire in pasto agli squali.»

In realtà, neanche fosse proprio lui uno squalo, Ashiharashikoo, dopo non molto, tornò indietro senza problemi. Con il sorriso di sempre, cullato dalle onde, si rivolse da una certa distanza a Susanoo.

«Volete nuotare ancora?»

Per quanto testardo fosse, Susanoo voglia di nuotare non ne aveva più.

Quel pomeriggio portò Ashiharashikoo a caccia di volpi e lepri nella prateria, che si estendeva sulla parte occidentale dell'isola.

I due salirono su un grosso masso. Al confine con la prateria una distesa di erba secca ondeggiava a perdita d'occhio nel vento, che soffiava forte dietro le loro spalle. Susanoo stette un poco in silenzio a contemplare il paesaggio. Poi, incoccata una freccia all'arco, si voltò verso Ashiharashikoo.

«Non è certo il vento la condizione migliore. Comunque, vediamo chi scocca più lontano una freccia.»

«D'accordo, proviamo.»

Ashiharashikoo sembrava sicuro di sé anche nel tiro con l'arco.

«Sei pronto? Tiriamo insieme.»

I due, spalla a spalla, tesero gli archi con tutta la loro forza, e rilasciarono la corda nello stesso istante. Le frecce volarono dritte verso l'alto sulla prateria, lontano. Senza che una sopravanzasse l'altra, appena il tempo che il sole illuminasse l'impennatura, si confusero con il cielo e scomparvero entrambe nel favore del vento.

«Chi ha vinto?»

«Uhm! Riproviamo?»

Susanoo scosse la testa, accigliato.

«Sarebbe inutile. Piuttosto, scusa la seccatura, fa' una corsa a cercare la mia freccia. È una preziosa freccia vermiglia, degli altopiani del cielo.»

Ashiharashikoo si precipitò, obbediente, nella prateria, fra i sibili del vento. Susanoo non gli diede neanche il tempo di scomparire dietro l'erba alta, tirò fuori da una sacca appesa alla cintura acciarino e pietra focaia. Appiccò fuoco ai rovi secchi ai piedi del masso.

8.

Dalle fiamme incolori, in un batter d'occhio, iniziarono a levarsi un denso fumo nero e un crepitio di cespugli andati a fuoco.

«Finalmente, mi sono liberato di quell'uomo!»

Susanoo, in cima al masso, si poggiava all'arco con uno spaventoso sorriso in volto.

L'incendio si estendeva. Con gridi angosciosi, gli uccelli si alzavano in volo verso un cielo tinto di nero e di rosso, solo per essere avvolti dal fumo, e ricadere disordinatamente fra le fiamme. Da lontano sembravano frutti, caduti dagli alberi durante una sconvolgente tempesta.

«Questa volta mi sono davvero liberato di quell'uomo!»

Susanoo, respirava a pieni polmoni per la soddisfazione, ma sentiva affiorare in cuor proprio anche una lieve sensazione di tristezza, di cui ignorava il motivo.

Al crepuscolo, innanzi al Palazzo, a braccia conserte, esultava dentro di sé per la vittoria, e guardava il cielo sulla prateria, ancora offuscato dal fumo. La principessa Suseri lo raggiunse per annunciare con riluttanza che la cena era pronta. Trascinava nelle ultime luci della sera, chissà da quando, una veste bianca, in segno di lutto per la morte di una persona cara.

A quella vista, Susanoo cedette alla tentazione di infierire sul suo dolore.

«Guarda che cielo. A quest'ora Ashiharashikoo...»

«Lo so.»

La principessa teneva gli occhi bassi, ma interruppe le parole del padre con inaspettata fermezza.

«Ah sì? Allora sarai molto triste.»

«Già, sono triste. Non sarei così triste neanche se morisse mio padre.»

Susanoo cambiò colore, fissò truce Suseri, ma non riuscì a dire altro per ferirla.

«Se sei triste, piangi, piangi pure quanto ti pare.»

Le volse le spalle, e rientrò con i suoi modi bruschi.

«Fossi quello di sempre, invece di risponderle, l'avrei picchiata.»

Suseri rimase ancora un poco con gli occhi pieni di lacrime rivolti al cielo, che prima il fuoco aveva arrossato, ora scuro. Poi, a testa china, rientrò mesta in casa.

Quella notte Susanoo non riuscì ad addormentarsi. Uccidere Ashiharashikoo gli aveva iniettato veleno in fondo al cuore, lo sentiva.

«Ho tanto desiderato fare fuori quell'uomo. Eppure, non mi ero mai sentito strano come stanotte.»

Continuava a rigirarsi sul fresco profumo della stuoia con questo genere di pensieri in testa. Il sonno non riuscì a impadronirsi di lui.

Intanto, oltre il mare nero, un'alba malinconica iniziava a stendere un velo dai freddi colori.

9.

Il mattino dopo i raggi del sole abbagliavano il mare. Susanoo, assennato, le sopracciglia aggrottate per la luce accecante, uscì pigramente dal Palazzo. E lì, a sorpresa, sulle scale, assieme alla principessa Suseri, con cui chiacchierava piacevolmente, sedeva Ashiharashikoo.

Entrambi parvero allarmati alla vista di Susanoo, ma poi Ashiharashikoo, gioviale come sempre, si alzò e, porgendogli una freccia vermiglia, disse:

«Per fortuna ho trovato la freccia.»

Susanoo era attonito. Nondimeno, alla vista del giovane, illeso, avvertì qualcosa, che si avvicinava alla felicità.

«Straordinario. Non ti sei fatto nulla.»

«Già, mi sono salvato per caso. Quando l'incendio mi ha raggiunto, avevo appena raccolto la freccia. Sono fuggito alla disperata attraverso il fumo, cercando di raggiungere un luogo al riparo dal fuoco ma, per quanto mi sforzassi, era impossibile correre più veloce delle fiamme, alimentate dal vento di ponente.»

Ashiharashikoo smise un attimo di parlare, e rivolsse un sorriso verso padre e figlia, intenti entrambi ad ascoltare il suo racconto.

«A quel punto ero rassegnato a morire nel rogo quando, chissà come e perché, correvo, la terra mi cede sotto i piedi, casco in un grosso buco. Lì dentro, all'inizio non vedevo niente per il buio. Ma l'erba secca ai bordi del buco ha preso fuoco, si è illuminato tutto fino al fondo, e intorno a me ho visto non so quante centinaia di topolini di campagna, tanti da nascondere il colore del terreno.»

«Meno male che erano topolini. Fossero state vipere...» disse la principessa Suseri, nei cui occhi sembrava di scorgere contemporaneamente pianto e gioia.

«Be', neanche con i topolini c'è da scherzare. L'impennatura della freccia se la sono mangiata tutta loro. Per fortuna l'incendio è bruciato solo fuori. Dentro il buco non mi sono fatto niente.»

Susanoo, nell'ascoltare il racconto, riprese pian piano a odiare quel giovane fortunato. Non essere riuscito ad ucciderlo, come si era proposto, umiliava il suo orgoglio, mai frustrato prima d'allora.

«Bene, la fortuna è stata dalla tua parte. Ma la fortuna non gira sempre allo stesso modo, e ha i suoi rovesci. Poco importa. Comunque, visto che ti sei salvato, vieni dentro a togliermi i pidocchi dai capelli.»

Ashiharashikoo e la principessa Suseri non poterono che seguirlo oltre la tenda bianca del salone, illuminato dal sole matutino.

Susanoo sedette comodamente a gambe incrociate in mezzo al salone, con l'aria scontenta, sciolse i capelli, che teneva legati

in crocchie, e li lasciò semplicemente scendere fino al suolo. I suoi capelli, del colore di giunchi avvizziti, erano lunghi come un fiume.

«I miei pidocchi sono un tantino ostili.»

Ashiharashikoo non fece caso a queste parole. Si apprestava a eliminare i pidocchi, che avrebbe trovato fra i capelli bianchi. Solo che, a strisciare sul cuoio capelluto, non c'erano pidocchi, bensì enormi, velenose scolopendre rosse.

10.

Ashiharashikoo esitava. Allora la principessa Suseri gli passò silenziosamente una manciata di frutti di olmo e di argilla rossa, che di nascosto aveva portato con sé. Lui rompeva i frutti, masticando rumorosamente, li amalgamava in bocca con l'argilla, e sputava il boccone a terra. Così dava l'impressione che stesse eliminando le scolopendre.

Intanto Susanoo, stanco per l'insonnia notturna, scivolò senza volerlo nel sonno.

... bandito dagli altopiani del cielo, si inerpicava su di una ripida montagna, calcava la roccia con i piedi, da cui avevano strappato le unghie. Felci, rocce, versi di corvo, cieli di un freddo colore acciaio. Tutto, lì attorno, era la desolazione materializzata.

«Che ho fatto di male? Sono più forte di loro, non è mica una colpa. La colpa, semmai, è la loro. Loro, invidiosi, subdoli, pavidi.»

La penosa marcia proseguiva fra recriminazioni del genere. A un certo punto un masso a dorso di tartaruga ostruiva il cammino, e sopra c'era uno specchio, in rame bianco, ornato con sei campanelli. Si fermò, gli occhi gli caddero automaticamente sullo specchio. La superficie chiara rifletteva distintamente il volto di un giovane. Ma non era il suo, era il volto di quell'Ashiharashikoo, che aveva provato tante volte a uccidere! Il sogno finì. Si svegliò.

Spalancò gli occhi, si guardò attorno. Il salone era pieno di sole, ma non c'era traccia né di Ashiharashikoo, né della princi-

pessa Suseri. Non solo. I suoi lunghi capelli erano stati legati in tre trecce alle travi del soffitto.

«Mi hanno fregato!»

Resosi conto della situazione, scosse la testa con tutte le forze, emettendo un terrificante urlo da combattimento. Il tetto vibrò, squassato da un rombo violento. Peggio di un terremoto: le tre travi, alle quali aveva i capelli legati, erano saltate via. Susanoo neanche fece caso al rumore, allungò prima il braccio destro, e afferrò il grosso arco per la caccia ai cervi, poi il sinistro, e afferrò la faretra con le frecce dall'impennatura celeste. Infine si sollevò in piedi d'un colpo e, trascinandosi dietro nell'impeto le travi, si scagliò all'esterno della costruzione come una colonna di nubi, che minacci di collassare al suolo.

Nel bosco di olmi intorno al Palazzo rintronava il rumore dei suoi passi. Il rimbombo era tale che gli scoiattoli cadevano dai nidi. Una tempesta attraversò la vegetazione.

Uscito dal bosco, fu in cima alla parete scoscesa, sotto il cui precipizio roccioso era il mare. Si piantò lì e, con la mano a visiera, fece correre lo sguardo sulla vasta distesa d'acqua. Il mare colorava di azzurro persino il sole di là dalle alte onde. In mezzo alle acque mosse prendeva il largo una piroga, dall'aspetto conosciuto.

Susanoo, poggiato all'arco, osservò l'imbarcazione. Superava agile i marosi, facendo splendere la piccola vela di vimini, come volesse prendersi gioco di lui. Poté chiaramente vedere Ashiharashikoo, e la principessa Suseri, seduti rispettivamente a poppa e a prua.

Mise lentamente in cocca all'arco per la caccia ai cervi una freccia dall'impennatura celeste. Tirò al massimo la corda e puntò la piroga. Continuava a tenere la mira, non gli veniva di scoccare la freccia. Nei suoi occhi affiorarono insieme un sorriso e una lacrima. Sollevò le spalle, e gettò via con noncuranza l'arco e la freccia. Poi scoppiò in una risata fragorosa, incontenibile come un violento e improvviso scroscio di pioggia.

«Vi auguro ogni bene!»

Dall'alto della scogliera faceva cenni di saluto alla coppia.

«Diventate più forti di me, più saggi di me, più...»

Esitò un istante, finché lo pervase una voce di profondità sconosciuta.

«Siate più felici di me!»

Le parole riecheggiarono nel vento sulla distesa del mare. Mai, non quando affrontò Ōhirumemuchi,⁴ non quando lo bandirono dagli altopiani del cielo, non quando uccise il drago, mai il nostro Susano era stato così vicino agli dèi e così sfolgorante di sobria maestà.

Riferimenti bibliografici

Ellwood, Robert (1993). "A Japanese mythic trickster figure: Susa-no-o". In Hynes, William J.; Doty, William G. (Eds.). *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts and Criticism*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, pp. 141-158.

Jung, Carl (1968). "On the psychology of the trickster-figure". In Adler, Gerhard (Ed.). *Collected Works of Carl Gustav Jung*, vol. 9 parte A. Princeton: Princeton University Press, pp. 255-272.

Origlia, Lydia (2003) (a cura di). Akutagawa Ryūnosuke, *La ruota dentata e altri racconti*. Milano: SE.

Orsi, Maria Teresa (1981). "Susano no mikoto ("L'augusto signore Susano") di Akutagawa Ryūnosuke". *Il Giappone*, XIX, pp. 41-93.

Sagiya, Ikuko (2000) (a cura di). *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariete.

Takagi, Toshio (1914). "Susano no mikoto shinwa ni arawaretaru takamanohara yōso to izumo yōso". *Shigaku zasshi*, xxv, 2 (pp. 154-177), 3 (pp. 322-346).

Yamanouchi, Hisaaki (1978). *The Search for Authenticity in Modern Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁴ Ovvero Amaterasu.

Yoshida, Atsuhiko (1962). “La mythologie japonaise. Essai d’interpretation structurale”. *Revue de l’histoire des religions*, CLXI, 1, pp. 25-44.

Yoshida, Seiichi (1964) (a cura di). *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, 2. Tōkyō: Chikuma shobō.

Villani, Paolo (2006) (a cura di). *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*. Venezia: Marsilio.

Tutta la verità

TADAHIKO WADA

Davanti agli occhi una prateria, per esempio. Nel vento che la spazza, in un batter d'occhi, mutare espressione; e imprigionando quella veduta sulla mappa, o forse dentro la mappa, frenare il più possibile le emozioni suscitate da quello spettacolo racchiuso nel campo visivo. Una tecnica stupefacente. Sono trascorsi trent'anni da quando ho letto per la prima volta le quindici poesie, in settanta pagine, della raccolta *Suieki* (Stazione d'acqua, 1975) di Arakawa Yōji (n. 1949), travolto dalla suggestione di una sensualità densa e fredda al tempo stesso, da proiezioni di linee di visuale acute e rarefatte che d'un tratto tornano a investirci, dopo essere rimaste latenti in quella sequela ininterrotta di toponimi centrasiatrici.

Intenzionalmente scelgo di prendere in esame, tra alcune raccolte poetiche a lungo visitate in passato, *Suieki* e *Shōfuron* (Sulle prostitute, 1971), perché in un'altra raccolta dello stesso autore, pubblicata recentemente dopo sei anni di silenzio, riscontro in più parti un nuovo linguaggio poetico aggiungersi a quella tecnica di trent'anni prima.

Anche nella raccolta intitolata *Shinri* (Psicologia, 2005) si fa uso dell'atlante: non più quello dell'Eurasia, bensì del Giappone. Inoltre, pur forse senza alcun nesso con il trasferimento di ambientazione, viene ad aggiungersi un nuovo strumento: l'elenco dei codici postali. Aggiungere questo elemento a quello dell'atlante implica la creazione di un intreccio tra presente e passato, nonché un'estensione dello spazio verbale. O meglio, piuttosto che "spazio", per usare una metafora più fisica, sarebbe meglio dire "un campo d'azione".

Poi, proseguendo nella lettura, una serie di poesie mi lascia supporre che in realtà, allo scopo di ampliare quel campo d'azione verbale, non serve alcun "elenco di codici postali"; sarebbe invece più utile risvegliare quei ricordi (per lo più di letture) che riposano in un angolo della mente. E una volta risvegliati dal sonno, i ricordi iniziano a far andare e venire il tempo e lo spazio, spontaneamente.

L'attacco terroristico simultaneo negli Stati Uniti d'America.
 Qualche mese e dimenticherò, pensai subito dopo.
 E dopo aver dimenticato? pensavo con tutto me stesso:
 indagare da me la letteratura afgana,
 conservarla nella memoria, solo questo è importante.
 Perché io, poesie e romanzi, non li dimentico.
 Che libri ci sono nelle librerie,
 quali sono le prime letture dei bimbi,
 non foss'altro che questo, voglio saperlo, pensavo.
 E di diventare il primo "letterato afgano" in Giappone
 ebbi volontà
 (Arakawa, 2005, pp. 70-71).

Questa poesia intitolata *Utsukushii mura* (Il bel villaggio) prende avvio da una «lei... nata con Hori Tatsuo, cresciuta a Tōkyō», e passando per l'11 settembre e per i poeti persiani giunge alla risoluzione dell'autore «di diventare il primo letterato afgano in Giappone» (Arakawa, 2005, p. 70). È qui che si manifesta in modo autentico la forza di quegli scrittori che lasciano fluire spontaneamente il tempo e lo spazio: «Perché io, poesie e romanzi, non li dimentico» (Arakawa, 2005, p. 71).

Per chi pensa che l'unica cosa importante sia «conservare nella memoria», rivolgersi alla sfera più familiare, ovvero quella dei ricordi (di poesie e romanzi), è la scelta più naturale. Il guaio è che, nonostante questo, per quanto l'ambito dei ricordi possa esserci congeniale, «la rete bucata della memoria trattiene certe cose e non altre» (Calvino, 1995, p. 53). Come i dettagli si dilatano e ingigantiscono, nella «rete bucata della memoria», che quei

dettagli dovrebbe tenerli insieme, non fanno che aprirsi strappi (Calvino, 1995, p. 53).

Ma dal momento che questo è un travaglio di cui, finché non si decida a tirare in barca i ricordi, non è possibile fare esperienza, in un primo tempo può avvenire qualcosa del genere:

[...] non adesso, più tardi, quando vorrò ricordare, mi basterà richiamare alla mente il sollievo di slacciarsi gli scarponi induriti, la sensazione del terreno sotto la pianta dei piedi, le fitte dei ricci di castagne e dei cardi selvatici, il modo guardingo che hanno i piedi di posarsi quando a ogni passo le spine si affondano attraverso la lana dentro la pelle, rivedermi mentre mi fermo per staccare i ricci dalla suola infeltrita dei calzettoni che subito ne raccoglie degli altri, pensavo che mi sarebbe bastato ricordarmi questo momento e tutto il resto sarebbe venuto dietro come lo sgomitarsi d'un filo, come il disfarsi di quei calzettoni sfondati sugli alluci e sui calcagni, sopra altri strati di calzettoni pure sfondati e dentro tutte le spine le spighe gli stecchi, lo spolverio vegetale del sottobosco impigliato alla lana (Calvino, 1995, pp. 52-53).

Ci si illude, cioè, che siano i dettagli di ogni singolo istante a dare forma ai ricordi nella loro totalità.

In balia dei dettagli che ingigantiscono, iniziamo a considerare che «anziché risvegliare i ricordi» si tornerebbe «a ricoprirli con la crosta sedimentata dei discorsi di dopo, che mettono in ordine e spiegano tutto secondo la logica della storia passata» (Calvino, 1995, p. 52), e ci accorgiamo che «è ancora l'udito, non la vista, a tenere le fila della memoria» (Calvino, 1995, p. 54).

[...] per seguire il mio filo dovrei ripercorrere tutto attraverso l'udito: il silenzio speciale di un mattino in campagna pieno d'uomini che stanno in silenzio, rombi, spari che riempiono il cielo. [...] Poi spari, tutti i tipi di scoppi e di raffiche, un groviglio sonoro impossibile da decifrare perché non prende forma nello spazio ma solo nel tempo, in un tempo d'attesa per noi appostati in quel fondovalle da cui non si vede un bel niente (Calvino, 1995, p. 54).

Dunque non è nell'equazione “percezione visiva=spazio”, ma solo in quella “percezione uditiva=tempo”, che il dominio della memoria può recuperare la sua forma. Proverò a mettere a confronto gli esperimenti di questi autori decisi a portare avanti la loro lotta con le parole, nella volontà di affrontare lo spazio/tempo della memoria, supportati dall'orgoglio di chi, atlante alla mano, “poesie e romanzi non li dimentica”, e da un ragionamento che viene rinviato sulla base di un'esperienza vissuta in una condizione ineluttabile. Tale confronto ci induce a una duplice riflessione: da un lato, sul rapporto tra memorie visive riportate a galla in oltre trent'anni e “percezioni uditive” apparentemente dissociate da quelle, dall'altro, sulla funzione della memoria in “poesie e romanzi”, il suo aggrovigliarsi al tempo e allo spazio.

Ad esempio, in un verso del 1970, Arakawa, che in seguito avrebbe scelto la denominazione di autore poetico contemporaneo, affermava così la volontà di “vedere”: «pomeriggio del metodo: ciò che si vede non si vede più» (Arakawa, 2001, p. 18). La poesia *Kirugisu suijō* (Acuto d'amor kirghiso), la prima della raccolta *Shōfuron*, intende proprio verificare questa volontà del “vedere”, e insieme la meta di quei “suoni” che svaniscono senza esser riusciti ad associarsi ad alcuna percezione visiva. Il motivo che accomuna questa prima raccolta del 1971 e la seconda, *Suieki* del 1975, entrambe ristampate nel 1976, è lo svanire stesso del “suono”, che in qualche modo, per Arakawa assume le sembianze di una sostanza inevitabilmente originatasi dal dispiegarsi di quel “campo d'azione verbale” cui sopra accennavo; a questo sembrano alludere le ventidue poesie delle due raccolte.

Il campo d'azione verbale – che sia «la quieta piaga di un ricordo» [Arakawa, 2001, p. 38 – *Uiguru jichiku* (Autonomia uigura)] lasciata lungo la “Via della Seta”, quella «antologia di alture» solcata un tempo dalle stirpi degli Uiguri, o ancora un “taglialegna” kirghiso di cui “sulla mappa” riusciamo a distinguere la figura «sferzata dal vento, inquieta / di fronte alla geografia che declina» (Arakawa 2011, pp. 18-19 – *Kirugisu suijō*) – lo si verifica nel momento in cui viene raccolto e fissato nel mondo visivo della parola.

Ecco dunque la “mappa”, luogo in cui l’atto del riconoscimento visivo conosce la più totale censura: sulla “mappa”, infatti, i colori e le forme, persino i “suoni” sono destinati a essere “livellati”, “appiattiti su una dimensione orizzontale” [Arakawa, 2001, p. 41 – *Gakushō* (Movimento)].

Russia occidentale, Bacino di Kujbyšev. Sulla superficie dell’acqua il paesaggio innevato tremolando s’immerge. I suoni che pervadono i campi vanno a fondo.

La neve non smette di cadere. Pure stamane alla fanciulla s’offre una candida visione. Il vento attutisce i colori; risponde alla speciale rapidità del pennello di lei. A una voce si volta, e una banconota le scende lungo la nuca delicata. (Vendono bene gli occhi neri). D’un tratto quel minuto corpo di donna scende nell’acqua.

Rettificando quella veduta, anche oggi l’Istituto Geospaziale continua a elaborare la nuova mappa. Righe azzurre orizzontali per la superficie del lago; lungo le rive tutto un tratteggio ossessivo d’azzurro. Linea marrone spezzata per le strade interrotte. Poi, anche sulla mappa, ecco venire la notte. Tocco finale: bianche folate di vento.

La fanciulla giù verso il fondo del lago. Si prende il suo tempo, ancor più che per le compere più care; affonda. Un sangue azzurro tinge ancora la superficie. E poco dopo si spande sulla mappa.

Un lavoro notturno? Al risveglio l’operatore riguarda alla luce della lampada la mappa appena finita di colorare. L’equilibrio delle linee azzurre sulla superficie del lago va rompendosi pian piano; prende un colore come di pelle. L’uomo, reprimendo un’opaca elevazione morale, riprende l’usuale lavoro di revisione. Come una serena ratifica, adesso è uniforme il colore dell’acqua. Il colore dell’acqua. Il colore di quell’acqua [Arakawa, 2001 pp. 44-45 – *Mizu no iro* (Il colore dell’acqua)].

Il tratteggio marrone, l'azzurro opulento, il bianco che si spande, gli occhi neri – ma qual è questo ricordo emerso dalla “mappa” che appiana ogni cosa?

Mentre il tempo scorre sulla mappa colorata, forse da un operatore dell'Istituto Geospaziale, avviene uno sconvolgimento in quei colori che certo erano stati distribuiti con ogni attenzione. Una scoloritura, uno sbiadimento; in queste mutazioni, entrambe occasionate da un'ingerenza del tempo, dall'intrusione di un elemento da considerare di essenza eterogenea in un mondo bidimensionale, sembrano rientrare anche il sangue azzurro sgorgato dalla fanciulla in apnea sul fondo del lago, così come il riversarsi di quel pallido color pelle sulla superficie – il turbamento del cartografo descritto nella poesia *Suieki*, che dà il nome alla raccolta, include anche il sentimento di disinganno che gli permette di correggere il colore dell'acqua e portare così a termine quell'operazione definita di “revisione”. Questa sensazione dalla bassa temperatura, nel caso del nostro poeta, porta ad adottare un metodo che devia temporaneamente verso la “percezione uditiva”, ma che alla fine, riportando tutto alla “percezione visiva” – ovvero ripristinando l'uniformità delle isoipse che solcano la mappa e le colorazioni che ricoprono le superfici di mare e terra ferma – riduce ogni cosa al *vedere*.

«Pomeriggio del metodo: ciò che si vede non si vede più» (Arakawa, 2001, p. 18 – *Kirugisu suijō*). Ricordiamo l'affascinante enunciato che apre *Shōfuron*, la raccolta precedente a *Suieki*. Prendiamo ad esempio Mercator, o Lambert; quale che sia la scelta, quando ci troviamo di fronte al mondo bidimensionale di una mappa disegnata secondo un particolare criterio proiettivo, cogliere “il visibile” in tre dimensioni attraverso la percezione visiva, è in realtà impossibile in ogni caso. Ciò che “non si riesce a vedere” non è altro che “il visibile” colto attraverso la percezione visiva in condizioni di normalità; ma è anche ciò che, essendo normalmente “invisibile”, diverrà possibile “vedere” nel

momento in cui si accetta di sbarazzarsi di quell'usuale mezzo di percezione. Tuttavia, il campo della percezione visiva colto in quel caso corrisponde proprio all'*habitat* naturale di tutto ciò che non si può vedere – il “campo d'azione verbale”, cui si faceva riferimento sopra – al luogo in cui sopravvivono le cose che per qualche circostanza sono andate perdute, ovvero ciò che ragionevolmente chiamiamo “ricordi”. In caso contrario non sarebbe possibile percepire (“vedere”) nulla di ciò che viene scrupolosamente “appiattito sulla dimensione orizzontale” e “uniformato” sulla superficie della “mappa”.

Da quando in Francia un re spese oltre sessant'anni a elaborare una mappa che riproducesse ogni angolo del suo regno, la carta geografica venne resa una superficie piatta da cui sentimenti e storie venivano estromessi. Fino ad allora, certamente dal tempo in cui mappe celesti e terrestri erano tutt'uno, ma ancora nel corso del XVII secolo, come mostra la *Carte de Tendre* di Mademoiselle Scudery, sulle carte geografiche esseri umani e animali reali o fantastici venivano dettagliatamente riprodotti in simbiosi tra loro; rancori e gioie degli autori trasparivano dalle calligrafie e dalle colorazioni (Wada, 2004a, pp. 140-143; 2004b, pp. 144-147). Ancora una volta dunque non dimentichiamo la realtà storica, interrotta da Luigi XIV, della lunga epoca in cui percorrere sulla mappa le “curve delle emozioni” era un procedimento del tutto ordinario.

In seguito, per tener dietro alle “curve delle emozioni”, come nel caso di Arakawa, non resterà altro che osservare dall'alto le superfici a cui le mappe danno forma e tracciarle per mezzo di uno “sguardo analitico a volo d'uccello”: una scelta metodologica del tutto contraddittoria che non riconosce la realtà visivamente, ma esclusivamente attraverso una percezione equivoca che porta all'“allucinazione”. Di conseguenza, osservando la mappa con uno sguardo da uccello le epoche e le tracce dei ricordi scorrono via sotto i nostri occhi: tale è il messaggio che quelle due raccolte di trent'anni fa cantavano in modo compiuto.

Avanza l'antologia di alture. Meraviglioso si distende l'esterno. La via per il nord a Tian Shan sfoggia tutt'ora cime acuminata che non si piegano agli ufficiali. La quieta piaga di un ricordo.

Mette via, il viandante, la corografia; le sue tracce. Con indole cara alle cose andate, tornerà alla progenie della morte stessa. Prende congedo da una seteria; poi prende congedo da questa terra, sulla strada del vento. Inumidirsi di un'origine disingannata.

Nel flusso ozioso della nebbia, sono al sicuro i sentimenti che han prestato ascolto a molte e molte musiche. L'eterno trasportato. Gli si fa incontro solenne la Conca zungara. E io scivolo seguendo la configurazione del terreno.

In quella direzione tramonta finalmente un pallido sole. Non a me, ma alla storia un giorno come questo era strettamente necessario. Giù sul fondo del lago, sprofondate, le ombre degli Unni. Quel segmento mezzo addormentato lo tiro su, evitando gli spruzzi. Lontano svanisce, svanisce e poi rifluisce: il profumo della Via della Seta. In fondo al cuore un dispaccio, come uno zuccherino: il segnale di via per la stirpe uigura clandestina. Quando (Arakawa, 2001, pp. 38-39 – *Uiguru jichiku*).

Quella forma di tempo che aveva visto trascorrere davanti al suo sguardo e tentato di incidere sulla “mappa” sotto forma di una “antologia di alture”, il poeta l'aveva chiamata “storia”. Trascorsi trent'anni, sceglie di ripercorrere le misteriose curve emozionali che danno forma a quella trama di geografia e storia; un atto che porta anche a mettersi sulle orme delle vicende raccontate da quelle isoipse, tutte allineate a spiare fra le montagne la “Via della Seta” scolpita nel campo visivo come “la quieta piaga di un ricordo”, ma anche da tutte le cose (uomini e bestie, suoni e odori) avvolte dall'involucro atmosferico che si leva da quei luoghi.

La geografia dunque, non come una “logica della terra” (*chiri*), ma come una “logica dell'anima” (*shinri*): appunto la “psicologica” che dà il titolo alla raccolta, ovvero la curva che mette

geografia e storia in collegamento tra loro. Entrambe imprigionano il “mondo esterno” (il tempo, gli eventi, e dunque i ricordi che gli danno forma) nella “superficie” l’una, e nella “interiorità” l’altra; e questo dà luogo a una “non-logica” (*muri*) che incombe grave alle loro spalle. Nel momento in cui questa “non-logica” si fa tratto e minaccia di apparire, la “mappa” e l’“anima” potrebbero finire per ingaggiare battaglia con la “storia”: a questo sembra voler ora alludere Arakawa, un tempo poeta “geografo”.

Che si tratti del registro anagrafico, o dell’elenco dei codici postali, la geografia del Giappone, l’Indonesia, l’Afganistan o dove che sia in Asia, o magari in Spagna, il poeta non smette di essere il “geografo” di sempre, ma in questa raccolta in particolare le cifre sembrano andarsi a conficcare come cunei; anche questo lo trasforma da poeta della “logica della terra” in poeta della “logica dell’anima”. Ciò che nella raccolta viene definito “psicologica” non è una mutazione, o una condizione emotiva momentanea, ma piuttosto la “memoria” e il “tempo”, i quali, incombando, ad esempio, alle spalle del lungo processo di “modernizzazione” giapponese, a tratti mostrano il loro movimento: una emotività “storica” dunque, con i suoi attaccamenti e rancori.

Altrimenti anche la “logica” del critico coreano Heo Man Ha (n. 1932), che continua a “collegare e “interrompere” la linea telefonica nell’intento di mettersi in comunicazione con il Maruyama Masao (1914-1996) del dopoguerra (*Shinri*, in Arakawa, 2001, pp. 30-37), la “logica” di un “io” che assiste compiaciuto alla conversazione sul “romanzo d’epoca” tra Nakamura Mitsuo (1911-1988) e Niwa Fumio (1904-2005) [*Fūzoku shōsetsu ron* (Sul romanzo d’epoca), Arakawa, 2001, pp. 82-92], la “logica” di affermare che non è affatto vero che “tra i libri di storia, solo quelli nuovi sarebbero da leggere” [*Akarashima kaze* (Vento di burrasca), Arakawa, 2001, p. 114]: tutto questo perderebbe ogni finalità. Il tempo e le epoche passate restano appesi sul ciglio dei nomi propri (di persona o di luogo) che spuntano qua e là nelle quattordici poesie. Nemmeno uno di questi nomi propri riesce a essere libero dalla “storia”: di questo ci persuade il nostro autore poetico contemporaneo, nonché cantore di una “logica dell’ani-

ma” (o appunto di una “geografia emozionale”) mantenendo un intenzionale atteggiamento di distacco.

In *Hōseki no shashin* (Fotografia di una gemma), poesia che apre la raccolta *Shinri*, le tappe della fuga dell'ex capogruppo del Partito dei Poveri (*Konmintō*) di Chichibu seguite attraverso i codici postali, la vita del padre di Shimazaki Tōson (1872-1943) ripercorsa in *Yoake mae* (Prima dell'alba) appaiono come manifestazione di una “critica alla modernità” che assume il carattere di una poesia che, seguendo e quasi ricalcando le isoipse sulla mappa, cerca di gettare nel mondo visivo della parola le curve emozionali (“dell'anima”) tese tra gli eventi narrati (e non ancora narrati) della “storia”.

“Non facciamo che radunarci, dar fiato ai flauti, invecchiare. A insistere così, anche noi che col flauto siamo degli imbranati, diventeremo bravi, no!? Quelli bravi invece, peggioreranno.”
Tutta la verità avviene solo in Giappone (Arakawa, 2001, p. 9 – *Hōseki no shashin*).

Forse l'autore di *Shinri* non lo esprime direttamente, ma a rischio di esagerare, ritengo che tutte le quattordici poesie della raccolta siano una critica lucidamente rivolta agli “errori della modernizzazione giapponese” (anche quelli tutt'ora in atto); in questo senso mi sembra che potremmo anche definirla una storia del pensiero giapponese moderno in forma di poesia.

Quale che sia la città o il lago che osserviamo dall'alto sulla mappa, non appena scendiamo giù in picchiata a mettere a fuoco un punto, laggiù c'è sempre il Giappone (la sua storia moderna) a gravare in cima alla linea dello sguardo.

(traduzione di Andrea Fioretti)

Riferimenti bibliografici

- Arakawa Yōji (2001). *Arakawa Yōji zenshishū*. Tōkyō: Shichōsha.
- Arakawa, Yōji (2005). *Shinri*. Tōkyō: Misuzu shobō.
- Calvino, Italo (1995). “Ricordo di una battaglia”. In *La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori.
- Wada, Tadahiko (2004a). “Kyōkai no shinpan 3 (47), Yume no egara”. *Kokubungaku, kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 49, 11, pp. 140-143.
- (2004b). “Kyōkai no shinpan 3 (48), Yume no egara (zoku)”. *Kokubungaku, kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 49, 12, pp. 144-147.

Profili degli autori

GIORGIO AMITRANO

Insegna lingua e letteratura giapponese presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Fra le sue pubblicazioni una monografia su Kawabata Yasunari, *Yama no oto: kowareyuku kazoku* (Misuzu shobō, 2007). Di Kawabata ha anche curato un Meridiano contenente un'ampia scelta dell'opera narrativa: *Romanzi e racconti* (Mondadori, 2003). Ha tradotto in italiano numerosi scrittori giapponesi: oltre a Kawabata, Inoue Yasushi, Murakami Haruki, Nakajima Atsushi, Miyazawa Kenji, Kajii Motojirō, Yoshimoto Banana. Fra i principali riconoscimenti ottenuti, il 12th Noma Award 2001 (per la traduzione di Miyazawa Kenji, *Una notte sul treno della Via Lattea*, Marsilio, 1994) e il Premio Grinzane-Cavour 2008 per l'insieme della sua opera di traduzione dal giapponese.

CRISTINA BANELLA

Ha insegnato lingua italiana alla Tokyo University of Foreign Studies dal 2007 al 2011. Ha preso il titolo di dottore di ricerca alla 'Sapienza' Università di Roma con una tesi dal titolo *Haijin Buson: l'interpretazione di Buson e Bashō nella critica di Masaoka Shiki*. Si occupa di *haiku* e *tanka* sui quali ha pubblicato diversi articoli per le riviste *Asia Orientale*, *Il Giappone*, *Rivista degli Studi Orientali* e *Area and Culture Studies* (Tokyo University of Foreign Studies).

LUISA BIENATI

Insegna letteratura giapponese all'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa in particolare del Novecento e ha tradotto testi di vari autori: tra questi Ibuse Masuji, *La pioggia nera* (Marsilio, 1993), Tanizaki Jun'ichirō, *La morte d'oro* (Marsilio,

1995), Nagai Kafū, *Al giardino delle peonie* (Marsilio, 1999), *Storie di Yokohama. Tre racconti* (Cafoscarina, 2011). Ha inoltre curato i volumi: *Letteratura giapponese. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio* (Einaudi, 2005), *The Grand Old Man and the Great Tradition. Essays on Tanizaki Jun'ichiro in Honor of Adriana Boscaro* (con B. Ruperti, The University of Michigan, 2009), *La narrativa giapponese moderna e contemporanea* (con P. Scrolavezza, Marsilio, 2009), *La narrativa giapponese classica* (con A. Boscaro, Marsilio, 2010).

GIOVANNI BORRIELLO

Ha preso il titolo di dottore di ricerca alla 'Sapienza' Università di Roma. È docente di storia dell'Asia Orientale all'Università degli Studi di Firenze e di Storia e Istituzioni dell'Asia presso l'Università degli Studi di Roma Tre.

ADRIANA BOSCARO

Già ordinario di letteratura giapponese all'Università Ca' Foscari di Venezia, ha al suo attivo numerose pubblicazioni e traduzioni di autori moderni e contemporanei, in particolare Tanizaki Jun'ichirō. Si interessa inoltre della storia culturale del Giappone dei secoli XVI-XIX. Dirige "Mille gru", collana di letteratura giapponese di Marsilio Editori (Venezia, 33 voll.).

CLAUDIO CANIGLIA

È visiting scholar al Centre for the Study of Japanese Religions della School of Oriental and African Studies di Londra. Ha preso il titolo di dottore di ricerca alla 'Sapienza' Università di Roma nel 2008 con una tesi sulla storia della dottrina e dei rituali dello Shugendō. Membro dell'Associazione Giapponese per lo Studio della Religione delle Montagne (Sangaku shugen gakkai) e dell'Aistugia (Associazione Italiana Studi Giapponesi), si occupa del culto della montagna in Giappone con una particolare attenzione alla storia dei rituali e della loro trasformazione. Affianca allo studio sulle fonti documentarie il lavoro di ricerca sul campo.

ROSA CAROLI

Insegna storia del Giappone all'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra i suoi ambiti di ricerca, le politiche identitarie del moderno stato nazionale, con particolare riferimento al rapporto tra centro e periferie, e la storia moderna e contemporanea di Okinawa. È visiting researcher presso il Waseda Daigaku Ryūkyū-Okinawa Kenkyūsho (The Institute for Ryukyuan and Okinawan Studies in Waseda University), il Kokusai Nihongaku Kenkyūsho (Institute of the International Japan-Studies) e l'Okinawa Bunka Kenkyūsho (Institute of Okinawan Studies) dell'Università Hōsei.

GIANLUCA COCI

Insegna lingua e letteratura giapponese presso l'Università di Torino. Tra le sue pubblicazioni: la monografia *Abe Kōbō sutajio to ōbei no jikken engeki* (Sairyūsha, 2005) e la curatela dei volumi *Scrivere per Fukushima – racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto* (Atmosphere Libri, 2013) e *JapanPOP: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo* (Aracne, 2013). Ha tradotto numerosi autori, tra cui Ōe Kenzaburō, Abe Kōbō, Kirino Natsuo, Setouchi Harumi, Takahashi Gen'ichirō, Furukawa Hideo, Ogawa Ito e Taguchi Randy, e ha vinto il Premio biennale Guglielmo e Mario Scalise per la Traduzione letteraria dal giapponese.

GUIDOTTO COLLEONI

Ha insegnato lingua e letteratura giapponese alla 'Sapienza' Università di Roma. Si interessa di letteratura giapponese moderna (soprattutto Akutagawa Ryūnosuke e Natsume Sōseki) e di letteratura giapponese in cinese. Principali pubblicazioni: "La personalità morale e poetica di Akutagawa Ryūnosuke nei suoi ultimi racconti" (*Il Giappone*, 1968); "Il Giappone come 'sventurata nazione' oppressa da tenebre senza speranza di nuova luce – La società giapponese come 'realtà frammentata': Natsume Sōseki guarda il 'mondo polveroso' attraverso un suo personaggio" (*Atti xxii Convegno Aistugia*, 1998); "Dall' 'ansia del sim-

posio' al 'canto della nuvola bianca' – Una lettura delle poesie cinesi dell'ultimo Sōseki" (*Atti xxiv Convegno Aistugia*, 2000).

SIMONE DALLA CHIESA

Insegna lingua giapponese all'Università degli Studi di Milano. Si occupa di linguistica giapponese e in particolare di semantica lessicale e di realizzazione degli argomenti.

SILVANA DE MAIO

Insegna lingua e cultura del Giappone all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Si occupa di didattica della lingua giapponese ed è Segretario Generale dell'AIDLG (Associazione Italiana Didattica della Lingua Giapponese). Ha insegnato anche presso l'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO) di Roma e presso l'Università degli Studi di Lecce (ora Università del Salento). È autrice di numerosi saggi sui rapporti tra Europa e Giappone nel XIX secolo e sull'architettura giapponese contemporanea.

DANIELA DE PALMA

È stata docente a contratto sostitutivo di storia del Giappone contemporaneo alla 'Sapienza' Università di Roma dal 1995 al 2008, anno in cui ha vinto il concorso per ricercatore presso la stessa Università. Ha pubblicato: *Storia del Giappone contemporaneo 1945-2000* (Bulzoni, 2003); *Il sistema educativo giapponese 1945-2002* (Aracne, 2003); *Il Giappone contemporaneo. Politica e società* (Carocci, 2008).

GIANLUCA DI FRATTA

Ha preso il titolo di dottore di ricerca alla 'Sapienza' Università di Roma; si occupa di storia e cultura del fumetto e cinema di animazione giapponese su cui ha scritto saggi e articoli in riviste scientifiche e in volumi accademici. È autore dei libri *Il fumetto in Giappone. Dagli anni Settanta al 2000* (L'Aperia, 2005) e *Robot. Fenomenologia dei giganti di ferro giapponesi* (L'Aperia, 2007). Nel 2008 ha fondato la rivista *Manga Academica. Rivista*

di studi sul fumetto e sul cinema di animazione giapponese (La Torre) ed è curatore di *TecaManga*, il database degli studi accademici sul fumetto e sul cinema di animazione giapponese.

MARISA DI RUSSO

Si interessa delle prime relazioni tra l'Italia e il Giappone. Ha insegnato per molti anni alla Tokyo University of Foreign Studies.

DONATELLA FAILLA

È direttore del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova e docente di storia dell'arte dell'Asia Orientale all'Università di Genova. Ha conseguito il Perfezionamento in Studi Orientali presso la Scuola Orientale della 'Sapienza' Università di Roma (1980). Ha ideato e realizzato oltre venti mostre dedicate all'arte giapponese e cinese in Italia e in Giappone, sia in tema di arti figurative, applicate e decorative, sia in tema d'iconologia e storia della cultura. È autrice di oltre 170 pubblicazioni in cinque lingue. Presso il Museo Chiossone ha progettato e realizzato il rinnovo dell'esposizione permanente (1998), degli impianti espositivi per mostre temporanee (2001) e la ristrutturazione e climatizzazione attiva dei depositi (2003-2005). Ha pianificato e diretto il restauro di oltre 60 dipinti giapponesi e la conservazione di circa 685 opere (tessuti, bronzi, lacche, stampe, *ehon*). È titolare dal 2010 del programma di rilevamento digitale e catalografico svolto dall'Art Research Center (ARC) dell'Università Ritsumeikan di Kyōto a documentazione delle collezioni Chiossone. Ha ricevuto numerose affiliazioni scientifiche e di ricerca, la più recente conferitale da Japan Foundation (12 mesi, 2012-2013). È socia di ASEMUS, EAJS, EAJRS, ENJAC, IAJS.

FRANCESCO FERRAIOLI

È laureato in lingue e letterature straniere presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Ha svolto ricerche sull'incontro della yamatologia occidentale con quella giapponese.

FRANCESCA FRACCARO

Insegna filologia giapponese all'Università di Firenze. Si interessa di letteratura classica, con particolare riferimento alla produzione del periodo Heian. Ha al suo attivo diverse pubblicazioni, tra cui la traduzione commentata di *Ricordi di un eremo* di Kamo no Chōmei (Marsilio, 1991).

AILEEN GATTEN

È Adjunct Research Scientist presso il Center for Japanese Studies, University of Michigan, U.S.A. Ha tradotto i tre volumi di Konishi Jin'ichi, *Nihon bungeishi (A History of Japanese Literature)*, Princeton University Press, 1984-91) e ha pubblicato molti saggi sulla storia sociale e sulla letteratura del periodo Heian.

MATILDE MASTRANGELO

Insegna lingua e letteratura giapponese alla 'Sapienza' Università di Roma. Si occupa del teatro di narrazione giapponese, di autori moderni come Mori Ōgai e di didattica della lingua. Tra le pubblicazioni: *Grammatica giapponese* (con N. Ozawa e M. Saitō) (Hoepli, 2006), *La casa di Kyōko* di Mishima Yukio (Mondadori, 2006) Mori Ōgai, *Il romanticismo e l'effimero* (Gobook, 2008), San'yūtei Enchō, *La lanterna delle peonie. Storia di fantasmi* (Marsilio, 2012)

ANDREA MAURIZI

Insegna lingua e letteratura giapponese all'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Si occupa principalmente di storia della letteratura dei periodi Nara e Heian. Ha scritto numerosi saggi e tradotto in italiano diverse opere di letteratura classica e moderna, tra cui *Storia di Ochikubo* (Marsilio, 1992), *Raccolta in onore di antichi poeti (Rivista degli Studi Orientali)*, 2002), *Confessioni di una maschera e Neve di primavera* di Mishima Yukio (Mondadori, 2004 e 2006) e *Sogno di una notte di primavera. Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu* (Gobook, 2008).

MARIA CHIARA MIGLIORE

Insegna lingua e letteratura giapponese all'Università del Salento ed è ricercatrice presso il Tōyō kenkyūjo (Università Daitō bunka, Tōkyō). Svolge attività di ricerca nel campo della letteratura classica e della filologia giapponese, nonché della produzione letteraria giapponese in lingua cinese dei periodi antico e classico, in particolare sul processo di adozione e adattamento in Giappone di elementi della cultura e della letteratura cinese antica e classica. È autrice di numerose pubblicazioni in italiano e in lingue straniere.

LUCA MILASI

Insegna filologia giapponese alla 'Sapienza' Università di Roma. Si occupa di letteratura giapponese moderna, in particolare della narrativa storica e degli influssi della letteratura cinese sugli autori giapponesi di fine Ottocento. È autore di *Gli scrittori Meiji e la Cina* (Libreriauniversitaria.it edizioni, 2011); "Rekishī shōsetsu o lettura di genere? La condizione femminile in due racconti storici di Mori Ōgai" (*Rivista degli Studi Orientali*, 2008); "A Meiji Writer's Outlook on Chinese Literature: The Case of Mori Ōgai" (*Phoenix in Domo Foscari*, 2009).

CAROLINA NEGRI

Insegna lingua e letteratura giapponese all'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa di letteratura femminile del periodo Heian (794-1185). Tra le sue pubblicazioni: "Marriage in the Heian Period (794-1185). The Importance of Comparison with Literary Texts" (*Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 2002); *Le memorie della dama di Sarashina* (Marsilio, 2005); *Diario di Izumi Shikibu* (Marsilio, 2008).

MARIA ROBERTA NOVIELLI

Insegna storia del cinema giapponese all'Università Ca' Foscari di Venezia. Oltre che autrice di volumi e saggi sul cinema nipponico, cura il sito AsiaMedia e la collana "Schermi Orientali" per l'editrice veneziana Cafoscarina. Ha collaborato con vari festival

cinematografici per cui ha coordinato rassegne dedicate a cineasti giapponesi. Tra le principali pubblicazioni, *Storia del cinema giapponese* (Marsilio, 2001) e la curatela del volume *Kawase Naomi – I film, il cinema* (Effatà Editrice, 2002).

JUNICHI OUE

Insegna lingua e letteratura giapponese e filologia giapponese all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Ha insegnato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa di linguistica. È autore di numerosi saggi sulla linguistica contrastiva e sulla sua applicazione nella didattica della lingua giapponese.

BONAVENTURA RUPERTI

Insegna lingua e letteratura giapponese e teatro giapponese all'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha soggiornato più volte in Giappone, con ricerche presso il Museo del Teatro dell'Università Waseda e l'Istituto Nazionale di Letteratura Giapponese di Tōkyō. Si occupa di teatro giapponese, dalla tradizione alla contemporaneità, e di letteratura premoderna e moderna. Tra le sue traduzioni: Izumi Kyōka, *Il monaco del monte Kōya e altri racconti* (Marsilio, 1991).

IKUKO SAGIYAMA

Insegna lingua e letteratura giapponese all'Università degli Studi di Firenze. Le sue ricerche vertono principalmente sulla letteratura classica, con particolare riferimento alla poesia.

PAOLA SCROLAVEZZA

Insegna lingua e letteratura giapponese presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Si occupa di letteratura femminile moderna e contemporanea e di scritture di genere, *noir* e *SF*. Ha tradotto dal giapponese *Lampi* di Hayashi Fumiko (Marsilio, 2011) ed è autore, con Luisa Bienati, di *La narrativa giapponese moderna e contemporanea* (Marsilio, 2009) e, con Maria Roberta Novielli, di *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone* (Cafoscarina, 2012).

VIRGINIA SICA

Insegna storia e letteratura giapponese all'Università degli Studi di Milano. Per alcuni anni ha insegnato presso la Facoltà di Lettere dell'Università del Tōhoku (Sendai). È membro del CARC (Contemporary Asia Research Center) e socio Aistugia (Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi). I suoi ambiti di ricerca principali sono il periodo Kamakura-Ashikaga (1185-1568), in un'ottica storico-politica quanto letteraria, e la materia artistica dello scrittore Mishima Yukio, intesa nella sua globalità e affrancata da una strumentalizzazione ideologica.

MARCO SIMEONE

Ha preso il titolo di dottore di ricerca presso 'Sapienza' Università di Roma nel 2010. Si occupa di letteratura popolare, in particolare dei *jidai shōsetsu* prodotti tra gli anni Venti e il periodo a ridosso della Seconda Guerra Mondiale. Lavora presso l'ufficio culturale dell'Ambasciata Giapponese in Italia.

ROBERTA STRIPPOLI

È Assistant Professor di letteratura giapponese alla Binghamton University (State University of New York). Si occupa di narrativa medievale, in particolare *Heike monogatari* e *otogizōshi*, e dell'interazione tra letteratura e teatro tradizionale. Ha pubblicato vari articoli in riviste accademiche e un libro: *La monaca tuttofare, la donna serpente, il demone beone. Racconti dal medioevo giapponese* (Marsilio, 2001).

ADOLFO TAMBURELLO

Già direttore della Biblioteca dell'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente e libero docente di Storia e Civiltà dell'Estremo Oriente alla 'Sapienza' Università di Roma, ordinario della stessa disciplina presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", direttore della serie editoriale *Il Giappone*, edita dall'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO) di Roma in collaborazione con "L'Orientale" di Napoli.

ALDO TOLLINI

Insegna lingua giapponese classica all'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa di linguistica giapponese, di buddhismo giapponese e di relazioni culturali tra Italia e Giappone.

PAOLO VILLANI

Insegna lingua giapponese all'Università di Catania. Si è dedicato principalmente allo studio comparato della mitologia giapponese, alle origini documentarie dello shintoismo, all'ideologia della sovranità sacra nel Giappone antico e del suo riutilizzo nella fondazione dello stato giapponese moderno. Fra le sue pubblicazioni figura la traduzione della prima opera della letteratura giapponese: *Kojiki. Un racconto di antichi eventi* (Marsilio, 2006).

WADA TADAHIKO

Insegna letteratura italiana presso la Tōkyō University of Foreign Studies. Ha tradotto in giapponese numerose opere, concentrandosi principalmente sull'opera di Umberto Eco: *Opera aperta* (1985), *Diario minimo* (1992), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1996), *Cinque scritti morali* (1998), *Kant e l'ornitorinco* (2003), *Sulla letteratura* (2011); di Italo Calvino: *La speculazione edilizia* (1985), *Palomar* (1988), *Racconti scelti* (1991), *Amori difficili* (1991), *La strada di San Giovanni* (1999), *Una pietra sopra* (2000); di Antonio Tabucchi: *Sogni di sogni* (1994), *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1997). In occasione della scomparsa di quest'ultimo scrittore, ha curato molte rubriche e numeri speciali di riviste specialistiche. Nel 2011 ha vinto il Premio Nazionale per la traduzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali italiano.

Pubblicazioni di Maria Teresa Orsi

Libri

Orsi, Maria Teresa (1979). *La narrativa giapponese dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri*. Napoli: IUO.

——— (1988) (a cura di). Ueda Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*. Venezia: Marsilio.

——— (1990) (a cura di). Natsume Sōseki, *Sanshirō*. Venezia: Marsilio.

——— (1991) (a cura di). Tsushima Yūko, *Il figlio della fortuna*. Firenze: Giunti.

——— (1992) (a cura di). Ueda Akinari, *Racconti della pioggia di primavera*. Venezia: Marsilio.

——— (1993) (a cura di). Sakaguchi Ango, *Sotto la foresta di ciliegi in fiore*. Venezia: Marsilio.

——— (1997) (a cura di). Ishikawa Jun, *I demoni guerrieri*. Venezia: Marsilio.

——— (1998) (a cura di). *Fiabe giapponesi*. Torino, Einaudi.

——— (2004) (a cura di). Mishima Yukio, *Romanzi e racconti*, volume I (1949-1961). Milano: Mondadori.

——— (2006) (a cura di). Mishima Yukio, *Romanzi e racconti*, volume II (1962-1970). Milano: Mondadori.

——— (2012) (a cura di). Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*. Torino: Einaudi.

Articoli e capitoli di libri

Orsi, Maria Teresa (1971). “Il Jōruri jū-ni-dan-zōshi”. *Il Giappone*, XI, pp. 99-156.

——— (1972). “Yokomitsu Riichi, *Nichirin*”. *Il Giappone*, XII, pp. 41-112.

——— (1974). “*Le Otto vedute di Tokyo di Dazai Osamu*”. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 34, pp. 247-275.

——— (1974). “*Il Rangaku kotohajime di Kikuchi Kan*”. *Il Giappone*, XIV, pp. 73-102.

——— (1975). “*Orochi (Il drago) di Komatsu Sakyō*”. *Il Giappone*, XV, pp. 77-100.

——— (1976). “Gli antecedenti del racconto poliziesco in Giappone e l'innesto del mystery occidentale”. *Il Giappone*, XVI, pp. 65-83.

——— (1977). “Recitativi e narrativa nel Giappone degli anni Tokugawa-Meiji”. *Il Giappone*, XVII, pp. 53-70.

——— (1978). “Il fumetto in Giappone: 1) L'evoluzione del *manga* dall'era Meiji alla guerra del Pacifico”. *Il Giappone*, XVIII, pp. 131-181.

——— (1979). “La narrativa giapponese negli anni di transizione Tokugawa-Meiji (1840-1880)”. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 39, pp. 421-456.

——— (1979). “*Susano no mikoto di Akutagawa Ryūnosuke*”. *Il Giappone*, XIX, pp. 41-93.

——— (1980). “Il fumetto in Giappone: 2) Dal dopoguerra al trionfo del *gekiga*”. *Il Giappone*, XX, pp. 103-158.

——— (1981). “Il fumetto in Giappone: 3) L'evoluzione degli anni Sessanta e le ultime proposte”. *Il Giappone*, XXI, pp. 93-151.

——— (1982). “*Kunisada Chuji di Kikuchi Kan*”. *Il Giappone*, XXII, pp. 97-114.

——— (1983). “Cronaca e letteratura: dal ‘caso Genta’ a *Masurao di Enchi Fumiko*”. *Il Giappone*, XXXIII, pp. 187-205.

——— (1984). “Il romanzo storico nel Giappone moderno: 1) Il problema teorico in Tsubouchi Shōyō”. *Il Giappone*, XXIV, pp. 5-22.

——— (1985). “Il ‘romanzo più lungo del mondo’: *Dai Bosatsu tōge* di Nakazato Kaizan”. *Il Giappone*, xxv, pp. 149-174.

——— (1986) (traduzione di). Tsushima Yūko, L’isola della felicità (*Yorokobi no shima*). *Linea d’ombra*, 14.

——— (1988) (traduzione di). Dazai Osamu, Il suono del martello (*Tokatonton*). *Linea d’ombra*, 23, pp. 39-44.

——— (1992). “Introduzione”, in Mastrangelo, Matilde (a cura di). Mori Ōgai, *L’intendente Sanshō*. Milano: Linea d’ombra edizioni, pp. 6-9.

——— (1992). “Introduzione”, in Canova Tura, Graziana. (a cura di). Edogawa Ranpo, *La belva nell’ombra*. Venezia: Marsilio, pp. 9-33.

——— (1992) (traduzione di). Tsushima Yūko, Il dominio della luce (*Hikari no ryōbun*). *Linea d’ombra*, 69, pp. 55-59.

——— (1994). “Il confronto con l’occidente: il caso di Natsume Sōseki”, in Istituto Giapponese di Cultura (a cura di). *Il Giappone moderno alla ricerca dell’occidente*. Roma: “L’erma” di Bretschneider, pp. 43-53.

——— (1994). “Giappone: Letteratura”, in *Piccola Treccani*, vol. v. Roma: Marchesi Grafiche Editoriali, pp. 181-183.

——— (1994) (traduzione di). Nosaka Akiyuki, La tomba delle lucciole (*Hotaru no haka*), *Linea d’ombra*, 97, pp. 26-37.

——— (1995). “La letteratura giapponese”, in Istituto Giapponese di Cultura (a cura di). *Notiziario*. Roma, pp. 5-10.

——— (1995). “Il sole del 6 agosto. Il romanzo giapponese tra oblio e memoria”. *Linea d’ombra*, pp. 31-35.

——— (1995). “Haiku to sono kaishaku”. *Aoi*, pp. 54-59.

——— (1996). “Bungaku no kinōto to shite no iro - Nihon gendai bungaku no baai”. *Hikaku bungaku nenshi* (Annales de Littérature Comparée), xxxii, pp. 147-161.

——— (1997). “In’ei no iro”, in Boscaro, Adriana (a cura di). *Tanizaki Jun’ichirō kokusai shinpojiumu* (*Tanizaki Jun’ichirō. An International Symposium*). Tōkyō: Chūōkōronsha, pp. 15-26.

——— (1998). “Introduzione”, in Id. (a cura di). *Fiabe giapponesi*. Torino: Einaudi, pp. vii-xxxvii.

——— (1998). “The Colors of Shadows”, in Boscaro, Adriana; Chambers, A.H. (Eds.). *A Tanizaki Feast, The International Symposium in Venice*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, pp. 1-14.

——— (1998). “Giappone: Letteratura”, in *Lessico Universale Italiano*, II Supplemento, vol. I, pp. 505-506.

——— (1999). “All’ombra del *Genji monogatari*”, in Canova Tura, Graziana. (a cura di). Enchi Fumiko, *Maschere di donna*. Venezia: Marsilio, pp. 11-23.

——— (1999). “Il romanzo come pittura: il modello di Natsume Sōseki”. *Asiatica venetiana*, 4, pp. 185-204.

——— (2001). “Leggere il *Genji monogatari*”, in Ciapparoni La Rocca, Teresa (a cura di). *Introduzione alla cultura letteraria, Quaderni giapponesi – I*. Roma: Bulzoni, pp. 65-80.

——— (2001). “Les couleurs de l’ombre”, *Europe*, nov./déc., pp. 83-90.

——— (2001). “La standardizzazione del linguaggio: il caso giapponese”, in Moretti, Franco (a cura di). *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, pp. 347-376.

——— (2003) (traduzione di). Kawabata Yasunari, *Lirica*, in Amitrano, Giorgio (a cura di). *Kawabata Yasunari*. Milano: Mondadori, pp. 1109-1113.

——— (2003) (traduzione di). Kawabata Yasunari, *Gli occhi negli ultimi istanti*, in Amitrano, Giorgio (a cura di). *Kawabata Yasunari*. Milano: Mondadori, pp. 1209-1224.

——— (2003) (traduzione di). Kawabata Yasunari, *La voce della purezza*, in Amitrano, Giorgio (a cura di). *Kawabata Yasunari*. Milano: Mondadori, pp. 1226-1233.

——— (2003) (traduzione di). Kawabata Yasunari, *La bellezza del Giappone e io*, in Amitrano, Giorgio (a cura di). *Kawabata Yasunari*. Milano: Mondadori, pp. 1237-1253.

——— (2003). “*Genji monogatari*”, in Moretti, Franco (a cura di). *Il romanzo*, vol. V, *Lezioni*. Torino: Einaudi, pp. 17-28.

——— (2003). “La letteratura classica: il cammino dei *monogatari*”, in Tamburello, Adolfo (a cura di). *Italia-Giappone 450 anni*, vol. II. Napoli: Il Torcoliere, pp. 559-562.

——— (2004). “Ri Kaisei”, in Amoia, A.; Knapp, B. (Eds.). *Multicultural Writers since 1945*. Westport–London: Greenwood Press, pp. 427-431.

——— (2004). “La neve e il sangue”, in Id. (a cura di). Mishima Yukio, *Romanzi e racconti*, volume I (1949-1961). Milano: Mondadori, pp. IX-LXIV.

——— (2004) (traduzione di). Mishima Yukio, *La morte di Radiguet*, in Id. (a cura di). Mishima Yukio, *Romanzi e racconti*, volume I (1949-1961). Milano: Mondadori, pp. 823-839.

——— (2004). “Itaria ni okeru *Genji monogatari* (Il *Genji monogatari* in Italia)”, in Ii, Haruki (a cura di). *Kaigai ni okeru Genji monogatari no sekai* (The World of *The Tale of Genji* outside of Japan). Tōkyō: Kazama shobō, pp. 302-320.

——— (2006) (traduzione di). Mishima Yukio, *Fontane sotto la pioggia*, in Id. (a cura di). Mishima Yukio, *Romanzi e racconti*, volume II (1962-1970). Milano: Mondadori, pp. 135-144.

——— (2007). “Lo specchio velato: riflessi di erotismo cortese”, in Santangelo, Paolo (a cura di). *Passioni d’oriente, Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche*. Supplemento n. 4, *Rivista degli studi orientali*, nuova serie, vol. LXXVIII, pp. 93-103.

——— (2008). “Natsume Sōseki: l’Occidente come sogno e fantasia”, in Caroli, Rosa (a cura di). *1868 – Italia e Giappone: Intrecci culturali*. Venezia: Cafoscarina, pp. 129-142.

——— (2010). “Lo *shōjo manga*: andante con brio”, in Mazzei, Franco; Carioti, Patrizia (a cura di). *Oriente, Occidente e dintorni...*, *Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, vol. IV. Napoli: Il Torcoliere, pp. 1849-1859.

——— (2012). “Il *Genji monogatari*: oltre il millennio”, in Maurizi, Andrea; Ciapparoni La Rocca, Teresa (a cura di). *La figlia occidentale di Edo. Scritti in memoria di Giuliana Stramigioli*. Milano: FrancoAngeli, pp. 115-122.

——— (2012). “Il *Genji monogatari*”, in Maurizi, Andrea (a cura di). *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone pre-moderno*. Novara: Utet, pp. 45-63.

——— (2013) (traduzione di). Matsuda Aoko, *Il giardino di Margherita*, in Coci, Gianluca (a cura di). *Scrivere per*

Fukushima, Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto. Roma: Atmosphere Libri, pp. 41-46.

——— (2013) (traduzione di). Murata Sayaka, *Gli innamorati del vento*, in Coci, Gianluca (a cura di). *Scrivere per Fukushima, Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*. Roma: Atmosphere Libri, pp. 47-53.

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

- I. Gianluca Coci (a cura di)
Japan Pop. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo
ISBN 978-88-548-6002-5, formato 14x21, 716 pagine, 27 euro

2. Matilde Mastrangelo, Andrea Maurizi (a cura di)
I dieci colori dell'eleganza
ISBN 978-88-548-5856-5, formato 14x21, 575 pagine, 25 euro

IL PONTE

- I. Anonimo
Storia del Secondo Consigliere di Hamamatsu
Andrea Maurizi (a cura di)
ISBN 978-88-548-6159-5, formato 14x21, 288 pagine, 17 euro

Printed in September 2013
by «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negrone, 15
for «Aracne editrice S.r.l.» di Roma