

elementi

Luisa Bienati, Bonaventura Ruperti,
Asa-Bettina Wuthenow, Pierantonio Zanotti
Letterario, troppo letterario
Antologia della critica giapponese moderna

Marsilio

Indice

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

in copertina

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

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

Prima edizione (POD): 2016

ISBN 978-88-317-2592-7

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: Studio Polo 1116, Venezia

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

AVVERTENZE

Il sistema di trascrizione seguito è lo Hepburn, che si basa sul principio generale che le vocali siano pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. In particolare si tengano presenti i seguenti casi:

ch è un'affricata come la “c” nell'italiano *cena*

g è sempre velare come la “g” nell'italiano *gara*

h è sempre aspirata

j è un'affricata (quindi *shōji* va letto come fosse scritto *shōgi*)

s è sorda come nell'italiano *sasso*

sh è una fricativa come la “sc” nell'italiano *scena*

u è spesso assordita quando è compresa tra due consonanti sorde come in *kusa* o in fine di parola prima di una pausa come in *desu*

w va pronunciata come una “u” molto rapida

y è una semivocale e si pronuncia come la “i” nell'italiano *ieri*

z è un'affricata a inizio di parola e si pronuncia come la “z” nell'italiano *zoo*, ovvero, quando è all'interno di parola, si pronuncia come la “s” dolce in *rosa* e *smetto*

I nomi propri di persona giapponesi e cinesi sono dati secondo l'uso comune in Asia Orientale: prima il cognome, poi il nome. Si segue inoltre l'uso giapponese di utilizzare il nome anziché il cognome per i poeti (es. Kenji per Miyazawa Kenji) e per quegli scrittori che avevano adottato uno pseudonimo al posto del nome proprio (es. Kafū per Nagai Kafū [Sōkichi], Ōgai per Mori Ōgai [Rintarō]).

Tutti i termini giapponesi sono resi al maschile. I termini giapponesi più ricorrenti lasciati in trascrizione nei testi hanno una propria voce nel *Glossario*.

I caratteri sono riportati nel testo solo per i nomi propri degli autori e delle opere presentate in traduzione. Gli indici analitici riportano l'elenco dei restanti nomi di autori e opere con i relativi caratteri.

Tutte le note alle traduzioni sono dei traduttori. Le traduzioni sono state condotte dagli autori di ciascun capitolo. I testi originali giapponesi su cui sono state condotte le traduzioni sono indicati in *Bibliografia*.

PERIODIZZAZIONE

Periodo Nara 奈良: 710-794

Periodo Heian 平安: 794-1185

Periodo Kamakura 鎌倉: 1185-1333

Periodo Muromachi 室町 o Ashikaga 足利: 1336-1573

Periodo Azuchi-Momoyama 安土桃山: 1568-1603

Periodo Edo 江戸 o Tokugawa 徳川: 1603-1868

Periodo Meiji 明治: 1868-1912

Periodo Taishō 大正: 1912-1926

Periodo Shōwa 昭和: 1926-1989

Periodo Heisei 平成: 1989-

Presentazione

La critica letteraria e la saggistica prodotta da scrittori su temi legati alla propria e all'altrui pratica creativa costituiscono due voci importanti all'interno della letteratura giapponese moderna. La tradizione accademica giapponese assegna una considerevole rilevanza a queste tipologie testuali, utilizzandole spesso come documenti dell'evoluzione storica della scena letteraria nazionale. Questa tradizione ha al proprio attivo una consolidata storiografia e un canone, anche scolastico, comprensivo di scritti esemplari, testi rappresentativi di particolari tendenze o temperie culturali, manifesti spartiacque o generatori di nuove denominazioni gruppalì. Oltre che come documenti storici, molti di questi testi sono tutt'oggi oggetto di apprezzamento estetico, per le qualità stilistiche espresse dai loro autori, in molti casi scrittori consacrati e canonizzati.

Questa antologia si propone di introdurre i lettori italiani alla conoscenza di questo vasto patrimonio attraverso la traduzione di una serie di testi rappresentativi. La selezione abbraccia un arco di tempo che va dagli anni ottanta del XIX secolo agli inizi del periodo Shōwa (1926-1989). Questo intervallo corrisponde al periodo di formazione e consolidamento del discorso metaletterario moderno in Giappone: dalle battaglie per il romanzo condotte dagli intellettuali riformisti Meiji (rappresentati da Tsubouchi Shōyō e Futaba-tei Shimei), alla rivendicazione dell'autonomia euristica e perfino esistenziale della critica letteraria decretata da Kobayashi Hideo. Nel mezzo, una pluralità di voci, idee, stili, che queste traduzioni cercano di restituire, con i loro momenti luminosi e le loro tortuosità, anche lessicali e sintattiche. Momenti luminosi e tortuosità che riflettono il percorso accidentato e laborioso di un intero campo

intellettuale, impegnato nella costruzione della propria “modernità”. Ecco dunque le passioni e i sogni dei romantici (Kitamura Tōkoku, Izumi Kyōka) e i programmi dei naturalisti (Tayama Katai, Shimamura Hōgetsu, Kosugi Tengai); le meditazioni dei due giganti del mondo letterario Meiji, Mori Ōgai e Natsume Sōseki. Ecco i dibattiti sul rapporto tra arte e vita suscitati dall'emersione di una cultura “di massa” (Kikuchi Kan, Hirotsu Kazuo), e le riflessioni sul ruolo sociale degli scrittori, articolate con una varietà di posizioni che abbracciano l'impegno frustrato di Arishima Takeo e il *désengagement* agrodolce di Nagai Kafū. E ancora: la protesta avanguardistica, nutrita di riferimenti alle ultime tendenze internazionali, di Takamura Kōtarō e Hirato Renkichi, e il modernismo provinciale e ruralista di Miyazawa Kenji; la controversia tra Akutagawa Ryūnosuke e Tanizaki Jun'ichirō sul ruolo della trama nelle opere di narrativa, e le modernissime considerazioni di quest'ultimo sulla “nuova arte” del cinema.

Questo volume si pone in continuità con quelli già pubblicati nella presente collana e dedicati alla cultura giapponese: *La narrativa giapponese moderna e contemporanea* (2009) di Luisa Bienati e Paola Scrolavezza, *Introduzione alla storia della poesia giapponese* (vol. 2, 2012) di Pierantonio Zanotti e *Storia del teatro giapponese* (vol. 2, 2015) di Bonaventura Ruperti, con cui dialoga. *Letterario, troppo letterario* rimanda a tali volumi per il completamento del quadro complessivo e l'approfondimento dei singoli autori.

Venezia, luglio 2016

1. L'essenza del romanzo

a cura di Bonaventura Ruperti

Lo *Shōsetsu shinzui* (L'essenza del romanzo) di Tsubouchi Shōyō (1859-1935), pubblicato nel 1885-1886 dopo alcune uscite parziali intermedie, segna il debutto in ambito critico di Shōyō, protagonista poi di una fervida attività critica e creativa tra narrativa, teatro di parola (*kabuki* e moderno), teatro musicale e danza, contributi alla nascita del dramma moderno e dello *shingeki* (con il Bungei Kyōkai¹), traduzioni dei lavori di Shakespeare. Ma soprattutto il saggio marca l'inizio della critica letteraria moderna in Giappone, come primo trattato d'era Meiji che disquisisce il valore e le funzioni del romanzo nella nuova epoca, il suo significato storico, affermando il metodo del realismo moderno ma anche spingendosi oltre.

Lo scritto, di vasta estensione e concluso in maniera un po' brusca di fronte alla vastità della materia, si articola in due parti, la prima teorica sui principi e la seconda invece tecnica di pratica applicativa. Dopo una premessa, la prima parte esordisce con una «teoria generale del romanzo» (*Shōsetsu sōron*) in cui si afferma il valore artistico del genere muovendo dalla definizione di arte (*bijutsu*): Shōyō ne enfatizza l'assenza di fini pratici, la negazione di vincoli per l'artista a fini educativi o di altro genere che ne imbriglierebbero l'invenzione, e dunque il valore di per sé. Gli effetti, prodotti indirettamente, vengono dunque legati alla natura dell'uomo che spontaneamente si commuove e diletta di fronte all'elevatezza dell'arte.

La trattazione passa alla classificazione e distinzione tra le varie arti in tre categorie principali: 1. arti che hanno forma, tangibili: pittura, scultura, intarsio, tessitura, bronzi, architettura, giardini; 2. arti che non hanno forma, intangibili, come musica, poesia, testi drammatici; 3. arti che combinano più discipline, tangibili e non: il teatro e la danza, che mettono in movimento poesia e testo drammatico, e impiegano in maniera attiva la musica. Le arti tangibili in prevalenza si rivolgono alla vista, quelle intangibili come la musica all'udito, mentre poesia drammaturgia e romanzo invece alla mente.

A questo punto Shōyō illustra le ragioni per cui il romanzo avrebbe i requisiti dell'arte, e per libertà e ampiezza d'espressione si collocherebbe in posizione di primazia sulle altre, riferendosi in particolare a un genere di

romanzo che non sia solo fonte di divertimento ma che offra commozione e concezioni elevate.

Quindi si procede a una rassegna delle «trasformazioni del romanzo» (*Shōsetsu no henshen*) dalle origini del romanzo e dei generi letterari più antichi, spaziando, in un raffronto nello sviluppo storico, dalla coincidenza e sovrapposizione con storia e annalistica, ai poemi epici nella tradizione europea. Sul piano dei racconti di finzione si evidenzia come il genere narrativo avrebbe visto dapprima la comparsa di romanzi fantastici di «cose strane e diverse», racconti storico-mitologici che risalgono a una tradizione orale che avrebbe subito distorsioni, rielaborazioni, arricchimenti fantastici nel processo di trasmissione, in ossequio anche a una naturale predilezione degli umani per eventi e fatti mirabili e sorprendenti. In Occidente questo genere coinciderebbe con il *romance*, come forma intermedia tra storia vera e romanzata, tramandata dapprima in forma orale e poi tramite la scrittura. Vedrebbe poi la comparsa delle favole di Esopo fino a romanzi allegorie o fiabe (in Inghilterra *fable*) con intento didascalico più o meno esplicito, in cui dunque vengono a sovrapporsi due piani, la scrittura fantastica e il significato allegorico a fini educativi, come nel *Xiyou ji* cinese². Alla decadenza del *romance* sarebbe subentrato l'emergere del teatro, mentre il vero romanzo (*novel*), fondato secondo Shōyō sulla descrizione di sentimenti e costumi sociali, a sua volta farebbe la sua comparsa dopo la decadenza del teatro. In un confronto con il teatro ne viene evidenziata la superiorità e la corrispondenza ai bisogni della nuova epoca moderna: il teatro avrebbe maggiore difficoltà nel rappresentare sentimenti e situazioni del presente, per una tendenza all'enfaticizzazione e all'iperbole rispetto alla descrizione naturale, difficoltà a dipingere in dettaglio la natura e il carattere dei personaggi, i loro sentimenti, carenze nell'ambito dell'espressione, limiti fisici di apparati e scenari, difficoltà a organizzare le storie in maniera verosimile e naturale, ossia in base alla casualità (in genere gli accadimenti sono preparati per facilitarne la comprensione al pubblico). Quindi il romanzo primeggia per vastità di dimensioni e libertà d'espressione, per versatilità nella descrizione sia nelle linee generali grandiose che nelle descrizioni minute, rivolgendosi non solo a vista e udito ma direttamente alla mente dei lettori sollecitandone la fantasia.

La trattazione si concentra dunque sui «punti principali del romanzo» (*Shōsetsu no shugan*) che dovrebbero avere per oggetto in primo luogo i sentimenti umani e in secondo situazioni e costumi della società, passaggi in cui Shōyō si ispira, con originalità, anche a uno scritto di John Morley (1838-1923) su George Eliot.

Il paragrafo successivo analizza invece le «tipologie di romanzo» (*Shōsetsu no shurui*) soffermandosi sulla distinzione e analisi di romanzi di «promozione e punizione» (*kan[zen] chō[aku]*), ossia i romanzi a fine didattico, e i romanzi invece di descrizione, copia del reale (*mōsha*). Si espande dunque

nella distinzione tra narrativa d'ambientazione storica (*jidai monogatari*) o invece sociale e d'attualità (*sewa monogatari*) e altre varianti.

La scansione successiva riguarda poi i «benefici del romanzo» (*Shōsetsu no hieki*), distinti tra benefici diretti e quattro tipologie di benefici indiretti. La seconda parte del trattato esordisce con un «discorso generale sulle regole del romanzo» (*Shōsetsu hōsoku sōron*), regole naturali come esistono in natura l'avvicinarsi delle stagioni o di giorni e notti, o nelle altre arti, ma, senza rigidità precostituite, approda alla conclusione che più che di prescrizioni si tratta di «avvertenze indicative».

Di grande rilievo è nel concreto la disquisizione sullo stile di scrittura (*Bun-tai ron*), in cui con esemplificazioni l'autore esamina pregi e difetti dei tre stili enucleabili dalla tradizione giapponese: lo stile elegante (*gabuntai*), lo stile volgare (*zokubuntai*), ossia che trascrive sulla pagina il linguaggio corrente, e la via "ibrida" di combinazione di entrambi elegante e volgare (*gazokusechūtai*), propendendo per un linguaggio corrente nei dialoghi arricchito con linguaggio letterario elegante nelle parti diegetiche, soluzione che renderebbe la vivacità dell'espressione dei sentimenti e al contempo nella narrazione metterebbe in rilievo i "meccanismi" della vita o della società umana.

Vengono poi esaminate le regole di organizzazione della struttura, intreccio e trama del romanzo, evidenziando la distinzione tra romanzi divertenti (*comedy*) e romanzi tristi (*tragedy*), diffondendosi anche a esaminare gli «undici difetti» nell'ideazione di un romanzo, colti dalle consuetudini della narrativa giapponese pregressa (*gesaku*).

Uno spazio speciale è poi destinato ai romanzi storici e alle differenze tra la «storia vera» (*seishi*) e i romanzi d'ambientazione, con le avvertenze nella composizione di questi.

Rilievo è riservato alla «collocazione dei personaggi principali» (*Shujinkō no secchi*), caratteri e natura dei protagonisti, distinguendo tra due correnti nel modo di immaginare e costruire i personaggi: così come sono nella realtà, o in forma idealizzata. Infine, come ulteriore specificazione della struttura del romanzo, viene trattato il metodo narrativo (*jojihō*), nelle parti di descrizione o più di spiegazione, scindendo tra un metodo *yin* e un metodo *yang*: il primo, prevalente nella tradizione narrativa giapponese, non esplicita il carattere dei personaggi ma lo lascia dedurre attraverso le loro azioni e il comportamento; il secondo, al contrario, più evidente in Occidente, anche nella narrazione manifesta al lettore il carattere del personaggio.

In tal modo, in un'epoca in cui anche in Europa la teoria letteraria era in fase non ancora matura e organizzata, *Shōsetsu shinzui* si svincola dalla visione tradizionale del genere narrativo che lo vedeva ridotto al rango di divertimento per donne e bambini, affermandone il valore di genere letterario tra i più sviluppati nella storia e dunque adeguato alla nuova epoca, ribaltando le gerarchie tradizionali dei generi letterari. Spaziando

tra Giappone e la sua storia letteraria, di cui Shōyō conosceva a fondo la produzione teatrale e narrativa (alla luce di una conoscenza approfondita di Takizawa Bakin³ e altri autori del *gesaku*), ed Europa e Cina, evidenzia le peculiarità e specificità del genere narrativo liberandolo e negandone la visione di strumento (*hōben*) in funzione di altri fini, morali, educativi o altro. In particolare si mette in rilievo l'espressione dei sentimenti, non solo esteri di azioni o altro, ma anche interiore dell'essere umano, e nel concretizzare questo si riconosce il potere di rendere visibile, di chiarire le logiche di causa ed effetto nella vita umana e il "grande meccanismo" della società umana.

Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙

L'essenza del romanzo (estratti)

Shōsetsu shinzui

小説神髓

1885-1886

PRIMA PARTE

TEORIA GENERALE DEL ROMANZO

Se s'intende far luce sulle ragioni che rendono il romanzo arte (*bi-jutsu*)¹, innanzitutto bisogna conoscere che cosa sia arte. Ma se si vuole far luce su cosa sia arte, si considera come prima necessità mettere da parte le opinioni errate del mondo e definire il significato di arte. Si dice che svariati siano nel passato e nel presente i dibattiti relativi all'arte, ma in generale sono indefiniti e incompleti, e rari sono quelli da considerare fondativi. Dal momento che di recente un uomo di cultura americano² a Tōkyō ha sovente tenuto conferenze sulle ragioni dell'arte confutando le opinioni errate del mondo, ribadire qui quali fossero novità quelle stesse argomentazioni darà l'impressione di un'operazione invero inavvertita, che disturba l'occhio dei lettori, pertanto mi limito a riassumere i fondamenti dell'arte da lui illustrati e, domandandomi se colgano o meno il segno, vorrei qui anche esprimere la mia opinione.

Il tale succitato scrive: «Il progresso del mondo non è altro che risultato della forza umana. Pertanto i meriti dell'azione umana sono di due generi: ossia l'indispensabile e il decoro. L'indispensabile ha come scopo solo di fornire gli strumenti tecnici a necessità ed esigenze della vita umana, il decoro invece ha quale scopo di offrire piacere alle menti e agli occhi degli uomini elevandone la dimensione dello spirito... A questo decoro si attribuisce il nome di arte. Pertanto l'arte, avendo come principio solo il decoro, non la si deve considerare non indispensabile. Offrire piacere a menti e occhi ed elevare la dimensione dello spirito non è forse un elemento importante per la società umana? Questi in definitiva sono entrambi elementi di cui la società non può fare a meno. Quindi se si osservano le differenze tra i due, si nota discrepanza nel fatto che

l'indispensabile è buono e bello in quanto adeguato all'impiego concreto; l'arte giunge a essere consona all'uso pratico in quanto buona e bella. Ad esempio, questa lama corta è davvero buona e bella, ossia è buona e bella in quanto indispensabile. Quel dipinto è indispensabile, ossia è indispensabile in quanto è buono e bello ed eleva la dimensione dello spirito. In base a ciò, guardando a questo, risulta chiaro che nell'arte ciò che la rende buona e bella sono le ragioni stesse che la rendono arte...». Ancora un altro signore³ scrive: «L'arte è strumento meraviglioso e ha funzione mirabile di crescita della conoscenza e cultura umana. Dico questo perché l'arte ha come scopo di dare piacere alle menti e agli occhi degli uomini e di elevarne il grado dello spirito. Dal momento che offre piacere a mente e occhi, solleva il vento di amicizia, amore, calore e umanità, in quanto eleva il grado dello spirito, sconfigge lo stato di avidità e avarizia, di crudeltà e insensibilità». [...]

In effetti come espresso dai due signori citati, non si arriva a dubitare del fatto che nell'arte vi sia una funzione di crescita dell'uomo e della civiltà, ma a ben pensarci, a riguardo del vero significato di base dell'arte entrambi non si mantengono esenti da errori sul piano logico. Ora disquisendo qui nel loro complesso le ragioni di cui sopra, intendo avanzare i miei dubbi. Ecco, quel che si definisce arte, dal momento che non ha la tecnica dell'utilità pratica, offre soltanto diletto a menti e occhi degli uomini e dovrebbe trovare il suo "scopo" nel cercare di immergersi nella dimensione del meraviglioso e divino. Nel cercare di attingere alla sfera del meraviglioso e sacro, colui che la guarda di per sé si commuove, dimentica i suoi desideri d'avidità e avarizia, si libera dai sentimenti di crudeltà e insensibilità, e si volge verso il godimento nella dimensione di altri pensieri meravigliosi che sono elevati, e tuttavia questo rientra negli influssi della natura e non si dovrebbe definire lo "scopo" dell'arte. Sono per così dire risultati casuali, ed è difficile definirli le ragioni principali originarie di essa. [...]

Pertanto, quel che si definisce arte differisce dalle altre tecniche d'impiego pratico e dalla qualità di quelle, e sin dall'inizio non si dota di modelli o criteri di misura nel creare. La sua dimensione mirabile entra in comunicazione quasi con il divino, e fa percepire a chi la guarda, senza che se ne accorga, un fascino misterioso e una dimensione sublime, quasi facesse sobbalzare il cuore e

fuggire l'anima: questo è il suo scopo originario e la ragione che fa dell'arte arte, mentre il suo rendere elevate ed eccelse le sue risonanze, il suo rendere estremamente puro il suo pensiero meraviglioso, e con questo innalzare le qualità degli uomini, questi sono risultati e funzioni casuali e non dovrebbero dirsi lo scopo dell'arte. [...]

Nel mondo, quel che si definisce arte (*bijutsu*) non si presenta in una sola forma. Distinguendo provvisoriamente se ne dovrebbero riconoscere due categorie: ossia le arti materiali, e le arti immateriali. Le cosiddette arti materiali sono pittura, scultura, intarsio ligneo, tessitura, bronzi, architettura, arte dei giardini ecc., mentre le cosiddette arti immateriali indicano generi come musica, poesia, testi drammatici ecc. Quindi, i generi della danza (*butō*) o del teatro comprendono le qualità di entrambi i tipi e offrono godimento agli occhi. Certamente i generi del teatro o della danza nascono mettendo in movimento la poesia e i testi drammatici, e mettendo in azione la musica ne fanno risuonare le tecniche meravigliose. Oggi come in passato, alla stessa maniera, in miriadi di paesi si gode e apprezza il teatro, si ammira la danza, come è naturale.

Queste sono in generale le varietà delle arti, ma se ci si chiede quale ne sia il nucleo centrale, per tutte non è altro che il fatto di offrire godimento agli occhi e diletto alle menti. Tuttavia, a seconda delle qualità di quelle arti, ve ne sono alcune che si rivolgono solo alle menti; altre che si rivolgono soltanto agli orecchi. Ad esempio le arti materiali tutte danno rilievo alla forma e si rivolgono alla vista degli uomini, mentre la musica e le canzoni si rivolgono all'udito, i generi della poesia, dei testi drammatici, del romanzo trovano il loro corpo principale appellandosi solo alle menti. Pertanto, le arti materiali hanno il loro tema prevalente solo in colori e tonalità, in forme e aspetti, e ne elaborano gli artifici, mentre la musica e i canti, al contrario, hanno come materia prevalente la voce e ne affinano i disegni. Nel caso di poesia e testi drammatici, dal momento che, a differenza di quelli, si rivolgono in prevalenza alle menti, la loro materia principale non sono colori e tonalità, non sono suoni e timbri, bensì sono proprio i sentimenti degli uomini che non hanno forma e neppure voce. Anche gli uomini di un tempo disquisendo di poesia non l'hanno forse descritta come dipinto dotato di voce? Di conseguenza, la poesia si celebrerà in quanto

ritrae in maniera assai sottile sentimenti e stati d'animo difficili da dipingere e difficili da vedere, e li rende visibili agli uomini. Orbene, a qualcuno che ha chiesto cosa sia la cosa più difficile da ritrarre a questo mondo, non vi è cosa più difficile da raffigurare proprio di quei sentimenti e passioni degli esseri umani. Anche dei sette sentimenti di gioia e rabbia, amore e odio, tristezza paura e desiderio, esprimerne solo la superficie non è poi così difficile, ma se se ne vuole rendere visibile l'essenza, non si riesce a raggiungerla se non con la forza del pittore. Anzi, spesso è arduo rappresentarli se non si prende a prestito l'aiuto di un attore. [...]

Or dunque se ci si chiede come sia mai la poesia occidentale, naturalmente i generi non si limitano a uno. Vi sono quelli che si definiscono poemi storici (*epic poetry*), vi è anche poesia narrativa (*narrative poetry*), o ancora poesie che s'incentrano sull'aspetto didattico (*didactic*), o ancora poesie che hanno a tema principale la satira (*satyrical*), quella che si accompagna alla musica viene denominata brano cantato (*lyric*), quella destinata a essere rappresentata a teatro si chiama "dramma" (*drama*). E inoltre se si vuole entrare nei dettagli, vi sono innumerevoli tipologie, ma per evitare eccessive complicazioni qui le tralascio. In definitiva la poesia (*poetry*) più che assomigliare ai generi poetici del nostro paese assomiglia piuttosto al romanzo e ha come tema principale il raffigurare sentimenti e condizioni della vita umana. [...]

In conclusione, ciò che il romanzo ha per soggetto principale sono soprattutto i sentimenti umani e le condizioni del mondo. Dipanando i fili di una grande concezione originale, intessendo con destrezza i sentimenti degli esseri umani, intrecciando [questi sentimenti] magnificamente mossi in seguito a cause del tutto misteriose e insondabili e senza limiti, con conclusioni altrettanto svariate e molteplici, li dipinge come si scorgesse il segreto di cause ed effetti (*inga*) di questo mondo umano, e trova il proprio dominio originale nel rendere visibili cose difficilmente visibili. Pertanto, all'interno di completezza e perfezione del romanzo, descrive anche quelle cose difficilmente raffigurabili nella pittura, esprime anche cose difficilmente esprimibili con la poesia, e inoltre rappresenta anche i dettagli nascosti, difficilmente rappresentabili nel teatro. Forse per il fatto che, nel romanzo, non vi sono i vincoli fissati dal numero di caratteri, come nella poesia, neppure le bri-

glie o restrizioni di rime e assonanze, e d'altro canto avendo nella sua natura la qualità di rivolgersi alle menti in maniera immediata, rispetto al teatro o alla pittura, si deve dire che l'autore gode di uno spazio estremamente vasto in cui dispiegare ed elaborare i propri disegni e invenzioni. Ecco, in ragione della posizione che il romanzo riesce a conquistare all'interno delle arti, infine sopravanza le narrazioni o i testi drammatici, e non si sa se non darà motivo d'essere definito al primo posto tra le grandi arti del mondo letterario (*bundan*). [...]

LE TRASFORMAZIONI DEL ROMANZO

Il romanzo è un genere di racconto di finzione (*tsukuri monogatari*), una trasformazione dei cosiddetti racconti di eventi strani e diversi. Che cosa sono i racconti strani e diversi? In Inghilterra vengono chiamati *romance*. Il *romance* assume l'invenzione da fatti "assurdi" e "senza fondamento"⁴ e si compone di varie parti con l'apparizione di centinaia di stranezze e difformità, e non tenta di volgersi indietro a riflettere sulle contraddizioni alla luce della razionalità degli eventi che si manifestano nel mondo reale della quotidianità. Quando si giunge al romanzo, ossia al *novel*, invece, esso differisce. Il *novel* ha come nucleo centrale il ricopiare i sentimenti umani e i costumi del mondo, e allestisce dunque la sua invenzione assumendo come materia gli eventi e le cose così come dovrebbero essere nel mondo umano della quotidianità reale. [...] In definitiva, il teatro e i racconti di cose strane e fantastiche (*romance*) all'origine della loro ideazione hanno le medesime qualità e si concentrano nel rappresentare solo come elemento principale discorsi e storie nuove e inaspettate ma, con il progredire dei sentimenti degli uomini di questo mondo, vanno via via eliminando passaggi di stranezze e misteri, cercano di evitare ambientazioni e trame senza ragione e fondamento, e assumendo eventi dei tempi recenti giungono a esprimere l'intento creativo nell'intento di "promuovere [il bene] e punire [il male]". Pertanto come anche nella materia principale del teatro, è chiaro ed evidente che il suo fine sono i sentimenti umani e i costumi e non l'altro intento di "promozione [del bene] e punizione [del male]"⁵.

In seguito, anche nel *romance* si vede una riduzione delle invenzioni che sono infondate, e lo sforzo di riflettere finalmente i reali aspetti delle situazioni del mondo è un esito naturale del cosiddetto processo evolutivo, e tale processo ha un impeto incontrastabile; trovandoci però in una situazione a mezza via nell'apertura alla civilizzazione, in cui i sentimenti umani del mondo sono ancora limitati e i gusti non ancora sufficientemente elevati, e anche gli autori di romanzi hanno una visione povera e non hanno il coraggio di difendersi, ancor più si allontanano di gran lunga dal raggiungere l'essenza del romanzo, dal momento che scrivono i racconti seguendo le propensioni del momento della volgare società corrente. In sostanza il vero intento dello scrittore non risiede nel cercare di riflettere sentimenti umani e situazioni del mondo, non consiste neppure nel cercare di fare satira sul mondo, ma solo nel sedurre i gusti del momento dell'epoca presente, nell'adeguarsi alle mode del mondo, nell'afferrare la fama vuota e fuggevole di un istante. [...] I romanzi che vanno di moda nelle consuetudini del [volgo del] nostro paese, gli *haishi*⁶ in generale sono tutti romanzi di "promozione e punizione" e non son veri romanzi. [...]

In generale l'ambito del romanzo è più ampio dell'ambito del teatro, e raffigura sentimenti e situazioni di ciascuna epoca, di ciascun periodo, nei dettagli o a grandi linee, senza far percepire alfine rimpianti o delusione. Ad esempio, nel teatro per ritrarre i sentimenti umani, dal momento che ci si appella soprattutto all'orecchio degli spettatori o, ancora, ai loro occhi, l'ampiezza della dimensione è al contrario limitata; invece nel romanzo, poiché ci si volge direttamente alle menti dei lettori, si sollecita la loro immaginazione, e si dovrà riconoscere che la dimensione è vasta. Nel teatro, monti o acque, erbe o alberi, gli scenari vicini e lontani, la posizione di abitazioni e suppellettili, li si rappresenta tramite dipinti, o li si manifesta con attrezzi o apparati di scena. O, ancora, anche i fenomeni naturali come tuoni e fulmini, vento e pioggia, in generale si manifestano ai sensi della vista e dell'udito degli spettatori tramite effetti o attrezzi meccanici. Nel romanzo si manifesta tutto questo tramite una scrittura bella ed elaborata, rivolgendosi all'occhio della mente dei lettori. In ragione di ciò, nel romanzo l'interesse che si suscita tramite minuzia del dettaglio o visione d'insieme nell'immaginazione dei lettori viene spontaneamente a differenziarsi. Talora si entra

nella dimensione al di fuori della scrittura, talaltra ci si immerge nella sfera soltanto all'interno della scrittura. [...]

I PUNTI PRINCIPALI DEL ROMANZO

Il nucleo centrale del romanzo sono i sentimenti umani, cui seguono situazioni e costumi del mondo. Per sentimenti umani che cosa si intende? I sentimenti umani sono passioni e desideri degli esseri umani, ossia sono i cosiddetti cento e otto turbamenti⁷. Ecco, essendo l'essere umano un animale di passioni e desideri, per quanto uno diventi saggio o buono, è ancora raro che non provi passioni e desideri. Senza distinzione tra intelligente o stupido, chiunque nutre passioni e desideri; le ragioni per cui un saggio è diverso da un piccolo uomo, la ragione per cui un uomo buono differisce da un cattivo risiede, in primo luogo, solo nel fatto che riesce a dominare passioni e desideri con la forza della ragione, o tramite la forza della buona volontà, e scaccia il cane dei turbamenti. [...] Pertanto nell'animale chiamato uomo dovrebbero esserci due linee di fenomeni: il comportamento esteriore che si manifesta all'esterno e i pensieri che sono riposti all'interno. Così, pur essendo due, l'interno e l'esterno, i fenomeni sono complessi e molteplici, e in ragione di cose che differiscono come i volti degli uomini, a questo mondo esiste la storia ed esistono le cronache [personali], e queste in generale riflettono i comportamenti, o altro, che sono visibili all'esterno, mentre è raro invece, sin dal passato, che si riesca a descrivere, diffondendosi in maniera ampia, i pensieri, o altro, che sono avvolti all'interno. Penetrare nel profondo di tali sentimenti umani, descrivere senza tralasciare l'oltre il sipario, all'interno della mente non solo di saggi o uomini di virtù, ma anche di vecchi e giovani, uomini e donne, buoni o malvagi, retti o turpi, con minuzia e accuratezza di dettagli, mostrando con limpida evidenza i sentimenti umani dovrebbe essere il compito dei nostri romanzieri. Se credendo che sia sufficiente riflettere i sentimenti umani, se ne riflettessero solo lo strato superficiale, non si potrebbe definire questo il vero romanzo. Anche nei casi in cui funzionari, narratori, letterati e simili, famosi in Cina e Giappone, ritenendo che fosse rozzo fermarsi solo alla superficie della trama,

si sono sforzati di entrare in profondità nella sua struttura di eventi e situazioni, [in realtà] hanno ritenuto sufficiente riflettere solo in superficie i sentimenti umani che ne dovrebbero essere il nucleo centrale. [...]

Or dunque, se s'immaginano i personaggi e si desidera raffigurarne i sentimenti, innanzitutto si ipotizza che quel personaggio nutra già in sé sentimenti e desideri e si immagina quali sentimenti susciterebbero gli svariati stimoli che riceverebbe se accadesse questo o quell'evento; oppure se dovessero emergere queste o quelle passioni, a che genere di influssi darebbe vita tale eccesso di svariate passioni? Oppure ancora, la natura di quel personaggio produrrebbe ulteriori differenze anche sull'effetto di quei sentimenti in base all'educazione ricevuta in passato e alla qualità delle sue attività? Così indagando e riflettendo in dettaglio, quei sentimenti reconditi che non sono percepibili all'esterno si dovranno mostrare svelati in superficie. [...]

TIPOLOGIE DI ROMANZO

Il romanzo, se lo si distingue a seconda del suo intento principale, consiste in due tipi. Ovvero i due tipi sono: di "promozione [del bene] e punizione [del male]", oppure di descrizione. Il romanzo di "promozione e punizione" in inglese si denomina *didactic novel* e, avendo come proprio obiettivo principale soprattutto incoraggiare e ammonire, inventando i personaggi, costruendo la trama, si sforza nell'istruire e ammonire il mondo. Le opere letterarie scritte da Bakin in poi in generale si ritengono appartenenti a questa tipologia. [...]

Il romanzo di descrizione (*artistic novel*) ha delle qualità assolutamente diverse dal cosiddetto romanzo di promozione-punizione; il suo intento principale non è altro che raffigurare soltanto gli aspetti del mondo. Pertanto, anche nell'inventare i personaggi, o ancora nell'allestire l'intreccio, rispettando l'obiettivo principale sopra enunciato, predisponendo dei personaggi immaginari e facendoli agire all'interno di un contesto immaginario d'invenzione, si impegna fervidamente nell'approssimarsi al vero. Come ad esempio un poeta dà forma a una poesia, ritrae scenari reali,

esprime sentimenti sinceri, il pittore usando i colori dipinge fiori e uccelli monti e acque, lo scultore con lo scalpello scolpisce le forme di esseri umani o di animali, concentrandosi principalmente sull'avvicinarsi al vero, così organizza i lineamenti della trama, predisponendo le sequenze degli eventi, e penetra nei sentimenti umani e negli aspetti del mondo. Di conseguenza, in questo genere di romanzo non accade che si deformi l'intreccio o ambientazione adeguandolo all'intento di incoraggiare e ammonire, bensì si dipingono solo e soltanto sentimenti e situazioni così come dovrebbero essere nel mondo umano, aspirando a rendere visibile proprio così come sono le cose reali, impegnandosi a riflettere ricchezza e bellezza della natura, ritraendo grandezza e varietà della natura, e facendo godere i lettori senza che se ne accorgano in quel mondo immaginario di finzione, per giungere quindi a far percepire questo grande meccanismo della vita umana che è meraviglia nascosta e mirabile. Pertanto nel romanzo dedicato alla descrizione, pur senza ricercarlo, vi è il metodo di critica satira e ammonimento e, nascosta, la forza di insegnare agli uomini. In particolare se si ritraggono sentimenti e situazioni del mondo presente con questo intento, poiché quel racconto (se anche quegli eventi e quei personaggi sono assolutamente immaginari) si può definire una storia viva che ci mostra le correnti del mondo presente proprio così come sono e che se viene letta da persone con occhio adeguato ci fa conoscere dove si volgono i gusti del momento, ci fa percepire le tendenze di interessi e passioni. [...]

Riporto qui di seguito un diagramma che mostra le tipologie di romanzo.

Romanzi fittizi →	racconti della quotidianità del mondo (<i>novel</i>) → (promozione e punizione - descrizione)	→ mondo presente (<i>social</i>) → alta società - media società - bassa società
	→ passato (<i>historical</i>)	→ racconti di stranezze (<i>romance</i>) → serio/comico

Ancora, oltre a questi, vi sono romanzi politici, romanzi religiosi, romanzi di guerra, romanzi di mare ecc. e di questi non ne esistono solo una tipologia ma in definitiva non sono che sottocategorie dei romanzi del mondo presente o del passato. [...]

I BENEFICI DEL ROMANZO

Il romanzo è arte (*bijutsu*): dal momento che non è qualcosa a cui si accompagna una funzionalità pratica, sarebbe errato elencarne i benefici. Nondimeno, così come esistono benefici reali, latenti, anche nei generi della musica o della pittura, anche nel caso dei romanzi e della narrativa non si ritengono pochi i benefici a cui lo scrittore pur non osava aspirare. Tuttavia, ciò a cui l'artista aspira consiste soprattutto nel cercare di dilettere le persone offrendo la percezione di bello e mirabile, e non ha altri obiettivi a cui tende. Come già espresso prima, i prodotti che giungono a un grado di perfezione entrando nella natura divina di opere mirabili dell'arte, hanno modo di far commuovere grandemente gli animi degli uomini, ne elevano in segreto il grado di dignità, ne forniscono l'insegnamento; si deve tuttavia dire che questo rientra nel divino della maestria dell'espressione ed è effetto che emerge spontaneamente, e non essendo assolutamente lo scopo dell'arte, è grave errore definirlo come beneficio diretto. Di conseguenza, nell'accingermi a elencare i benefici dell'arte, è innanzitutto necessario predisporre delle distinzioni tra i benefici diretti e i benefici indiretti. I benefici diretti consistono nel far godere le menti degli uomini. Esprimendosi in altre parole, lo scopo del romanzo è dare piacere agli uomini. E tra i piaceri ve ne sono numerose varietà. Così l'obiettivo del romanzo risiede nel dare godimento allo spirito letterario degli uomini. Lo spirito letterario è questo: ossia le emozioni prodotte dal bello e mirabile [dell'arte]. [...] Dal momento che, con quanto sopra enunciato, ho esaurito in generale i benefici diretti del romanzo e della narrativa, dovrei esporre ora i benefici indiretti. I benefici indiretti non si esauriscono in uno, ossia sono: 1. il fatto di elevare la natura degli uomini, 2. il fatto di promuovere e incoraggiare o punire e ammonire gli uomini, 3. il fatto di essere di integrazione e sussidio alla storia vera e propria, 4. il fatto di essere di modello alla letteratura.

SECONDA PARTE

DISCORSO GENERALE SULLE REGOLE DEL ROMANZO

[...] A questo mondo vi sono individui convinti erroneamente che il genere dei romanzi, o degli *haishi*, non abbia né regole né modelli, e che siano storie che l'autore, a piacimento secondo i suoi disegni, sull'onda degli impulsi d'improvviso lasci scorrere il pennello e scriva, ma questi sono inganni di una visione superficiale e dipendono dal non aver colto quale sia la natura del genere narrativo (*haishi*). Il romanzo è differente dal genere di tradizioni o cronache comuni, è una finzione che è creata in tutto, sia per i personaggi sia per le azioni, dalla immaginazione dell'autore, e dal momento che non ha né radici né fondamenti, per quanto sin dall'inizio se ne allestiscano le fondamenta, quando viene dunque il momento di mettere mano alla struttura, nasce confusione nella successione tra il prima e il dopo, si ingarbugliano le fila nell'ordine degli eventi, non si coglie il segno né nei dettagli né nei sommi capi, non v'è misura in allentamenti e accelerazioni, ed ecco dunque che, anche se si rispecchiano i sentimenti degli uomini e le condizioni del mondo, che dovrebbero essere il fine del romanzo, e ci si addentra nella sua essenza, se l'intreccio è troppo complicato, risulta fastidioso alla lettura, e quando non riesce a essere opportuno nel modo di distribuzione e concatenazione di personaggi ed eventi, anche una storia affascinante risulta priva di attrattiva e insipida. [...]

TRATTAZIONE SULLO STILE

La scrittura è strumento del pensiero, ed è anche decoro. Nello scrivere un romanzo questo è l'aspetto più importante da non trascurare. Per quanto l'intreccio sia elaborato con maestria, se non si cura la scrittura, i sentimenti non si trasmettono; se non ci si destreggia bene con i caratteri, anche la descrizione sarà difficile da padroneggiare a piacimento. Poiché in Cina o nei diversi paesi d'Occidente il linguaggio parlato nella quotidianità e quello scritto in generale sono sulla stessa linea, non si rende necessario di dover scegliere in particolare uno stile di scrittura, mentre nel nostro paese le cose sono diverse. Tra i vari stili di scrittura vi sono svariate differenze,

e ciascuno di essi ha uno svantaggio e un pregio, e meriti e demeriti vengono a mutare a seconda dell'uso. Questa è la ragione per cui non si può non scegliere uno stile di scrittura nel romanzo.

Nel nostro paese gli stili di scrittura che sin dai tempi passati sono stati impiegati nel romanzo non sono stabiliti e uniformi: in sostanza sono tre stili, lo stile elegante (*ga*), lo stile volgare (*zoku*) e la commistione di colto e volgare (*gazokusecchū*). [...]

1. Lo stile di scrittura elegante

Lo stile di scrittura elegante è il *wabun*, lo stile in giapponese. [...]

2. Lo stile di scrittura volgare

Lo stile di scrittura volgare compone la scrittura con il linguaggio corrente utilizzato nella vita quotidiana. [...]

3. Lo stile di scrittura commisto di elegante e volgare

Lo stile commisto di linguaggio elegante e volgare non è unico ma si può ora distinguere in due grandi categorie: uno potremmo denominarlo lo stile degli *haishi* (*yomihon*), l'altro invece lo stile dei *kusazōshi*⁸ [...].

LE REGOLE DI ORGANIZZAZIONE DELLA STRUTTURA DEL ROMANZO

In linea generale il romanzo è prodotto dell'immaginazione dello scrittore. Pertanto nel procedere alla sua ideazione, in assenza di una minima regola, si finirà per porre tutto il peso nel ritrarre il reale, strutturando così come sono pensieri disordinati, scompigliando il prima e il dopo, senza ordinare la trama, confondendo l'ordine degli eventi, senza coerenza nei sentimenti; a causa di un eccesso fitto di accadimenti, si avranno anche difficoltà a cogliere le relazioni di causa ed effetto; a causa di personaggi in numero eccessivo, accadrà anche che non si giunga a trarre bene le fila delle conclusioni. Di conseguenza è naturalmente cruciale prevedere dall'inizio delle regole e organizzare la struttura del romanzo. [...]

¹ Shōyō ricorre al termine *bijutsu*, oggi riferito alle arti figurative, anziché al termine *geijutsu* che in seguito verrà a designare le arti in generale.

² Ernest F. Fenollosa (1853-1908). Filosofo statunitense chiamato in Giappone nel 1878 per insegnare filosofia, etica, economia all'Università di

Tōkyō. Diventa anche studioso, estimatore e promotore dell'arte orientale e giapponese in particolare esercitando notevole influsso su suoi allievi come Okakura Kakuzō (Tenshin) (1863-1913).

³ Il pensatore e studioso di religione e arte buddhista Ōuchi Seiran (1845-1918), che in parte richiama le osservazioni di Fenollosa.

⁴ *Kōtō mukei*: entrambi i composti hanno il valore di "assurdo", "senza fondamento", "insensato": il primo dall'etimo di "ampio e vasto", "ingigantito", il secondo invece di "impensabile/irragionevole".

⁵ Il termine usato in passato era *kanzen chōaku*, ossia "promozione del bene e punizione del male". Shōyō conia la forma abbreviata *kanchō* ("promozione e punizione") con il significato di "intento didattico".

⁶ Il termine *haishi* – derivato dal cinese ove avrebbe il significato di cronache o narrazioni storiche in parte romanzate, distinte dunque dall'annalistica ufficiale – in Giappone sembra acquisire più il senso di narrazione di finzione o del genere narrativo, e viene usato da Takizawa Bakin a designare gli *yomihon*, ossia il genere in prosa di cui egli era l'esponente più illustre. Anche Shōyō accompagna i caratteri cinesi del composto *haishi* alla lettura *yomihon*.

⁷ Termine buddhista.
⁸ Termine che indica in senso lato la narrativa popolare del tardo periodo Edo. In senso stretto designa i *gōkan*, ossia un genere di narrativa di avventura, con trame complesse di ambientazione storica, vendetta e amore, a puntate di ampio respiro, in più volumi, scritti in uno stile morbido più facile e scorrevole rispetto allo stile colto e forbito degli *yomihon*.

2. Teoria generale del romanzo

a cura di *Asa-Bettina Wuthenow*

Shōsetsu sōron (Teoria generale del romanzo), il primo articolo teorico di Futabatei Shimei (1864-1909), fu pubblicato per la prima volta il 10 aprile 1886 sulla rivista «Chūō gakujutsu zasshi» (Rivista accademica centrale, 1885-1887), sotto lo pseudonimo di Reireitei Shujin. Fu l'amico e mentore Tsubouchi Shōyō, in quei tempi già noto critico letterario, a incoraggiarne la pubblicazione. Ispirato dalle teorie del critico letterario russo Vissarion Grigor'evič Belinskij (1811-1848)¹ che, a sua volta, fu influenzato dall'idealismo di Hegel, Futabatei si impegna a definire il suo concetto di *shōsetsu*, letteratura narrativa, qui intesa come "romanzo", e cioè la forma narrativa lunga che oggi, con un termine più preciso, si suol chiamare *chōhen shōsetsu*. Come constata Futabatei stesso nella parte introduttiva del suo saggio (e come conferma Tsubouchi Shōyō in altra sede), *Shōsetsu sōron* fu concepito come la base teorica alla critica del romanzo *Tōsei shosei katagi* (Tipi di studenti moderni)² di Shōyō e spiega su quali criteri si fonda la critica di Futabatei. *Shōsetsu sōron* servì quindi da prefazione a *Tōsei shosei katagi*. Futabatei in questo saggio respinge nettamente l'idea della letteratura didattica mirante a educare il lettore, diffusa nell'ambito della narrativa *gesaku*. Sostiene invece che l'artista, e quindi anche lo scrittore che non è altro che un tipo particolare di artista, e cioè quello che si occupa del tipo di arte che lavora con la parola, deve sforzarsi di captare la realtà intuitivamente e trasmetterla ai suoi lettori. Questa è praticamente l'idea che Futabatei ha del realismo (*shajitsushugi*). Un anno prima, nel 1885, Futabatei, che aveva studiato russo presso la Scuola di Lingue Straniere di Tōkyō (Tōkyō Gaikokugo Gakkō), aveva tradotto in giapponese il saggio *Ideja iskusstva* (L'idea dell'arte, 1841) di Belinskij, sviluppando in seguito una teoria generale nuova sull'arte che servì da base e punto di partenza per la sua teoria del romanzo. Futabatei, traducendo il titolo *Ideja iskusstva* come *Bijutsu no hongī* (Il principio fondamentale delle belle arti), accoglie dei termini fondamentali utilizzati da Tsubouchi Shōyō nella parte introduttiva del suo famoso *Shōsetsu shinzui*, in cui Shōyō cerca di ridare valore alla prosa narrativa che nella società confuciana del tardo periodo Edo (1750-1868) era vista come un fattore dannoso; egli invece

la categorizza come parte del campo autonomo dell'"arte" che è privo di ogni tipo di moralizzazione e di ogni tipo di utilitarismo e che ha diritto di esistere indipendentemente. Per esempio, Futabatei accoglie i termini *hongī* e *bijutsu* che sono centrali per il discorso di Belinskij. Con *Bijutsu no hongī*, presentando le idee filosofiche sull'arte del pensatore russo, Futabatei aprì ai suoi contemporanei giapponesi degli orizzonti completamente nuovi: Belinskij, che all'inizio della sua carriera venne influenzato da filosofi tedeschi come Friedrich Schelling e Johann Gottlieb Fichte, aderì successivamente alle posizioni dell'idealismo di Hegel³. Secondo Belinskij, la poesia è la contemplazione immediata della verità, e la necessità del "vero artistico" rispecchia la concreta naturalezza esistenziale. Contemplazione immediata significa pensare in immagini (in russo: *myšlenie v obrazach*). La filosofia e la poesia, dice Belinskij, si distinguono nella forma del pensare, ma sono uguali in quanto tutt'e due aspirano al cielo. Dato che ambedue hanno lo stesso obiettivo, l'antagonismo fra filosofia e arte che esiste fin dai tempi antichi è inutile e andrebbe eliminato; la poesia non è altro che la rappresentazione per immagini dei concetti filosofici. Il contenuto dell'arte è l'idea, e la forma dell'arte è la rappresentazione figurativa sensuale dell'idea. Quanto al rapporto fra materia e spirito, la materia è la forma senza la quale il pensiero non potrebbe essere manifestato. D'altra parte senza il pensiero ogni forma sarebbe morta. Senza la forma il pensiero è qualcosa che si, ha la possibilità di esistere, ma non esiste davvero. Così forma e pensiero, materia e spirito si condizionano a vicenda.

In *Shōsetsu sōron* Futabatei sostiene innanzitutto che per poter dare un giudizio adeguato di un testo letterario bisogna avere una base teorica chiara in modo che siano chiaramente definiti i criteri applicati per la valutazione. Questa posizione riflette la cognizione che ogni giudizio si basa su dati criteri e dati valori, e che, per dare al lettore la possibilità di seguire e comprendere l'argomentazione, è necessario mettere in chiaro i parametri che hanno influenzato la valutazione. In seguito Futabatei spiega che la forma e l'idea (quest'ultima chiamata «significato» nel suo saggio) si condizionano a vicenda, ma che l'idea è più importante. L'idea, sostiene Futabatei, esiste prima della forma, la forma è l'incarnazione dell'idea e non può esistere senza quest'ultima. In seguito l'autore postula una chiara dicotomia fra arte e scienza. La scienza fa ricorso all'analisi, l'arte invece usa l'espressione diretta. Qui entra in gioco il concetto di mimesi, che significa captare l'idea delle cose tramite un'ispirazione e rappresentarla in una forma non afferrabile alla sola ragione. Futabatei sostiene che ci siano due tipi di romanzo: quello didattico moralizzante e quello che imita e ricalca la realtà (Futabatei parla di *mosha*, ovvero "imitazione"); quest'ultimo sarebbe il romanzo realistico moderno propugnato anche da Tsubouchi Shōyō nel suo *Shōsetsu shinzui*. Si tratta di un tipo di romanzo in cui la trama segue dei principi logici e i personaggi

sono configurati secondo criteri psicologici verosimili e convincenti. Il romanzo combina l'idea e la forma e dà della prima una rappresentazione realistica.

Alla fine del saggio Futabatei ritorna all'argomentazione dell'inizio del testo: parla della responsabilità del critico letterario e sostiene che una critica è legittima solo se basata su dei criteri razionali e verificabili. Questo saggio di Futabatei è quindi quasi un'apologia della critica letteraria basata su dei criteri scientifici. Nonostante si tratti di un testo relativamente breve, *Shōsetsu sōron* rappresenta un contributo importante alla discussione del tempo sulla natura e la funzione della letteratura, sul rapporto fra letteratura, arte e scienza, e sulla natura della critica letteraria.

Futabatei Shimei 二葉亭四迷

Teoria generale del romanzo

Shōsetsu sōron

小説総論

1886

Per accertare ciò che è buono e ciò che è cattivo in un uomo, non si può fare a meno di un bello estremo (un ideale)¹. Per discutere dei pro e dei contro del romanzo, non si può fare a meno di una definizione. Quindi, per fare ora una critica del romanzo *Tōsei shōsei katagi*, si deve prima aver chiarito quale sia la concezione di romanzo che l'autore di questo saggio ha. Siccome le definizioni dei concetti sono qualcosa di ben poco interessante, si annoia sia la persona che le legge, sia l'autore che se ne sente non poco infastidito. In fin dei conti, forse sarebbe meglio che non esistessero, ma, com'è naturale, non ci si può rinunciare del tutto. Perciò ne parlerò nella maniera più concisa possibile, e vi pregherei di avere pazienza per un po' di tempo.

Grosso modo si può dire che quando c'è una forma (*form*), c'è anche un significato (*idea*)². Il significato si esprime tramite la forma, e la forma esiste in base al significato. Considerando questo sotto il punto di vista dell'esistenza delle cose, si deve constatare che la forma esiste perché c'è il significato, e il significato esiste perché c'è la forma. Perciò non si può tenere all'uno e trascurare l'altro. Considerandolo invece dal punto di vista della natura intrinseca delle cose, si deve dire che è proprio il significato che è importante. Il significato è dentro e allo stesso tempo si esprime anche verso l'esterno. Quindi, anche se non c'è la forma, il significato ci sarà sempre. Ma la forma è fatta sì che senza significato non può esistere neanche per un attimo. Visto che il significato esiste per se stesso, a rigor di termini non si tratta del significato della forma, ma bisogna parlare della forma del significato. Mi viene da pensare che anche il fatto che si pensi che il critico russo Belinskij abbia delle idee che sono uniche al mondo non sia proprio una stupidaggine.

La forma è la cosa. Le cose si muovono, e quindi causano le vi-

cende. Quindi anche le vicende sono forma. Il fatto che il significato s'esprima nelle cose si chiama "natura intrinseca delle cose". È l'armonia della materia³. Ciò che s'esprime nelle vicende si chiama "natura intrinseca delle vicende". La natura intrinseca delle vicende è, come la natura intrinseca delle cose, il motivo per cui si sviluppa la forma. Così come si ha il significato del calore nella forma del fuoco, si ha il significato del freddo nella forma dell'acqua. Quindi quando si vede il fuoco si pensa al calore, e quando si vede l'acqua si pensa al freddo. Quando si sente il cinguettio dell'usignolo sul ramo del prugno si sente pace; e quando si sente il frinire degli insetti riuniti sulla punta di una foglia in autunno si sente commozione. Se noi in questa maniera facessimo risalire ciò che sentiamo a delle cose – che meraviglia, non ci sarebbe certo nessuna cosa o vicenda sotto il cielo a non avere un significato.

Ciò però non significa necessariamente che in una certa vicenda o una certa cosa realmente esistente si esprima al cento per cento quel tale significato. Ciascuna di queste cose e vicende ha la sua configurazione specifica, e perciò, anche per quanto riguarda quel tale significato, esso è parzialmente nascosto, ed è difficile che venga espresso inequivocamente. Per fare un paragone, Tizio è uomo, e Caio è altrettanto uomo. Se gli uomini sono tutti uguali, non ci dovrebbe essere discriminazione. Come mai allora ci sono delle differenze nei nostri sentimenti vedendo le due persone? Se si vuol dire che il significato dell'uomo si esprime del tutto in Tizio, cosa c'è di Caio? Se invece si vuol dire che si esprime in Caio, cosa c'è di Tizio? Pensandoci bene, sia Tizio che Caio sono degli uomini, e in questo sono uguali, ma ognuno di loro è una specie di uomo e non è l'uomo vero. Quindi non è ancora sufficiente per esprimere il significato di quello che è l'uomo. Probabilmente il significato dell'uomo si esprime in quell'uomo che si trova nel nostro cervello, ma non è niente che si possa esprimere del tutto nei singoli uomini che realmente esistono. Se ce ne chiediamo il perché, bisogna dire che per quanto riguarda i singoli uomini realmente esistenti, ognuno di loro ha la sua configurazione naturale e, per quello, il significato dell'uomo come tale viene ostacolato, e infine diventa quasi del tutto impossibile che s'esprima. Perciò affermo che la forma è qualcosa di contingente, cambia e non è persistente. Il significato è qualcosa di naturale e necessario e non cambia mai. Su

ciò che non cambia bisogna fare affidamento. Quanto poco invece ci si può fidare di ciò che non è persistente!

Cercare la natura in ciò che è contingente e cercare le concordanze in ciò che è variegato non fa parte delle esigenze naturali dell'uomo ed è una cosa che non si può realizzare. Per quanto riguarda la ricerca, ci sono due modi di farla. Uno è quello scientifico, e cioè comprendere tramite il sapere. L'altro è quello artistico, e cioè percepire tramite il sentimento.

Il sapere è originariamente una trasformazione del sentimento; se comincio a dire che ciò che comunemente viene chiamato "sapere e sentimento" si può identificare come i sentimenti del veterano da una parte e i sentimenti del novizio dall'altra, diventa troppo complicato e si finisce per provocare un garbuglio. Utilizzando perciò l'espressione "sapere e sentimento" a cui siamo abituati, posso constatare che le cose di questo mondo non funzionano con il solo sapere, e tantomeno si riesce ad andar avanti con il solo sentimento. Al livello dell'erudizione si concorderà che due per due fa quattro; ma è solo con il sentimento che si può capire che, come la gente dice spesso, il *kiyomoto* è elegante e il *tokiwazu* pieno d'energia⁴. Considerandoli dal punto di vista del sapere, si può dire che sia il *kiyomoto* che il *tokiwazu*, come grosso modo tutto ciò che si vuol chiamare canzone, siano qualcosa che si realizza tramite la modulazione della voce e, anzitutto, si dovrebbe dire così: ciò che nella modulazione è pieno d'energia è il *tokiwazu*, e ciò che ha eleganza è il *kiyomoto*. Supponiamo però che venga un buontempone che lo metta in dubbio sostenendo di non aver ancora capito cosa sia una modulazione piena d'energia o piena d'eleganza. È molto probabile che non si riesca a trovare la risposta neanche avendo l'eloquenza di Punna⁵ e continuando a spiegare per un intero anno di trecentosessanta giorni⁶. Invece di perdere tempo con tali spiegazioni inutili, è meglio far recitare subito il *kiyomoto* e il *tokiwazu* in modo che si possa ascoltare e paragonare. Se la persona che ascolta non è sorda, inevitabilmente ne capirà la differenza. In fin dei conti ciò significa che sia il *kiyomoto* che il *tokiwazu* hanno un effetto diretto sui sentimenti di colui che ascolta, e che ne suscitano l'ispirazione (*inspiration*). Quindi bisogna lasciare che si spieghi da sé, senza aspettare l'aiuto altrui. Per esprimere questo ricorrendo alle parole di un certo erudito⁷,

bisognerà dire che il significato delle cose si esprime nell'armonia complessiva delle cose contrapposte.

Però il concetto di eleganza o energia è un concetto che esiste in questo mondo e non appartiene privatamente a una o due canzoni. Ciò che succede è semplicemente che la canzone prende il concetto che esiste nel mondo e gli dà la forma della voce; e così facendo ne fa un fenomeno che si può percepire. Ciò significa che indubbiamente, anche prima che il significato si manifesti in una canzone, esso esiste in mezzo alla creazione dell'universo. È però possibile che esso sia ostacolato dalla forma contingente o sia mescolato con altri significati cosicché non si possa comprendere facilmente. Percepire questo significato senza forma, così difficile da capire tramite una sola commozione (*inspiration*), dargli la forma di ciò che si può chiamare canzone e far sì che esso possa essere percepito facilmente anche da persone normali, è proprio il merito dell'arte. E questo perché l'arte è qualcosa che cerca il significato tramite i sentimenti.

Si dice che ci siano due tipi di romanzo⁸, e cioè quello che promuove il bene e punisce il male, e quello che imita la realtà; ma per diversi motivi, la vera natura del romanzo è proprio l'imitazione. Sono completamente d'accordo con i due, tre scienziati⁹ che ultimamente, digrignando i denti, stanno brontolando che gli autori d'oggi sono degli ignoranti ciechi fuorviati dai chiacchiericci degli antichi¹⁰, e che non serve a niente intonare in continuazione indifferenziatamente "promozione del bene, punizione del male", come se fosse una terapia per le emorroidi. È la stessa cosa se allargo la mia definizione d'arte e l'applico al romanzo. Siccome effettivamente il romanzo è fatto sì che, nei variegati fenomeni (le forme) che s'esprimono in questo mondo¹¹, percepisce in maniera diretta le condizioni (il significato) della natura, anche trasmettere agli altri questa percezione funziona soltanto in maniera diretta. La trasmissione diretta funziona solo tramite l'imitazione (*mosha*). Quindi è ovvio che l'imitazione è la natura vera del romanzo. Cosa sarebbe poi il romanzo della promozione del bene e della punizione del cattivo? Disprezzando il realismo (*realism*), si professa la dottrina dei due dèi (*dualism*)¹², e si cerca di spiegare i fenomeni del mondo prendendo come criterio la speculazione che il bene vinca contro il male. Questo non significa altro che fare del ro-

manzo il servo della dottrina, non è altro che una predica che solo pretende di essere un romanzo. Questo non è certo sufficiente per creare un romanzo vero. Ma tanto meno è certo sufficiente intonare soltanto "imitazione, imitazione" di continuo senza definire che cosa significhi. Per fare un breve riassunto, quello che si vuol chiamare imitazione significa esprimere le idee ricorrendo alle forme. Come ho spiegato anche prima, i variegati fenomeni che esistono nel mondo delle forme hanno tutti un significato naturale, ma essendo rivestiti delle forme contingenti, non possono essere riconosciuti inequivocamente. Anche i fenomeni che vengono imitati nel romanzo naturalmente sono contingenti, ma lo scopo del romanzo mimetico è proprio quello di cercare di esprimere in maniera inequivoca il significato naturale nelle forme contingenti tramite il frasario e i modelli d'adattamento. È necessario che lo stile sia vivace. Se lo stile non è vivace, anche se c'è un significato, è difficile che questo diventi chiaro. È necessario che l'adattamento cerchi di essere adeguato al significato. Se non è adeguato, il significato non si può sviluppare in maniera sufficiente. In quanto si trova nei variegati fenomeni del mondo delle forme, il significato è qualcosa che si sviluppa a seconda della legge della natura, ma in quanto si trova nei fenomeni del romanzo, si sviluppa pure, ma non secondo la logica¹³. Per esempio ci sono dei romanzi il cui significato è basato sul fatto che, com'è noto, spesso nelle storie d'amore ardente viene ucciso qualcuno. Mettiamo che l'uomo e la donna protagonisti siano ambedue di carattere libertino, e il giuramento che dice che il loro amore non cambierà mai – e che se dovessero essere infedeli Sue no Matsuyama¹⁴ sarà inondata – non sia che una bugia anche troppo ovvia, e il loro amore non sia che un flirt momentaneo; e mettiamo che alla fine, senza che ne siano state spiegate le circostanze, solo perché il padre non è d'accordo, i due si prendano per le mani e s'affoghino in un fiume profondo: una storia così dà l'impressione al lettore che i due buttino via la loro vita solo per scherzo, e non si capisce la logica della trama. Storie di questo genere sono quelle in cui il cosiddetto sviluppo del significato non corrisponde alla logica, cosicché anche se c'è un significato è come se non ci fosse. Questo è un fallimento completo.

Quindi si parla semplicemente di imitazione (*mosha*), ma non è affatto una cosa semplice. Mettiamo che gli scritti di Wang Xizhi¹⁵

siano stati copiati da un calligrafo fanfarone: è difficile comprenderne il significato. E se i disegni di Kose no Kanaoka¹⁶ venissero copiati da un pittoraccio, sarebbe difficile trasmetterne l'essenza. Scrivere un romanzo è la stessa cosa. Visto che non è nemmeno facile raffigurare le forme della vita effimera, tanto più difficile è renderne il significato. Le opere che rappresentano solo le forme della vita effimera senza renderne il significato sono delle opere fatte male. Le opere invece che rappresentano sia la forma che il contenuto in maniera completa e che sembrano vive sono dei capolavori. In fin dei conti è proprio compito del critico stabilire se il significato ci sia o meno, giudicare se questo sia stato sviluppato abilmente, esaminare se corrisponde alla logica e confrontarlo con la realtà, e, così facendo, stabilire il valore del romanzo.

¹ Questo brano è la prefazione di tutto il saggio.

² Nell'originale, i termini giapponesi (*katachi*, "forma", e *i*, "significato") sono seguiti dai rispettivi termini inglesi, annotati in *katakana*: *fōmu* e *aidea*.

³ Futabatei qui intende l'unificazione della forma fenomenologica delle cose con l'idea di esse che rappresenta la loro essenza o natura intrinseca.

⁴ Il *kiyomoto* o *kiyomoto-bushi* è una specie di *jōruri*. Fu iniziato da Kiyomoto Enjūdayū (1777-1825). Anche il *tokiwazu* o *tokiwazu-bushi* è una specie di *jōruri* recitata con lo *shamisen*. Il *tokiwazu* si è sviluppato dal *Bungo-bushi* e fu perfezionato da Mojidayū (1709-1781). Futabatei stesso fu appassionato di questo tipo di *jōruri*.

⁵ Furuna (pali: Pūrṇa Mantānīputta, sanscrito: Pūrṇa Maitrāyanīputra) era uno dei discepoli più zelanti di Buddha e noto per le sue capacità retoriche. Si dice che ebbe il permesso di Buddha di predicare nella sua patria e riuscì a ottenere cinquecento nuovi credenti entro un solo anno.

⁶ Secondo il calendario antico in uso in Giappone prima dell'introduzione del calendario gregoriano, un anno aveva trecentosessanta giorni.

⁷ Futabatei qui si riferisce ad Ariga Nagao (1860-1921) e al suo libro *Bungakuron* (Riflessioni sulla letteratura), uscito nell'agosto del 1885 da Maruzen.

⁸ Futabatei qui parla di *shōsetsu*, termine che denota sia il romanzo come forma lunga della narrazione che la prosa narrativa in generale. Il termine qui è stato tradotto con "romanzo" per il fatto che Futabatei, come pure Tsubouchi Shōyō con il suo *Shōsetsu shinzui*, sta

cercando di definire il carattere del romanzo moderno e di valorizzarlo seguendo l'esempio dell'Occidente. Shōyō partì dal romanzo inglese, Futabatei invece, dato che aveva studiato il russo, partì dalla letteratura russa. Ambedue si trovano a propugnare il romanzo realistico. Il termine centrale utilizzato da Futabatei in questo contesto è quello di *mōsha*, "imitazione", "mimesi". Per *mōsha*, Futabatei intende la descrizione realistica dell'uomo e delle vicende della vita.

⁹ Qui ci si riferisce a degli intellettuali come Tsubouchi Shōyō e Takata Sanae (1860-1938).

¹⁰ Con «gli antichi» Futabatei intende autori della prosa narrativa *gesaku* del periodo Edo come Takizawa Bakin.

¹¹ Futabatei parla di *ukiyo* ("mondo fluttuante"), intendendo il mondo reale circostante.

¹² Il riferimento qui è a religioni come lo zoroastrismo, fede basata sugli insegnamenti del profeta Zarathuštra (o Zoroastro), che sostiene che il dio supremo Ahura Mazda abbia un antagonista, lo spirito maligno Angra Mainyu (o Ahriman), il signore delle tenebre, e che il mondo sia caratterizzato da una lotta continua tra il bene e il male. Futabatei paragona il modo di pensare degli autori del *gesaku* che vedono la funzione della prosa narrativa nella "promozione del bene e punizione del male" (*kanzen chōaku*) con le fedi dualistiche.

¹³ Qui Futabatei sta paragonando la trama di un'opera narrativa con le vicende della vita reale, sostenendo che nel mondo reale le vicende si sviluppano secondo la «legge della natura» e quindi in maniera logica, mentre in un'opera d'arte la trama può anche essere non-realistica.

¹⁴ Sue no Matsuyama è una montagna della

prefettura di Miyagi famosa per essere stata menzionata tante volte nella poesia classica giapponese, a cominciare da una poesia di Kiyohara no Motosuke (908-990), padre della famosa dama di corte e scrittrice Sei Shōnagon (966-1025?), autrice del *Makura no sōshi* (Note del guanciale); è un cosiddetto *utamakura*, ossia un toponimo poetico codificato. Sin dai tempi antichi si raccontava che Sue no Matsuyama non sarebbe mai stata colpita da uno *tsunami*. Con l'immagine di perseveranza ed eternità, ci si suol riferire a Sue no Matsuyama quando una coppia di amanti si giura a vicenda di essere fedele per sempre. Già nella poesia di Kiyohara no Motosuke si dice che se gli amanti dovessero venir meno alla promessa data, Sue no Matsuyama sarebbe inondata.

¹⁵ Wang Xizhi (303-361), erudito e calligrafo cinese.

¹⁶ Kose no Kanaoka fu un pittore della corte imperiale del periodo Heian i cui dati biografici esatti non sono noti. Visse nel IX secolo. Kanaoka dipingeva nello stile cinese della dinastia Tang (618-907).

3. Il dibattito sugli ideali sommersi

a cura di *Bonaventura Ruperti*

Mori Ōgai (1862-1922), romanziere, drammaturgo, traduttore e critico, oltre che medico militare, figura portante del mondo culturale, letterario e intellettuale del Giappone moderno, tra le molteplici attività che svolge ingaggia con Tsubouchi Shōyō un intenso dibattito noto alla critica con il nome di “dibattito sugli ideali sommersi” (*botsurisō ronsō*). La disputa intellettuale si colloca negli anni tra il 1890 e 1892, dopo che Ōgai, rientrato dal soggiorno di studio in Germania, aveva già pubblicato traduzioni di liriche (*Omokage*, Immagine, 1889), lanciato la rivista letteraria «Shigaramizōshi» (I quaderni della graticciata, 1889-1894) e avviato anche la sua produzione creativa con racconti come *Maihime* (La ballerina, 1890), *Utakata no ki* (Ricordi di vite effimere, 1890), *Fumizukai* (Il messaggero, 1891) ecc.

Il dibattito è preceduto da una serie di articoli di Shōyō, apparsi nel quotidiano «Yomiuri shinbun» a partire dal 1890, nei quali disquisiva distinguendo i romanzi in tre correnti e la poesia in due, giungendo alle conclusioni che non vi erano differenze di valore tra queste, rigettando un metodo deduttivo e insistendo invece con piglio pragmatico sull'opportunità di un metodo induttivo nella valutazione critica. Su «Shigaramizōshi» nel 1891 Ōgai interviene evidenziando limiti e pregi delle classificazioni di Shōyō, alla luce dell'estetica di Eduard von Hartmann (1842-1906), e argomentando l'impossibilità, secondo il metodo induttivo, di giudizi di valore in assenza di criteri di valutazione e dunque l'indispensabile ricorso a una critica di tipo deduttivo. Questo preambolo prelude al dibattito vero e proprio sugli ideali. Shōyō, senza controbattere, nello stesso anno scrive sul numero d'esordio di «Waseda bungaku» (Letteratura di Waseda, I serie, 1891-1898) riguardo all'opera di Shakespeare, sulle qualità di grandezza e vastità, ricchezza di pensieri e passioni che l'avvicinano a quelle della natura, e sostenendo che essa è letteratura di «ideali sommersi» (*botsurisō*) dichiara la rinuncia a ritagliare giudizi secondo modelli precostituiti e l'aspirazione alla registrazione della realtà così come è, dichiarando un atteggiamento cauto di studioso. Nel numero di dicembre e successivo gennaio 1892 di «Shigaramizōshi», Ōgai controbatte ri-

correndo a una forma dialettica tra due personaggi, Shōyō stesso e Uyū sensei, nome fittizio portavoce del pensiero di Hartmann. Enfatizzando l'efficacia della teorizzazione, Ōgai al contempo afferma l'esistenza di ideali metafisici di bellezza stigmatizzando l'errore di considerare senza ideali l'oggetto di quell'estetica, ossia le arti. Nel numero di gennaio quindi accosta l'inclinazione verso l'assenza di ideali di Shōyō alla letteratura naturalista di Émile Zola negandone la qualità. Entrando nel dibattito vero e proprio, Shōyō, che aveva evidenziato soltanto il rischio di valutare con propri ideali o posizioni ideologiche letteratura e artisti che tali concezioni non hanno o applicano, dichiarando il proprio atteggiamento prudente di studio e registrazione della realtà, nei numeri d'inizio 1892 di «Waseda bungaku» pubblica una serie di interventi in cui spiega il suo uso del termine *botsurisō*; esso non significa un'«assenza di ideali» bensì «presenza di ideali nascosti e non visibili», e lo definisce come un'argomentazione strumentale nell'impossibilità di giungere a cogliere il «grande ideale». Nel giustificare e meglio chiarire le sue posizioni, Shōyō tuttavia confessa la difficoltà a comprendere le teorie metafisiche di Uyū sensei.

In «Shigaramizōshi» di marzo Ōgai pubblica due lunghi interventi in cui, evidenziando puntigliosamente gli aspetti di debolezza delle affermazioni di Shōyō, chiarisce l'identità di Uyū sensei e delinea più diffusamente caratteri e particolarità delle teorie di Hartmann. In «Waseda bungaku» di marzo e aprile (nn. 12-14) appare una serie di interventi di Shōyō che nello stile degli *yomihon* riassume i termini della questione, illustra in maniera obiettiva le posizioni di entrambi, anche con punte critiche, e dichiara anche l'intenzione con questo di porre fine al dibattito, forse non particolarmente attraente per il pubblico di lettori di «Waseda bungaku». Nel contributo finale sull'origine della disputa con sincerità ammette anche i naturali dubbi e turbamenti nel suo studio su Shakespeare. A questi ribatte Ōgai in «Shigaramizōshi» di giugno, sferrando il suo ultimo attacco. Riconoscendo che in linea di massima il punto della questione è stato chiarito, rilevando le oscillazioni di Shōyō nel corso della disputa sulla definizione del termine, o l'incoerenza o incompletezza delle sue argomentazioni, risponde sul tema degli «ideali» ma riconosce anche i limiti della propria conoscenza dell'intera opera di Hartmann.

La controversia, sorta sulla scorta di una mancata chiarezza o diffinitività di interpretazione di termini, in realtà non si sviluppa appieno, causa le difficoltà di comprensione reciproca e le indubbie distanze di temperamento, metodo e prospettive dei due contendenti: da un lato l'intento di introdurre nuove teorie e concezioni e applicarle anche con rigore, e un'impostazione intellettuale fortemente “teorica” da parte di Ōgai; dall'altro invece l'approccio più pragmatico, esperienziale e anche schietto di Shōyō. Il confronto tuttavia in realtà tocca dei temi rilevanti della riflessione critico-letteraria: il confronto tra pura registrazione della realtà e la teorizzazione, con il ricorso a metodologie induttive o deduttive; la

teoria sulla presenza o assenza di ideali, nascosti, sommersi o evidenti ed espliciti nell'opera di artisti; l'introduzione di una metafisica del bello e un'estetica. Il tema del confronto tra registrazione del reale e teoria, la necessità di ciascuna di esse, si gioca soprattutto nell'ordine di precedenza dell'una o dell'altra, così come l'importanza di principi o criteri a priori nella valutazione estetica, anche se di fatto le posizioni dei due autori non sono così nettamente giustapposte laddove Ōgai riconosce che i criteri o standard si ottengono come risultato di un'indagine o analisi induttiva. Il tema degli «ideali nascosti» coinvolge problematiche analoghe, evidenziando tuttavia la metodologia sperimentale e “scientifica” che Shōyō tenta di applicare anche agli studi letterari, e la prospettiva teorica di Ōgai che vorrebbe introdurre le categorie dell'estetica nella letteratura. In merito al chiarimento della metafisica estetica Ōgai, che non aveva risposto appieno ai dubbi di Shōyō sul pensiero estetico di Hartmann, nel 1899 ne pubblica una consistente traduzione. La controversia, di natura accademica, pur destando grande risonanza e l'attenzione di molti lettori e appassionati intellettuali e studenti, di fatto ha scarso influsso diretto sulla pratica creativa degli scrittori ma, per il coinvolgimento personale dei due grandi protagonisti, mette a confronto teorico (anche se indirettamente) due grandi correnti del mondo letterario del tempo, realismo ed estetica idealista.

Mori Ōgai 森鷗外

**Gli ideali sommersi di «Waseda bungaku»
«Waseda bungaku» no botsurisō**
早稲田文学の没理想

1891

Shōyō-*shi*¹ in questi ultimi tempi è divenuto “registratore della realtà” e scrive *Recensioni critiche sugli scritti del momento* (*Jibun hyōron*). Tali *Recensioni critiche sugli scritti del momento* sono una rubrica di «Waseda bungaku», e hanno lo scopo di registrare la realtà. Perché Shōyō-*shi* è divenuto un registratore di realtà? A suo dire lo è diventato perché disdegna la “teorizzazione” (*dan-ri*). Perché Shōyō disdegna la teorizzazione? A suo dire è perché la teorizzazione è più limitata della realtà; è perché egli pondera che il mondo degli ideali sia più angusto del mondo reale. A suo parere, ciò che viene affermato dai teorizzatori di oggi è vuoto immenso deserto, e a osservarlo per bene non si tratta che di valutazioni individuali. I teorizzatori di oggi vagano erranti senza meta, ciascuno in un microcosmo delle dimensioni di un riquadro e considerano giusto solo quello che pensano loro, e cercano di valutare il grande mondo con questo metro di misura. Il loro aspetto assomiglia proprio a Gulliver che ancora non ha visitato l'isola dei giganti, o come i lillipuziani che ancora non hanno visto Gulliver: tenendo tra le braccia un maiale ne hanno dimenticato il puzzo, vivendo nel profondo di un vecchio pozzo cercano di scorgere il cielo. Le spiegazioni di tali teorizzatori a che pro possono giovare? Shōyō-*shi* confuta l'argomentare di queste teorie. E tuttavia, se non si discutono queste teorie, si discute senza discutere. Quelle *Recensioni critiche sugli scritti del momento* che lui scrive cercano di essere valutazioni critiche senza essere valutazioni critiche. Ecco il metodo che egli insegna agli uomini: io registro la realtà e ti offro il materiale tramite cui dedurre le tue deduzioni. I tuoi occhi, la tua mente, debbono dedurre da sé questo, cogliere lo strumento vivo della letteratura Meiji, e fare di questo la politica del grande ritorno all'uno, alla grande armonia della letteratura Meiji. Questo per riuscire a cogliere il tuo metodo e organizzare un piano, altri-

menti si arriverà in ritardo. Questo non perché il mio metodo sia una medicina drastica e aggressiva, bensì perché è una medicina da assumere usualmente – così egli scrive.

Chi legge queste *Recensioni critiche sugli scritti del momento*, a un certo punto dovrebbe pervenire a questa grande forza di induzione. Ossia gli «ideali sommersi» dentro la mente sarebbero questo. Colui che scrive le *Recensioni critiche sugli scritti del momento*, da un certo momento dovrebbe essere pervenuto al metodo della grande registrazione della realtà. A suo dire questo sarebbe il «pensiero comune», questo sarebbe l'opinione comune.

Che cosa si intenda per «conoscenza comune», «opinione comune» non so bene. Il motivo è che Shōyō l'ha indicata soltanto con un'espressione inglese: *common sense*. Che cosa siano gli ideali sommersi appare in alcune annotazioni nelle note critiche ai drammi di Shakespeare. Quelle annotazioni recitano così: la creazione è senza mente. La natura non appare propendere né per il bene né per il male. In origine essa non appare né come una matrigna malefica né come una madre benevola. Quindi, le persone sfortunate o deluse provano risentimento verso la creazione, s'infuriano contro la natura, inveiscono contro questo mondo in quanto "terra impura", l'accusano d'essere "mondo di sofferenza". Invece le persone avvantaggiate considerano la creazione come madre benevola piena di compassione, e pensano a questo mondo come un eden. In conclusione dipende dal modo di recepire delle persone, e il non vederla né in quanto sofferenza né in quanto beneficio è il vero aspetto della natura. In ragione di ciò, quando s'interpretano gli effetti della creazione, sono possibili sia una spiegazione attraverso i principi di quelle religioni fataliste, sia una spiegazione secondo i principi del cristianesimo. E oltre a queste religioni, Laozi e Zhuangzi², Yang Zhu o Mozi³, confucianesimo e buddhismo, o ancora i filosofi del passato e del presente, d'Oriente e Occidente, ciascuno secondo la propria visione hanno applicato [una loro interpretazione] alla creazione; ossia, in sostanza, non è che non colgano il segno; anzi, la creazione si presta in abbondanza ad accogliere tutte queste innumerevoli interpretazioni. «Il suono della campana di Jetavana-vihāra»⁴ all'udito di fedeli o monaci buddhisti si potrà dire che risuona come se la fine di vita e mutamenti fosse annuncio di pace e beatitudine⁵, ma sul fare della sera come risuonerà a un amante? Il colore dei fiori di *Shorea*

robusta agli occhi di chi ha in odio il mondo appariranno anche come forma dell'impermanenza di tutti i fenomeni, ma una fanciulla che non conosce mestizia sotto quale aspetto li contemplerà? In sostanza, il vero significato della creazione per gli uomini è dunque impossibile da conoscere [scrive]: avviene soltanto che avendo uno stato d'animo di mestizia si provi la tristezza dell'autunno o avendo prima lo stato d'animo di piacevolezza si guardino con piacere fiori e uccelli della primavera.

La creazione è già di per sé fatta di «ideali sommersi». E il poeta che compone poesie di «ideali sommersi» che assomigliano alla creazione sarà un grande poeta. E a questo punto egli prende in esame come artista Shakespeare e come genere il dramma. Se Shakespeare è più grande di Byron o Swift è perché non ha ideali, e in questo manifesta il suo ideale. Se i suoi drammi sono più maturi dei romanzi è perché non hanno ideali e in questo sono racchiusi gli ideali dell'autore. Quando l'autore raggiunge l'assenza di ideali sarà ritenuto quasi come un dio dagli uomini, quasi come un saggio, come una persona giunta al culmine della disciplina perfetta. Anche Chikamatsu è un autore dagli «ideali sommersi». Anch'egli, stando alle circostanze, anche se non lo si ritiene al livello di Shakespeare, è asceso a una posizione di gran lunga più eccellente rispetto agli autori di *jōruri* del nostro paese. La tragedia di *King Lear*, similmente alle opere di Bakin, sembra del tutto improntata all'intento di "promozione e punizione"⁶, ma dal momento che l'autore di per sé all'interno dell'opera non esprime assolutamente parole di valutazione critica, a seconda degli ideali di chi assiste al dramma, non è dunque necessario considerarlo come un lavoro di "promozione e punizione", e si è liberi di aggiungervi altre interpretazioni. Dunque, se si guardano le opere di Kyokutei [Bakin], ad esempio i caratteri di Hikiroku e della moglie⁷, essi appaiono agire in maniera del tutto naturale ma, dal momento che l'autore nel corso della narrazione ha un dichiarato intento di "promozione e punizione", non si dà il caso che i lettori lo valutino come esempio di «ideali sommersi» – egli scrive.

Ecco, è naturale che Shōyō-*shi* scriva una *Recensione critica sugli scritti del momento* di «ideali sommersi», poiché la creazione ha già di per sé «ideali sommersi», e lo stesso si può dire degli autori e della poesia. [...]

Un teorico di nome Uyū *sensei* avrebbe intenzione di pubblicare una grande rivista di letteratura che ha come scopo discutere di teoria ma ancora non vi è riuscito. Uyū *sensei* perché è divenuto teorizzatore? A suo dire perché la registrazione della realtà non è sufficiente. Ma perché per Uyū *sensei* la registrazione della realtà non basta? A quanto dice, è perché ritiene che sia necessario ricondurre la miriade di fenomeni e la miriade di idee all'uno. E perché ritiene che la creazione sia priva di logica e al contempo dotata di logica. A questo proposito spiega: imbattendosi nelle cose si percepisce il bello, creando le cose si realizza il bello. Questo è il dominio del critico e del creatore, il dominio dell'arte, il dominio della letteratura. Il bello, analizzando e congiungendo, dà un senso, unificando dà un pensiero profondo⁸. Se vedendo la basilica di San Pietro a Roma, ci si stupisce di fronte alla bellezza dei disegni creati da Michelangelo, ciò accade perché tutto viene migliorato da chi ha l'occhio per guardare l'architettura. Se ci si limita ad annotare questa bellezza, il ruolo di registratore della realtà con ciò si conclude; il teorizzatore, invece, lo riterrebbe non sufficiente. Attraverso il metodo di calcolo di alta statica, gli antichi sono giunti senza prepararlo al culmine estremo della statica: come afferma quel tal francese⁹, è proprio prendendo coscienza di ciò che si conosceranno le ragioni di quella bellezza. È la stessa dimensione di teoria per cui Leibniz ha sostenuto che è una tecnica di calcolo all'interno della non-consapevolezza il conoscere la bellezza delle tonalità musicali. Se non si spezza il cuore del bello entrando nella logica, non potrà emergere l'estetica. Che la conoscenza della realtà di Gulliver, che non ha visto l'isola dei giganti, sia piccola, è cosa invero ridicola, ma se ora vi è qualcuno che fa della critica sbagliando la logica poiché ancora non conosce la teoria, anche questo sarà pur buffo. Shōyō-*shi*, nel leggere scritti di registrazione della realtà, non può non dotarsi di una grande forza induttiva. Per ascoltare le parole della teorizzazione di Uyū *sensei*, è sufficiente soltanto essere dotati di una capacità di comprensione normale.

Uyū *sensei* udendo che Shōyō-*shi* stima il senso comune, lo confuta nel modo seguente. La teoria della facoltà innata di Shaftesbury¹⁰ è invecchiata. Anche quando si guarda la teoria del "senso comune" di Reid¹¹ dal livello della filosofia attuale, risulterà forse di scarsa rilevanza. Il buon senso comune è contiguo con la mediocrità del

senso comune. Evitare le stranezze è cosa buona ma non accettare lo straordinario è male. Se si cerca di conoscere gli strumenti per ricercare il vantaggio del paese e la fortuna del popolo, per un politico sarà cosa buona anche spiegare il senso comune, per un economista sarà buona cosa anche predicare le opinioni comuni; tuttavia, il senso comune non dà vita a Cristo, le opinioni comuni non danno vita a Śākyamuni, e nel raggio del *common sense* neppure un grande poeta troverà spazio.

Uyū *sensei* contesta la teoria degli «ideali sommersi» con le seguenti argomentazioni. Il mondo non è il solo a essere reale, ma è anche ricolmo d'idee. Shōyō-*shi* guarda il mondo della ragione sommersa (il mondo della volontà) non guarda il mondo della ragione. Guarda il mondo della coscienza e non guarda il mondo della non-coscienza. Non pensa le ragioni per cui, nascendo la coscienza, si scinde in visione soggettiva e visione oggettiva. Laozi, Zhuangzi, Yang Zhu, Mozi, Confucio, Śākyamuni e altri, i filosofi del passato e del presente, hanno considerato il mondo visibile come piccola cosa, e voler costruire un mondo in sé imperfetto è consolazione effimera. Rivolgere gli occhi solo al cielo a posteriori, dopo la nascita, è sufficiente, anche preservando la teoria di Darwin, ma la creazione non si esaurisce in quello. Le spine qualcuno le ha create. Le piume qualcuno le ha disegnate. Che le spine siano tutte uguali per il momento lo lasciamo da parte. I colori delle piume del pavone hanno variazioni di tonalità differenti l'una dall'altra, nonostante sia identico il nutrimento che ricevono dalle radici. Il dare vita a una logica dei disegni su tutto il corpo, riunendo in una quelle tonalità di colori speciali, non è forse nell'ideale innato a priori?

Uyū *sensei* vedendo il mondo della razionalità, vedendo il mondo della non-coscienza, dice che esistono ideali di bellezza, e ancora che vi è in essi il culmine della loro realizzazione. Nondimeno il maestro non cerca di seguire avventatamente le teorie degli ideali astratti sostenute dagli uomini del passato, ma non evita neppure di introdurre i nuovi frutti di fisiologia e psicologia di questo secolo. «Il suono della campana di Jetavana-vihāra, il colore dei fiori della *Shorea robusta*». Ad ascoltarlo accade di percepire come se la fine di vita e mutamenti fosse annuncio di pace e beatitudine, o come fosse lamento di nostalgia di chi attende qualcuno. Vedendo

questo, c'è chi percepisce tutte le manifestazioni e fenomeni come fossero in perenne fuggevole trasformazione, o chi invece intensamente prova un impulso di fascinazione. Tuttavia, innanzitutto, giungendo ad aver inseguito fino in fondo le mille manifestazioni del reale una dopo l'altra, pensiamo ad abbandonare la sensibilità degli esseri umani! La voce non è più la stessa voce, il colore non è più lo stesso colore. Sia la voce sia il colore sono solo particolarità dei movimenti delle molecole. Nel reale aspetto, nella sua purezza, non vi sono né voce né colori. Orbene, arretrando di un passo, la sensibilità degli esseri umani quando riceve alle orecchie le onde delle molecole che costituiscono la voce, dice che questa è la voce, quando riceve negli occhi le onde delle particelle che compongono i colori, dice che questo è il colore. Questo insomma è il mondo della coscienza. Se la campana di Jetavana-vihāra è una campana rotta, chi ascolta troverà il suono sgradevole, se non è una campana incrinata lo considererà gradevole. Se i fiori della *Shorea robusta* saranno appassiti, chi li vede si allontanerà, se non saranno appassiti, vi si avvicinerà. Trovandolo sgradevole ci si allontana, trovandolo piacevole ci si avvicina. Anche questa è una decisione che viene a posteriori dopo la nascita. E tuttavia, chi ode la campana di Jetavana-vihāra che non ha crepe, prova nostalgia per la persona attesa, o sente come se la fine di vita e mutamenti fosse annuncio di pace e beatitudine, ma il fatto di commuoversi alla bellezza di quella voce è un'unica cosa. Chi vede il colore dei fiori di *Shorea robusta* prova sia il senso di impermanenza di tutti i fenomeni, e ancora lo contempla intensamente in quanto splendido, ma il commuoversi alla bellezza di quei colori è un'unica cosa. Se quella voce e quel colore sono davvero belli non è che ci si commuove in quanto si hanno le orecchie e si ode bene, né ci si commuove in quanto si hanno gli occhi e si vede bene. Gli ideali innati in questi momenti balzano fuori dalle tenebre e si grida che questa voce è bella, questo colore è bello. Non è forse questo l'ideale sul piano della reazione percettiva?

Per quanto una musica sia rara e inaudita, non vi è voce che non sia natura, per quanto un dipinto sia meraviglioso, non vi è colore che non sia natura. Inutile dire che all'interno della coscienza anche intonando una voce si produrrà musica, all'interno della coscienza anche elaborando un colore se ne farà un dipinto. Eppure si può

dire che Mozart ha ottenuto da sé quelle melodie dall'interno di un sogno bello e forte. Questo accade anche nel caso del pittore e anche nel caso di un poeta: è la cosiddetta ispirazione divina. L'opera di un vero artista viene dai limiti della non-coscienza. E questo non è forse l'ideale sul piano della creatività?

Come si esprime colui che illustra gli «ideali sommersi», se Shakespeare è grande in quanto eccelle in testi drammatici nelle cui parole non si manifestano i suoi ideali, e se Byron e Swift non sono grandi in quanto eccellono in liriche o in romanzi in cui invece si manifestano i loro ideali, ecco che la differenza di grandezza tra Shakespeare, Byron e Swift nascerebbe solo dal fatto che differiscono le loro forme di poesia, e la grandezza o meno non dipenderebbero dal dominio del loro talento naturale. Per di più, il fatto che nei testi drammatici gli ideali non si manifestino mentre nelle liriche o nei romanzi gli ideali appaiano, si riterrebbe solo dipendere dal fatto che l'aspetto di oggettività che si manifesta nei testi drammatici sia maggiore che nelle liriche o nei romanzi, e la sensazione di soggettività che si manifesta nelle liriche o nei romanzi sia maggiore di quanto sia nei testi drammatici; e la realtà è che sia nei testi drammatici, sia nelle liriche o nei romanzi, gli ideali dell'autore, il vertice supremo della sua arte si manifestano. Quegli ideali, infatti, nascono dall'astrazione, e non sono pensieri affini a quelli dei vecchi idealisti che si manifestano seguendo un modello: nascono invece per convergenza concreta di immagini, sono idee individuali che balzano fuori dai limiti della non-coscienza, sono idee di un microcosmo. Se il grande poeta è ritenuto come una divinità, come un saggio, come uno giunto al culmine della disciplina, non è per l'assenza di ideali, è perché quegli ideali sono idee individuali, perché sono idee di un microcosmo. Nella somiglianza tra la creazione che nasce senza essere trasmessa dalla non-coscienza del "grande vuoto"¹² al mondo della coscienza, e la poesia (testi drammatici) che nasce ugualmente passando dalla non-coscienza al mondo della coscienza dell'autore (Shakespeare), che cosa ci sarebbe mai di straordinario? Soltanto che non capita con frequenza di imbattersi nell'ispirazione divina dall'interno della non-coscienza, se non nei veri grandi poeti. Con ciò, i testi drammatici di Shakespeare camminano solitari di epoca in epoca. Pertanto, scrittori come Byron o Swift, anche se

avessero scritto molti testi drammatici, non sarebbero pervenuti al medesimo vertice di Shakespeare; e Chikamatsu ha composto testi drammatici ma, pur avendo delle affinità di idee nel suo manifestare l'aspetto di visione oggettiva, non riesce a giungere al vertice di Shakespeare. L'autore stesso dichiara da sé che *King Lear*, come testo drammatico, non presenta valutazioni critiche, ma si può anche valutare guardando al fatto che ha un intento di "promozione e punizione" (*kanchō*). Nell'intento di realizzare un dramma di "promozione e punizione" si valuta di basso grado allestire un intreccio allineando vanamente tanti personaggi, ma se si tratta di un lavoro di idee di un microcosmo in cui si fanno agire i caratteri dei personaggi all'interno dell'opera, anche se ha un intento di "promozione e punizione" non accadrà che la si stigmatizzi. Anche nelle azioni della coppia Hikiroku e moglie, se si manifesta un'idea di un microcosmo, anche se vi sono parole dell'autore che esprimono l'intento di "promozione e punizione", perché mai sarebbe sufficiente a considerarlo un difetto?

In Inghilterra dal passato a oggi, di letterati che hanno composto testi drammatici se ne contano centinaia di migliaia. I testi drammatici da loro composti ammontano a centinaia di migliaia. In questi testi drammatici che sono chissà quante centinaia di migliaia, gli autori da sé come accorgimento esteriore non avranno annotato parole di valutazione critica? Risulteranno tutti di cosiddetti «ideali sommersi»? Dunque, di quelle centinaia di migliaia di autori, i nomi, la loro fama, è decaduta con le loro ossa. Lo spirito autorevole di uno solo, Shakespeare, è splendente tanto da giungere fino a oggi: perché mai? Quelle centinaia di migliaia si considerano minori e uno solo, Shakespeare, è un grande poeta: perché mai? Inoltre, se si dice che nelle liriche o nei romanzi gli ideali dell'autore si manifestano, e non è dato di arrivare agli «ideali sommersi», non ne nascerebbero, dunque, di grandi poeti che eccellono nel genere lirico, di grandi poeti che eccellono nel romanzo? Inoltre, se l'intento della poesia lirica è nell'aspetto di visione oggettiva pura, nonostante la facilità di raggiungere gli «ideali sommersi» non possa superare il genere drammatico, per quale ragione chi sostiene gli «ideali sommersi» sceglierebbe mai i testi drammatici e non invece la poesia lirica? In generale, fintanto che non vi sia qualcuno che risponda a questi interrogativi,

non consento che si dica che in Shakespeare non vi sono ideali, né consento che si affermi che l'assenza di ideali sia il vero aspetto dei grandi poeti – così Uyū *sensei* ha argomentato.

Io, che mi trovo in una dimora tra i monti, se provo interesse, mi metto a disquisire di letteratura. Di questi tempi udendo le parole di Shōyō-*shi* ho conosciuto i meriti di registrare la realtà, e ancora udendo le parole di Uyū *sensei* ho appreso i vantaggi di discutere di teoria. Per quanto Shōyō-*shi* sostenga che sia bene registrare la realtà, il fatto di voler eliminare la teorizzazione, in base alla registrazione della realtà, è certo un male. Che Uyū *sensei* disquisisca di teoria mostra la sua predilezione per la dialettica, ma che non si accontenti della registrazione della realtà è naturale. Shōyō-*shi*, nascosto a Waseda, faccia scorrere il suo pennello di registrazione della realtà. Io per un po' sto nella residenza di montagna e al posto di Uyū *sensei* disquisisco di letteratura.

¹ Tsubouchi Shōyō.

² Primi maestri fondatori del pensiero daoista in Cina.

³ Filosofi dei periodi delle Primavere e Autunni (770-454 a.C.) e degli Stati Combattenti (453-221 a.C.) nell'antica Cina.

⁴ Incipit, improntato alla visione buddhista del senso di impermanenza, dello *Heike monogatari*. Narrazione epica dell'ascesa e della rovina della casata Taira (Heike) nella lotta per la supremazia nell'impero che li vide sconfitti dal clan Minamoto (1180-1185). Ampliatisi e diversificatisi nel tempo in varie lezioni e tradizioni, nella sua versione iniziale l'opera viene a formarsi nel XIII secolo.

⁵ Citazione dall'incipit dello *Heike monogatari* che richiama al senso di impermanenza, di perenne fuggevolezza.

⁶ Espressione usata da Shōyō nel significato di "intento didattico".

⁷ Due personaggi di *Nansō Satomi hakkenden* (Storia degli otto cani dei Satomi di Nansō, 1814-1842), capolavoro del genere degli *yomihon*, romanzo di avventure tra i più celebri e voluminosi di Bakin, uscito a puntate nel tardo periodo Edo e rimasto *best seller* anche in epoca Meiji.

⁸ Riferimento ai processi di induzione e deduzione necessari, secondo Hartmann e Ōgai, alla valutazione estetica.

⁹ La critica non è riuscita a individuare il francese a cui Ōgai fa riferimento.

¹⁰ Anthony Ashley-Cooper, III conte di Shaftesbury (1671-1713).

¹¹ Thomas Reid (1710-1796).

¹² *Taikyō*. L'universo. Termine presente nel pensiero del neoconfuciano Zhang Zai (1020-1077), che insieme al *qi* (giapp. *ki*, "spirito", "soffio o forza vitale") darebbe vita a tutti i fenomeni.

4. Il romanticismo

a cura di *Bonaventura Ruperti*

Una corrente o tendenza “romantica” in Giappone denominata *romanshugi* fa la sua comparsa intorno agli anni venti del Meiji e si estende fino agli inizi del Taishō. In genere la critica giapponese individua due stagioni distinte e all'interno di queste fasi con differenze di caratteri e manifestazioni. La prima propaggine del fenomeno, in cui la critica riconoscerebbe la prima stagione, con alcune anticipazioni, si sarebbe raccolta intorno alla rivista «Bungakukai» (Mondo delle lettere, 1893-1898), i cui membri vanno da Shimazaki Tōson (1872-1943) a Ueda Bin (1874-1916) e altri in sintonia almeno nella loro giovinezza. In comune questi letterati hanno l'esperienza di un forte influsso della fase illuminata del periodo Meiji, anche con contatti con il Movimento per la Libertà e i Diritti Civili (Jiyūminken Undō), d'altro canto anche di consistenti interazioni con il cristianesimo protestante, e nel complesso un forte anelito verso la civiltà europea. Il loro “romanticismo” si esplica in una tensione molto dolorosa tra l'affermazione dell'io, anche sostenuta dalla fede cristiana, e la società con i suoi vincoli, percepita come “prigione” in rapporto alle aspirazioni dell'io, anche proiettato in una dimensione metafisica. L'artista si sente fortemente vincolato da costrizioni esterne, dal corpo e dalle necessità sociali della realtà, e aspira a una liberazione da tale “prigionia”; da tale tensione e duplicità inconciliabile, alimentata anche dal cristianesimo, nasce la sublimazione verso la dimensione spirituale del *romanshugi* di «Bungakukai». I modelli sono europei e americani, da Dante a Wordsworth, a Byron, Shelley o Emerson, ma anche nella propria tradizione figure di distacco o ritiro dal mondo come Saigyō (1118-1190) o Matsuo Bashō (1644-1694). Emblematiche della prima fase del *romanshugi* di «Bungakukai», risaltano la figura e l'opera di Kitamura Tōkoku (1868-1894). All'interno del gruppo legato a «Bungakukai», Tōkoku, dopo esperienze politiche e interscambi con i movimenti politici per le rivendicazioni dei diritti di libertà, svariate esperienze di studio all'Università Waseda e di lavoro, il contatto con il cristianesimo e il matrimonio (1888), il debutto nella saggistica con forti e acute critiche verso l'epoca e anche l'ambiente letterario (*bundan*) sulla rivista «Jogaku zasshi» (Rivista dell'educazione femminile, 1885-1904),

aveva esordito con talento con il dramma *Hōraikyoku* (Dramma del monte Hōrai, 1891), a cui fanno seguito numerosi lavori creativi di poesia e brevi di narrativa. Ma il suo primo scritto di immediato impatto è *Ensei shika to josei* (Il poeta misantropo e la donna, 1892), con cui esordisce nella rivista femminile «Jogaku zasshi» nata nel 1885 e a cui fa seguire numerosi saggi e lavori creativi. Il saggio traccia il percorso della relazione del poeta misantropo con la donna, dall'amore al matrimonio, affermando l'assoluta supremazia dell'amore come sentimento dominante. Grande risonanza ha l'incipit: «L'amore è la chiave segreta della vita umana. Solo dopo che c'è l'amore, c'è la vita umana. Una volta portato via l'amore, la vita umana quale colore e sapore potrebbe avere mai?». Ma il saggio tocca anche i motivi del matrimonio, dei problemi di coppia, della difficile relazione tra letterato e realtà sociale, enfatizzando in particolare il contrasto tra il mondo del pensiero dell'artista, ingenuo come un fanciullo, nel quale l'amore è come torre d'avorio dove trova rifugio il poeta, condottiero sconfitto della dimensione del pensiero. Questo contrasto lancinante tra mondo del pensiero, ideale, e il mondo reale come nella disputa tra Ōgai e Shōyō si rivela tema dominante della scrittura di quegli anni. La figura della torre d'avorio dell'amore non può però fare a meno di fare i conti con la realtà laddove il sentimento con il matrimonio diviene poi vincolo che opprime l'io, riducendo il matrimonio e la donna a portavoce del mondo volgare, con conseguenze dolorose, di discriminazione e violenza, per l'uomo e per la donna.

Altro saggio di storico rilievo dell'artista è *Jinsei ni aiwataru to wa nan no iizo* (Cosa significa interagire con la vita umana?), uscito nel 1893 nel secondo numero di «Bungakukai». Il saggio dà l'avvio a un dibattito acceso con Yamaji Aizan (1865-1917)¹ che nel saggio *Rai Noboru o ronzu* (Discuto su Rai San'yō, 1893)² definendo la scrittura come un'«attività produttiva» aveva scritto: «Di retorica fiorita e bella, di scrittura meravigliosa, se anche se ne lasciano centinaia di volumi, se ci si ferma nell'intervallo tra cielo e terra, se non si comunica con la vita umana, anche questa rimane solo vuoto del vuoto». Tōkoku chiedendosi cosa significhi «attività produttiva», cosa significhi «interagire con la vita umana», si oppone fermamente alla violenza del «martello d'acciaio» di Yamaji che si scaglia contro una letteratura sensibile e fragile, delicata, d'amore tra uomo e donna come allora di moda, affermando le necessità della letteratura pura, contro la logica mondana del profitto e dell'utilità, contro la pericolosità dell'utilitarismo estremo. Ricorrendo all'immagine del letterato che non è un guerriero che va alla pugna per vincere mirando al nemico, ricorrendo all'immagine dei cilegi, sostituibili con più proficue coltivazioni di patate dolci o di mele, esaltando la «dimensione» o il «territorio» del pensiero, dell'ideale che vola alto, grida con impeto la liberazione del mondo della letteratura e autonomia e autosufficienza della sfera dell'arte.

Il suo lavoro critico culmina infine a breve distanza di tempo con *Naibu*

seimei ron (Teoria della vita interiore, 1893), sottolineando il valore della «vita» e i suoi legami con la letteratura. Esordendo con: «La natura domina l'essere umano, e tuttavia anche l'essere umano domina la natura» in realtà egli si focalizza sulla vita come slancio vitale che trascende la singola esistenza umana ponendola come valore al centro di tutto, al di là di religione, filosofia e letteratura, ma anche contro il pensiero di epoca Meiji, auspicando la distruzione della concezione della famiglia. D'altro canto, giustapponendo visione oggettiva o soggettiva sembra evidenziare la distinzione tra la corrente "realista" e la corrente "idealista". Ma egli sottolinea come nella formazione dell'idea, o dell'ideale, sia imprescindibile l'ispirazione: «*Inspiration* proviene dallo spirito dell'universo ossia da Dio, ed è una sorta di sentire reagendo allo spirito dell'essere umano ossia di ciò che è la vita interiore dell'essere umano» e sembra riconoscere che il vero idealista non può essere altro che il poeta stesso che è ispirato. Questo «sentire reagendo» ricostruisce la vita interiore dell'uomo e «in un istante, la luce degli occhi dell'uomo si stacca dal *sensual world*» dando vita al mondo degli ideali, del pensiero che in quell'attimo supera il mondo della realtà. In tal modo, Tōkoku coglie un sempre più intenso legame e intreccio di arte con la vita, proprio quando la sua s'interrompe tragicamente. In effetti questa fase si chiude intellettualmente con il tragico suicidio di Tōkoku, troppo in anticipo rispetto al suo tempo, impossibilitato forse a trovare compatibilità o una qualche sintonia con il mondo di quegli anni. Una seconda fase del *romanshugi* vedrebbe un allontanamento dal doloroso legame con il cristianesimo e la propensione verso l'estetismo, l'arte per l'arte, con il prevalere di artisti traduttori come Ueda Bin e altri che veicolano influssi come quello di Walter Pater. Sul piano creativo appare la stella fulgida ma cadente di Higuchi Ichiyō (1872-1896).

Un terzo momento di composizione tra il lacerante legame arte-vita di Tōkoku con l'estetismo troverebbe armonia nella lirica nostalgica della giovinezza di Shimazaki Tōson (*Wakanashū*, *Giovani erbe*, 1897) ma, in maniera distinta, anche l'opera narrativa di Kunikida Doppo (1871-1908) in una dimensione romantica tra singolo nella sua solitudine e fragilità e la natura immensa.

La seconda stagione del *romanshugi* sarebbe riconoscibile nella cerchia che si raccoglie intorno alla rivista «*Myōjō*» (Venere, 1900-1908), con numerosi rappresentanti tra i più significativi della poesia da Yosano Tekkan (1873-1935) a Yosano Akiko (1878-1942) a molti altri. Il romanticismo di questa fase prende la forma di passioni intense, liberazione di emozioni e sentimenti come libertà dei sensi del corpo, istinto e sensualità, esaltazione dell'ego, giovinezza e amore, al di là di vincoli morali sociali o metafisici con moltissime declinazioni e sfumature a seconda dei numerosi poeti. Un posto speciale a sé stante occupano poi figure e opere di artisti come Mori Ōgai o Kōda Rohan (1867-1947) dove si possono riconoscere intense coloriture romantiche.

Ad attraversare sia la prima che la seconda stagione è la presenza, un po' a *latere* e *sui generis* di Izumi Kyōka (1873-1939). Esordendo in un primo momento con i "romanzi di ideali" (*kannen shōsetsu*) in cui si mettono in luce le falsità della morale del tempo; le contraddizioni evidenti in essa insite; il divario tra l'amore puro e la crudeltà del matrimonio, prigione e fonte di sofferenza e sacrificio per la donna; la simpatia o sintonia con le sofferenze delle classi più umili e disperate; odio e opposizione per la rigidità crudele delle classi dominanti, in particolare la vecchia classe samuraica: tutti temi della sua prima fase che l'accostano al *romanshugi*. In un secondo momento tuttavia quei motivi del suo "romanticismo" si espandono soprattutto verso la dimensione del racconto fantastico, del magico e fatato, sentito e creduto come intensamente affascinante, e anche nei romanzi di costume, di ambientazione reale nel *demi-monde* o nei drammi, permane una fascinazione per atmosfere sentimentali, estetismo e visioni di fantasmi.

Kyōka, assorbito in tale sua dimensione di scrittura creativa, non scrive molti saggi ma è indotto a lasciare alcune testimonianze soprattutto nell'epoca di maggiore sofferenza, quando viene messo da parte a causa dell'assoluto predominio della corrente naturalista (*shizenshugi*), negli anni 1907-1910, che ne mette in pericolo la sopravvivenza stessa. In questa fase spiccano *Yo no taido* (Il mio atteggiamento, 1908), *Mukōmakase* (Affidarsi all'altro, 1908) e altri saggi in cui testimonia il suo atteggiamento creativo e la sua disposizione all'atto della scrittura. In *Mukōmakase* in particolare egli lascia intravedere come la scrittura scaturisca e prenda forma spontaneamente e nel suo divenire si trasformi via via non seguendo un disegno preconstituito, bensì affidandosi agli ambienti stessi dalle cui atmosfere affiorano le figure umane, ai personaggi stessi, e da questi poi i dialoghi e gli eventi che si susseguono senza un disegno generale dell'opera a priori. In sostanza lo spunto d'avvio è la combinazione imprevedibile di due motivi ispiratori in apparenza anche distanti, come seguendo stimoli interiori ma anche esterni, che però vengono solo percepiti in maniera quasi ovattata o inconscia, ma talora assorbiti nella scrittura, nel mondo della finzione per produrre effetti imprevedibili dall'autore stesso.

Kitamura Tōkoku 北村透谷

Cosa significa interagire con la vita umana?

Jinsei ni aiwataru to wa nan no ii zo

人生に相渉るとは何の謂ぞ

1893

Una letteratura minuta e fragile ha indotto inaspettatamente all'odio del vasto mondo di fiumi e laghi [ossia la società] manifestandone un impeto di reazione persino quasi sospetto. Il fatto che anche [Yamaji] Aizan attaccando le vestigia dello stile dei maestri di epoca Tokugawa abbia fatto agitare un martello d'acciaio dal titolo di "teoria della storia" (*shiron*) va considerato come una manifestazione di tale fenomeno. Sia che il Min'yūsha [Società degli Amici del Popolo] abbia stimolato Aizan, sia che il mondo abbia accolto Aizan, sono esiti dell'eccesso tracimante di tale impeto di reazione. La reazione corre fomentando Aizan e ora Aizan cerca di correre fomentando la reazione. Lui, con il suo martello d'acciaio di nome "teoria della storia", va ampliando gli obiettivi da distruggere e cerca incessantemente di assalire il territorio della "letteratura pura" (*jūbungaku*). Sul fatto di dominare a piacimento la reazione con l'impeto di reazione io non ho nulla da obiettare ma quando vedo che si cerca di correre lontano, portando la reazione fino a sollecitare la reazione di altri, non posso non provare tristezza se si conferisce alla mia letteratura il destino di galleggiare dalla reazione sulla reazione. Aizan, riconoscendo la scrittura come «attività», ha dichiarato nell'incipit del suo saggio su Rai San'yō per quali ragioni la scrittura sia un'attività. Aizan così spiega: in primo luogo perché ha un suo lavoro da svolgere, in secondo luogo perché è utile al mondo, in terzo luogo perché serve a interagire con l'esistenza umana. Quindi egli elenca inoltre le condizioni che non possono essere l'attività della scrittura come segue: 1. una scrittura come una spada che colpisce il vuoto; 2. una scrittura vuota come il vuoto; 3. una scrittura di retorica fiorita e meravigliosa che non serve a interagire con l'esistenza umana. Quindi egli concludendo la sua premessa scrive: «la scrittura va apprezzata in quanto è un'attività e noi se discutiamo di Rai San'yō discutiamo della sua attività».

Per reggersi in un'esistenza di sicurezza e stabilità, ci vuole senza dubbio qualcosa a cui aggrapparsi, e tuttavia le cose a cui aggrapparsi non sono necessariamente cose che costruiscano risultati concreti. Tra i diversi compiti di un architetto, nell'attendere a quell'impresa a cui dedica molti mesi e anni, c'è il calcolo per erigere un'alta torre svettante. Eppure nel caso di un tecnico che cerchi di innalzare lo spirito degli esseri umani, le fatiche spese a tal fine non diventano immediatamente una torre che abbia forma fisica concreta che attragga gli sguardi delle moltitudini come l'alto campanile di Nicolai¹. È un'impresa che non stupisce sguardi e orecchie delle masse, ma accade che sommuova grandemente il mondo.

Ci sono cose estremamente silenziose nell'impero, sono le cime e vette montuose, e invece lui² è un oratore di grandezza assoluta, e se dovessero gareggiare sulla presenza o meno d'eloquenza con parole o senza, al confronto la natura tutta risulterebbe un bimbo sordomuto per cui provar compassione. E nondimeno, nel suo essere muta e al contempo eloquente, alla natura non v'è altro da aggiungere. Se tra gli esseri umani ci dovesse essere qualcuno di muto come la natura, i disquisitori della scuola di Aizan affiancandolo non lo deriderebbero forse chiedendogli perché non parli bene?

Anche in ciò che gli uomini compiono accade così: all'interno di un'esistenza estremamente umile, accade che si includano le imprese più eccelse.

All'interno delle imprese più elevate, accade che si racchiuda l'esistenza più infima.

L'esterno che si può vedere fatica a raccontare dell'interno che non si può vedere.

Il prode che lanciando sguardi di fuoco agli occhi del mondo che sono ciechi, nella loro cecità, colpendo all'infinito laggiù dove cielo e terra si congiungono con la spada magica, che è fervida dedizione, è come una divinità a cui gli umani non rivolgono il ringraziamento e chiedono riconoscenza. Nell'impero vi sono eroi di tal fatta e finiscono senza fare quel che dovrebbero, se ne vanno senza lasciare un'impresa degna di essere un'impresa, e così coloro che vanno all'altro mondo soddisfatti di se stessi, confidando in se stessi, sono coloro a cui noi non possiamo fare a meno di manifestare la nostra simpatia.

Noi ricordiamo: l'essere umano nasce per lottare. Ma lottare non è

lottare per lottare, è un lottare perché ci sono ragioni di lottare. C'è chi per lottare usa una spada, c'è chi lotta con il pennello; quando si lotta, si lotta riconoscendo con certezza il proprio nemico, e farlo con il pennello, o farlo con la spada, nel lottare non vi sono differenze, eppure a seconda del tipo di coloro che si scelgono come nemici, il differenziare la lotta di chi lotta è il proprio obiettivo. A seconda del differire della lotta di chi lotta, anche il senso della vittoria non potrà non differire. Quando i combattenti, volgendosi al campo di battaglia, vincono sul nemico, intonano i peana e tornano a casa, i compagni e amici li festeggiano e la chiamano "vittoria"; i critici invece, facendo critica, la chiamano "impresa" e l'impresa è da rispettare, la vittoria è da rispettare; accade tuttavia che i grandi combattenti non tornino in questo modo recando una vittoria, la loro vita non combatte avendo come scopo la vittoria; vi sono altri grandi disegni, c'è anche chi usa colpire il vuoto mirando al vuoto e compie un'impresa che è il vuoto del vuoto, e a metà della battaglia svanisce da qualche parte.

Guerre come queste sono quelle in cui amano combattere i letterati. Letterati come questi hanno affidato il loro destino a guerre come queste. I campi di battaglia che stanno dinnanzi ai letterati non sono le distese d'erba solo di una porzione, sono lande amplissime; egli non si volge al campo di battaglia cercando di ritornare suscitando un'impresa, esce di casa determinato alla necessità della morte e a divenire rugiada sulla landa. Uscire alla volta di un simile campo di battaglia, e ingaggiare una simile guerra, per un letterato, è la ragione che lo rende differente dall'eroe di un esercito armato, e anche il manifestare una grande differenza come risultato dell'impresa, è in ragione di questo.

Il fatto che Aizan abbia proclamato che la scrittura in sostanza è «attività» va bene, ma l'esprimere la scrittura e l'impresa come se fossero cose contigue alla maniera delle abitazioni in una metropoli non va bene. Mi azzardo a dire proprio che non va bene. La ragione è che il prestigio della letteratura, che è puro e sacro e non va violentato, accade che non possa fare a meno di essere sminuito accostandolo a una "divinità" del mondo volgare quale è l'"impresa", e tra gli otto milioni di divinità, la posizione della divinità "impresa" non è assolutamente elevata. E se la dea che reca il nome di "letteratura" conduce la sua esistenza nel mondo

come una *old miss*, è perché non acconsente ad adattarsi agli dèi che sono umili e rozzi.

Nel disquisire sui tre letterati Kyōzan, Tanehiko³, Bakin, a elogiare Kyōzan è Aizan. E la ragione è, a suo dire, che Bakin canta il proprio ideale e non fa che sfoggiare la propria letteratura, Tanehiko ha degli aspetti per cui il carattere umano è elevato e poco sensibile ai sentimenti del mondo; nel caso di Bakin non è utile a conoscere la società del tempo, Tanehiko non va bene in quanto è distante dalla gente comune; il solo Kyōzan invece va apprezzato in quanto è realistico in tutto, sia nel descrivere persino commessi o garzoni, così spiega il nostro Aizan. Per le masse dell'impero, per tutti, secondo teorici della storia come Aizan, si enfatizza l'importanza di conoscere la società del tempo e ne consegue che vanno stimati sia Kyōzan sia Saikaku⁴ in quanto scrittori supremi. Per le masse dell'impero, per tutti, dal punto di vista di un teorico della gente comune come Aizan, i romanzi di Santō [Kyōzan] riescono senza dubbio a sopravanzare tutti gli altri romanzi.

Tuttavia la letteratura non ha come scopo l'«attività», la letteratura non ha l'obbligo di interagire con l'esistenza, di divenire al pari del realismo di Kyōzan; la letteratura non ha l'obbligo di assalire puntando al nemico e diventare quale la "teoria di fedeltà al sovrano" di San'yō; infine la letteratura non ha la necessità di colpire mirando al nemico a cui guardare, che sia uno o che siano centinaia di nemici; il carattere di "colpire" ha a che fare con un letterato di prima classe quale San'yō, ma cosa avrà a che fare con un letterato che tira fendenti alla grande mirando al cosiddetto vuoto del vuoto di Aizan? Anche San'yō colpisce, e la battaglia in cui San'yō colpisce oggi viene ricordata dagli uomini, ma ciò che lui colpisce interagisce direttamente con l'esistenza umana, come dice Aizan, e poiché interagisce con l'esistenza umana, cerca di essere rapida anche nel distaccarsi dall'esistenza umana. Minamoto no Yoritomo⁵ ha ben colpito ma quello che lui ha colpito è anche rapidamente passato; lui è un grande combattente ma il suo campo di battaglia in realtà è stato un campo di battaglia limitato, anche Saigyō⁶ ha ben colpito, anche Shakespeare ha ben colpito, Wordsworth anche ha ben colpito, anche Kyokutei Bakin ha ben colpito: anche tutti questi compagni sono stati grandi combattenti, e per le ragioni che differiscono dal primo, non hanno lottato in un campo di batta-

glia limitato puntando a un nemico diretto, come il primo; in altre parole, la ragione per cui hanno colpito puntando al *mystery*⁷ infinito del cielo e della terra, e anche l'accusa di Aizan d'aver colpito il vuoto del vuoto, è che colpendo il vuoto del vuoto del vuoto, non hanno fatto altro che cercare di giungere fino alle stelle. Andando, inoltriamoci sui monti di Kamakura e guardiamo la tomba di Yoritomo: che cosa desiderava dire lui? Tornando, proviamo a guardare la figura di Saigyō nel suo *Sankashū*⁸. Chi dei due ha ben detto, chi dei due non ha ben detto?

E tuttavia, il letterato non può non essere utile al mondo: gli aspetti di utilità di individui come Saigyō o Bakin che cosa saranno mai? Questo vorrebbe domandare Aizan.

La teoria dell'*utility* della letteratura non è certo iniziata oggi: al tempo dei nostri antenati c'era la teoria della "promozione del bene e punizione del male" (*kanzen chōaku*), nell'epoca nostra coeva non è senza ragione se abbiamo trovato un teorico dell'impiego concreto come critico della gente comune in Aizan. Il vetro rispetto al cristallo ha un'utilità pratica, di conseguenza potrà rivestire le porte a vetri, di conseguenza si potrà impiegare nel vetro delle lampade, si potrà riconoscerne la funzionalità di impiego concreto in vari ambiti dell'impero. Tuttavia, gli stolti dell'impero nei confronti di cose di scarsa funzionalità pratica come le gemme di cristallo naturale se le comprano ad alto prezzo – quale ne sarà mai la ragione? Per le persone che comprano i cristalli, se vi sono coloro che hanno una visione originale della teologia che cerca di far acquistare palline di vetro nelle bancarelle sborsando decine di denari, io non ho dubbi: le folle che si recano in visita ai santuari delle divinità del mare accorreranno disputando tra loro per ascoltare i loro sermoni. Se si rendono Kyōzan o San'yō idoli di questo tempio, accadrà che si proverà rimorso sottoterra per la mancanza di un tema ne *Gli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia* di Carlyle⁹.

Ci sono persone che si recano ad ammirare i monti di Yoshino e sospirano di sconforto dicendo: perché non si abbattono le piante di ciliegio e non si piantano alberi di susino? Le piante del re dei fiori [il ciliegio] in che cosa si adattano a un uso concreto? Con le piante di susino non si otterrebbero i vantaggi, grazie ai frutti, di un guadagno di mille monete? Un'altra persona di fianco s'in-

tromette: gli alberi di susino per il vantaggio che se ne ricava non varrebbero neppure quanto produrre patate dolci! E un altro ancora aggiunge: le patate dolci hanno una valutazione sul mercato molto bassa: se non si piantano alberi di mele di varietà americana non varrebbe neppure la pena! Io godo della rapidità di calcolare i vantaggi di tali disquisitori e vorrei non diventare tirchio nel ringraziare per la sicurezza nel riconoscere la verità. Tuttavia, affidare i monti di Yoshino nelle mani di tali teorici dell'impiego pratico non è preferibile allo stesso modo in cui non è preferibile promuovere alla direzione generale della Dōshisha¹⁰ il maestro Fukuzawa Yukichi¹¹.

La verità secondo cui la forza della carne è sufficiente a colpire la forza della carne, colui che è morto è in grado di seppellire colui che è morto, anche il Figlio dell'Uomo nazareno ha predicato questo. Tuttavia, il fatto che ci sia chi non è in grado di seppellire chi è morto, e assieme al fatto che non riescono ad annientare la forza della carne, è un'altra verità che si affianca a quella precedente. Pensare di imparare anche da un solo nemico è sbagliato; persino Xiang Yu¹², che ha fallito pur imparando da diecimila nemici, lo ha scoperto. Apprendere da diecimila nemici non sarà come apprendere da un milione di nemici. Anche il sovrano cinese (supponiamo) che ha appreso da un milione di nemici, di fronte al nemico incalcolabile che si chiama morte e marcescenza crolla in silenzio. Il fatto che noi si agiti la nostra spada di fronte al nemico di "morte e marcescenza", e anche l'agire come Aizan che agita la cosiddetta spada da eroi, così come è stabilito dall'inizio il numero di vittorie e di sconfitte, è perché noi siamo dei prodi fragili che si ergono dinnanzi alla natura [come forza].

La natura come "forza (*force*)", non è visibile agli occhi, per dirla in altre parole, viene appressandosi di momento in momento di ora in ora tra gli uomini come "carne" con la lama baionetta che è vuoto del vuoto. Si dice che Kusanagi no tsurugi¹³ abbia falciato completamente le fiamme sulla prateria che son ben visibili, ma la baionetta non visibile non riuscirà di certo a falciarle. Se si fa roteare una spada agli eroi è per centrare un nemico visibile, far combattere la scrittura per essere d'utilità al mondo, come Kyōzan o come San'yō, o per condurre l'esistenza è per centrare la realtà visibile [ossia il nemico]. E tuttavia, nel combattere fronteggiando una baionetta che è

il vuoto del vuoto, non lo si deve fare con un'arma baionetta che è il vuoto del vuoto; qui è necessario forgiare una spada magica.

La natura è qualcosa che ordina a noi di sottomettersi, la natura come "forza" è qualcosa che non esita a sottometterci con violenza. È qualcosa che predilige farci star ritti nella posizione pressoché di un castello solitario al tramonto del sole, rivolgendoci "tentazioni", volgondoci passioni e desideri, volgondoci fantasticherie. E quindi noi, fino a un certo grado, siamo avvolti nel "destino", di dover assoggettarci sempre, sì, un triste "destino". Xiang Yu è ben riuscito a separarsi dalla beltà di Yu¹⁴, noi non riusciamo neppure per un istante a separarci da questo triste "destino". Eppure la natura non ci impoverisce riducendoci fino al limite estremo di "disperazione e sconforto", fino a che all'ultimo abbandonandoci a essa, non finiamo con l'assoggettarci alla forza della natura. In questo è la via per vivere, e la via per vivere non necessariamente fa coincidere l'utilità pratica con il fascino; ciò che dinnanzi alla natura come forza, fa dire a noi, atteggiandoci a eroi di vuotezza, grandi discorsi e grandiose vanterie non è la via per vivere di cui io parlo; noi con il nostro spirito riusciamo ad afferrare la libertà perduta come carne, riusciamo ad afferrarla a nostro piacimento rivolgendoci verso un altro mondo spirituale di grande libertà. La natura non è come gli eroi d'armi che sono dediti solo alla violenza crudele, mentre da un lato ci fa soffrire facendo imperversare vento e pioggia, tuoni e fulmini, dall'altro lato al contempo ci fa godere manifestando l'assoluto che è bello e meraviglioso. Nei confronti del vento si costruiscono le porte, nei confronti della pioggia si costruiscono i tetti, nei confronti dei fulmini si mettono i parafulmini, così facendo l'essere umano per quanto possibile deve confrontarsi con la forza della natura, con il potere della materia e tuttavia così facendo tutte queste sono azioni che lottano con una potenza limitata contro una forza sconfinata, non arriva a eguagliare il meraviglioso di tuffarsi dentro al grembo di ciò che è la natura gettando via i nostri poteri che sono limitati. In questo i monti di Yoshino ci insegnano lo "strumento di vita" che non è facile scorgere in teorici dell'utilità concreta.

Il poeta che ha cantato

Se potessi vorrei / morire in primavera / all'ombra dei fiori / nella stagione del plenilunio / nel mese delle gemme¹⁵.

ha scoperto un grande strumento di vita che ai teorici dell'utilità pratica non è dato conoscere, e consiste proprio in questo.

Bashō¹⁶ che è stato deriso in quanto senza religione, in quanto senza *sublime*¹⁷, non si volge né degna di uno sguardo coloro che lo deridono; e tuttavia la tristezza di ergersi nella stessa epoca di questi teorici della storia di *tanka* popolari che così scherniscono (vale a dire Aizan), prendendo qui a prestito uno di quei versi da Bashō che in silenzio fa disciplina, non posso fare a meno di rinsaldare l'insistenza del mio argomentare. Avendo udito che per i versi del «vecchio stagno»¹⁸ vi è una interpretazione consolidata non cito quello, ed essendoci uno *haiku* ancor più semplice, consono alle mie conoscenze superficiali per il momento vorrei disquisire di questo. Esso è lo *hokku*

Luna lucente / m'aggio intorno allo stagno / fino all'alba¹⁹.

Un individuo singolo che sosta sulla riva di uno stagno – registriamo che si tratta di un essere umano che è fatto di carne. Registriamo che egli è circondato da tutti i legami d'affetti, tutti gli attaccamenti, tutta la sua sensibilità passionale. Ricordiamoci che egli, per quanto può lottare con la sua limitata forza materiale, lotta corpo a corpo con tutti questi nemici senza forma. Ricordiamoci che egli ha molte occasioni in cui afferrare con le sue mani meriti e vantaggi e attività. Rammentiamoci che non ha risvolti di alcuna difficoltà nell'impresa di interagire con l'umana esistenza. Nondimeno egli non ottiene da sé ragioni di soddisfazione, non ottiene di credere d'aver da sé conquistato la vittoria, e anche quello che, se si guardasse alla luce di uno sguardo superficiale, si potrebbe considerare una vittoria, non gli è dato di considerarla una vittoria. Qui egli ha riposato la mano che colpisce la realtà e iniziato a dibattersi per colpire il vuoto. Egli ergendosi su una riva dello stagno non si accontenta di fissare una piccola parte dello stagno; ha iniziato a camminare passo dopo passo. E ha fatto un giro del contorno dello stagno. Sapendo che con un giro dello stagno non è sufficiente a fissare l'intera superficie dello stagno, ha ripetuto il suo giro. Il nuovo giro è stato sufficiente a cogliere l'intera superficie dello stagno ma dal momento che non si ottiene di osservare fino al fondale dello stagno, di nuovo ha percorso un terzo giro, e poi un quarto, e così

alla fine ha continuato a girare fino all'alba. Lo stagno in sostanza è il reale. Così ciò, il suo fissare lo stagno, non è uguale all'azione di un bimbo che colpisce l'acqua nelle tenebre, è un contemplare qualcosa riflesso sullo stagno. È un contemplare qualcosa immerso nello stagno. È un contemplare qualcosa che fa risplendere lo stagno. Contemplare è una parola che può indicare l'inizio del modo in cui si guarda. La parola che dice il dopo del modo in cui si guarda non è altro che *l'annihilation*. Egli ha dimenticato il reale, egli si è allontanato dagli esseri umani, egli si è distaccato dalla carne. Dimenticando il reale, distaccandosi dalla carne, allontanandosi dagli umani, si riesce a fuggire da qualche parte. La destinazione del cuculo è smettere di porre interrogativi, fuggire in volo alto alla fine del cielo, raggiungere l'assoluto, ossia l'Idea²⁰.

Egli non ha scordato il mondo dei fatti reali, il suo girare due o tre volte intorno allo stagno dipende dallo stato d'animo di penetrare il reale, il reale è un versante della natura, dunque anche ciò che illumina un versante della natura è un altro lato della natura, il reale diventa il nostro nemico, e anche cercando di approssimarsi a noi, la finzione, che è l'altro versante, diventa il nostro compagno, ci guida innalzandoci fino alla fine del cielo, la rilucente luna piena che si rispecchia sulla superficie dello stagno, ed egli guardando solo con la coda dell'occhio la natura come forza, con un balzo lo fa avanzare verso la natura che è il bello e meraviglioso.

Il *sublime* non è nella valutazione della **forma** concreta, è territorio del **pensiero**²¹; ossia indica, per un uomo [Bashō] che, dopo essersi immerso con un balzo nel grembo della natura, fa l'alba girando intorno allo stagno, come sopra detto, un compagno da scoprire laggiù [la luna]. Conquistando questo compagno che è di massima sincerità e verità, trova poi il gusto di girare lo stagno fino a vegliare tutta la notte. Girare intorno allo stagno non è girare intorno al *nothingness*, è per godere del vagare piacevolmente assieme a un compagno che non è questo mondo.

Il creatore ci ha fatti consentendoci la libertà di intendere e volere. Mentre ci dibattiamo e lottiamo tra tentazioni e dolori nel mondo fenomenico, noi, utilizzando il grande strumento di vita che il creatore ci ha donato, riusciamo a indebolire le zanne delle tigri feroci, e a rinsaldare le radici sulla cima del precipizio. Ascendendo al di là dei fenomeni, una strada per attingere all'ultimo ideale

è dischiusa dinnanzi a noi. Trasmettere la via dell'eleganza della grande libertà è insegnare la via di questo grande strumento della vita: perché mai si dice di far roteare la spada da eroi? Che cosa si intende dicendo di avere qualcosa da fare? Che cosa si intende dicendo che bisogna interagire con la vita degli uomini? Colpendo il vuoto del vuoto del vuoto si deve concludere con il raggiungere le stelle; bisogna far ridere il mondo volgare così come il mondo volgare ride; condurre alla salvezza il mondo volgare non è per essere apprezzati dal mondo volgare; per quanto la spada di carne sia affilata, cercare di colpire la carne con la carne non è l'ultimo campo di battaglia del letterato; levando lo sguardo guardiamo al mondo grande, grande, grande della finzione! Arrampicandoci lassù afferriamo il palazzo di pura freschezza. Se si afferra il palazzo di pura freschezza, portandolo con sé, facciamone bere un sorso alle moltitudini del mondo volgare! Essi ne vivranno, aah, non vivono forse aspirando a questo?

Leghiamo i nostri arti a piacimento alla forza della natura! Ma le nostre teste facciamole svettare fino all'universo, cielo e terra, al di fuori e distinti dai fenomeni, con la potenza di grande coraggio e fierezza, e facciamole lì vagare nella via dell'eleganza della grande libertà. E non come quei teorici materialisti che fanno del mondo un'angusta dimora, considerando che non ci siano doveri nel corso di un'esistenza se non il mettere ordine all'interno di quella dimora e cercare di alzarsi e riposare lì, e quindi quando vento e pioggia da fuori la violentano, quando tuoni e fulmini dall'alto l'assalgono, possono solo rassegnarsi al proprio destino rabbrivendo di terrore.

Coloro che vagano nel pensiero della via spirituale sanno riconoscere il mondo come cosa a misura della grandezza del mondo, quindi con il mondo a misura del mondo non lo riconoscono come una dimora in cui soddisfarsi da sé, ma distaccandosi dal mondo a misura del mondo non si può fare a meno di ricercare al di fuori del mondo fenomenico la *reality* del grande, grande, grande mondo. Mentre l'eroe materialista, afferrando la spada vantaggiosa rifulgente, entra in combattimento con il nemico all'interno della sua angusta dimora, egli siede in silenzio avendo in petto il meraviglioso strumento della grande libertà.

Tristi *limit* allestiscono pareti d'acciaio ai quattro lati degli esseri umani e all'uomo non consentono di liberarsi da un'esistenza mi-

sera. Sia nella dimensione grande del *peng*²², sia nel piccolo della cicala *higurashi*, ugualmente non è consentito di distruggere questi limiti. Così nel suo piccolo la cicala da sé non conosce il proprio piccolo, e nel suo grande il *peng* da sé non conosce il proprio grande, senza sapere d'essere ugualmente vincolati a quei limiti, il loro accontentarsi con piacere è un'autosufficienza penosa. Colui che, collocato nel mondo fenomenico con questa penosa autosufficienza, confida in sé di non aver carenze di piaceri e felicità è un superficiale ottimista. Egli condivide il suo posto con i teorici materialisti nella dimora angusta e cerca di inneggiare alla beatitudine. Canta pure l'inno della tua pace!

Nondimeno, all'interno di tale angusta abitazione, dispiegando entrambe le ali dello squallido "dovere", si sente estremamente orgoglioso di sé. Perdendo gli arti della sana "volontà" si trasforma in spettro. L'altruismo senza ragione diviene un imponente buddha d'oro e vi si prostra a venerarlo. Il talento che si chiama "attività" diventa l'unico Jingorō²³, il desco del "divertimento" diventa il migliore filosofo. Il gigante della *pedantry* diventa un eroe tanto da sfondare oltre la soffitta. Tutte le energie vitali dello spirito svaniscono ritirandosi da lì. Il tempio più solido adatto all'uopo, che rende tutti gli esseri umani come idoli di legno o pietra, costituisce questo angusto edificio. Dentro questo magnifico edificio Sugawara no Michizane²⁴ è un politico amministratore fallito, Tōsei²⁵ è un anacoreta senza coraggio, Bakin è un minuscolo letterato non realista, Saigyō risulta un amante della quiete senza aspirazioni, coloro da guardare con ammirazione, come Hakuseki²⁶, San'yō, Ashikaga Takauji²⁷, si riducono di necessità a null'altro se non a questi uomini di "imprese".

Solleva il capo, e quindi guarda, quindi cerca, con i pensieri di finzione alti e lontani, guarda le dimore veramente vaste e spaziose, i domini veramente piacevoli e belli, le imprese veramente grandi, e quindi cerca, getta ai limiti dell'orizzonte empireo il tuo *longing*, dal vuoto vieni ad afferrare la missione celeste che fa di te un essere umano: ah, letterato, perché mai, rimpicciolendosi, cercare di interagire con la vita umana?

¹ Chiesa di Nicolai (1836-1912), missionario giunto in Giappone per diffondere la fede ortodossa, morto in Giappone e santificato. Cattedrale ortodossa della Sacra Resurrezione sorta nel 1891 su un'altura di Surugadai nei pressi di Kanda a Tōkyō. È la prima architettura costruita in stile bizantino e considerata un capolavoro dell'architettura del periodo Meiji. Nel terremoto del 1923 il campanile e anche la cupola crollarono e il restauro fu completato nel 1929.

² Riferimento ai caratteri dello pseudonimo di Yamaji, "Aizan" ("amore dei monti"). Confronto tra i monti reali, che sono silenziosi, e lui che è eloquente.

³ Santō Kyōzan (1769-1858), scrittore *gesaku* di epoca Edo; Ryūtei Tanehiko (1783-1842), scrittore di epoca Edo famoso soprattutto per la fortunata serie del *Nise Murasaki inaka Genji* (Falso Murasaki, Genji di campagna, 1829-1842), riscrittura del celebre capolavoro *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu.

⁴ Ihara Saikaku (1642-1693). Celebre scrittore di epoca Edo.

⁵ Minamoto no Yoritomo (1147-1199). Primo *shōgun* della storia giapponese.

⁶ Saigyō (1118-1190). Nome da monaco buddhista di Satō Noriyo, guerriero fattosi monaco in giovane età, presso il monte Kōya e poi spesso errante in viaggio. Uno dei massimi poeti dell'epoca dell'antologia imperiale *Shinkokinwakashū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, circa 1205).

⁷ Questo e tutti i termini in inglese nel testo originale sono stati lasciati tali.

⁸ *Sankashū* (Raccolta della casa di montagna). Raccolta di poesie di Saigyō caratterizzata da stile semplice e libertà nel linguaggio, in cui il canto della natura o i sentimenti sono approfonditi e amplificati dal sostrato di una visione buddhista.

⁹ *On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History* (1841) di Thomas Carlyle (1795-1881).

¹⁰ Scuola fondata da Nijima Jō (1843-1890) nel 1875 a Kyōto, dal 1920 università.

¹¹ Fukuzawa Yukichi (1835-1901). Pensatore illuminato di origine samuraica, *rangakusha* (studioso di cose occidentali), ha visitato America ed Europa, facendo un resoconto dei suoi viaggi, e predicato la parità degli uomini, la loro autonomia individuale e di nazioni, trattato problemi sociali, la condizione femminile e altre tematiche, educatore e fondatore di numerose scuole poi divenute università o scuole di specializzazione, come Keiō, Hitotsubashi.

¹² Xiang Yu (232-202 a.C.) il conquistatore, è celebre condottiero cinese che rovescia la dinastia Qin (221-206 a.C.) ma viene poi sconfitto da Liu Bang, primo imperatore Han.

¹³ Spada sacra, uno dei tre parafernalia simbolo del potere imperiale. Secondo il mito shintō ritrovata dal dio Susanoo in una delle code del mostro Yamata no Orochi, una sorta di idra che egli sconfisse. La spada fu poi ereditata

da Yamato Takeru che la usò tagliando l'erba e facendo volteggiare il vento per spegnere le fiamme da cui era circondato in un'imboscata.

¹⁴ Bellissima consorte Yu (?-202? a.C.), concubina di Xiang Yu.

¹⁵ Poesia di Saigyō, riportata nello *Shinkokinwakashū*. Il quindicesimo giorno (plenilunio) del secondo mese è anche la ricorrenza della morte del buddha storico Śākyamuni.

¹⁶ Matsuo Bashō (1644-1694). Maestro di *haikai* (da cui in epoca moderna nascerà poi la forma dello *haiku*), poeta tra i più illustri del periodo Edo.

¹⁷ In inglese nel testo.

¹⁸ Riferimento a un famoso *hokku* di Bashō, che inizia con il verso «Furuike ya» (Ah, il vecchio stagno!).

¹⁹ Poesia di Bashō datata al 1686.

²⁰ In caratteri latini nel testo.

²¹ Termini in grassetto nell'originale.

²² Uccello immaginario della mitologia cinese di dimensioni enormi.

²³ Leggendaro scultore che avrebbe realizzato figure assai realistiche.

²⁴ Sugawara no Michizane (845-903). Famoso calligrafo, poeta illustre di poesia in cinese. Nato in una famiglia che per generazioni ricopriva il ruolo dell'insegnamento a corte della "scrittura" (poesia e prosa in cinese e storia), viene nominato dall'imperatore Daigo (r. 897-930) Grande Ministro della Destra. Ma a causa delle accuse di Fujiwara no Tokihira (871-909), Grande Ministro della Sinistra, viene condannato all'esilio a Dazaifu, dove muore.

²⁵ Nome d'arte di Bashō nella sua fase giovanile.

²⁶ Arai Hakuseki (1657-1725). Studioso confuciano e uomo politico, consigliere dello shōgun Tokugawa Ienobu (1662-1712).

²⁷ Ashikaga Takauji (1305-1358). Guerriero fondatore dello shōgunato Ashikaga.

Izumi Kyōka 泉鏡花

Affidarsi all'altro

Mukōmakase

むかうまかせ

1908

Quando ho un materiale su cui rifletto da molto tempo, e poi quando provo qualcos'altro di nuovo, o accade un evento capitato per caso, e i due elementi si allacciano proprio in maniera opportuna, solo allora per la prima volta sento l'impulso di provare a scrivere. In sostanza, il materiale vecchio tenuto da parte e il nuovo materiale per un impulso fortuito si congiungono inaspettatamente in maniera adeguata, e si realizza una combinazione interessante... allora mi viene la voglia di scrivere. Mi coglie la sensazione di non poter fare a meno di prendere in mano il pennello. Tuttavia, questo stato d'animo – l'esigenza di voler scrivere, di non poterne fare a meno, credo che ci sia in chiunque di noi... E poi, se non si provasse quello stato d'animo, credo che non si riuscirebbe a scrivere. Quindi, quando, sollecitato, si comincia a scrivere, lo stato delle emozioni... lo stato d'animo delle sensazioni dell'esistenza inizia a mutare rispetto a quello della vita quotidiana di sempre. Quando non si scrive, quando si è desti, anche le cose che trovi interessanti, le cose per cui sgorga un interesse, finiscono col diventare come qualcosa che non ha relazione con te, privo di interesse. Ad esempio, supponiamo che si scriva qualcosa e lo si lasci lì, e si vada a vedere uno spettacolo teatrale. Ed ecco che pur essendo uno spettacolo che trovi molto piacevole, e che in effetti ti piace molto, non sai perché ma non ti stimola un granché, non lo trovi interessante... Questo significa che, a dire il vero, la tua mente è tutta attratta solo dal romanzo che hai iniziato a scrivere. La tua mente è attratta solo dalla creazione di quello. E perciò proprio non senti più attrazione e piacere neppure per cose per cui provavi interesse. Eppure anche solo con un qualche suono... il suono di una campana o altro ti risuona come diverso dalla quotidianità consueta. Anche la voce del venditore di tofu che attraversa il quartiere, in qualche modo sembra risuonare come da un paese lontano distante dal mondo

reale. Ed ecco che, mettiamo che quando riprendi il pennello e scrivi alacremente, da un qualche quartiere lontano ti risuona all'orecchio il suono di qualcosa che batte. Accade che quel suono immediatamente rientri nell'opera che stai scrivendo. Per queste ragioni, quando interviene per caso un qualche evento inaspettato, d'un tratto una qualche immagine soffusa di mistero che non avevi neppure lontanamente previsto, balugina nella mente, e accade che il tuo lavoro si sviluppi e diriga verso una direzione inaspettata. Anche se all'inizio cominci a scrivere con il movente di un certo materiale e un certo accadimento che si intrecciavano e armonizzavano in maniera opportuna innescati da una miccia, avviene che lungo il percorso per una qualche ragione procedi volgendoti verso una direzione impreveduta.

Tuttavia, quando io scrivo non ho una preparazione stabilita precisa, ma qui quello che potrei definire un mio atteggiamento [creativo] consiste nel fatto che quando prendendo il pennello finalmente mi accingo a scrivere, mi affido in tutto all'altro (*mukō*). Ossia, per quanto possibile, nel lavoro mi sforzo di non far affiorare il mio io. Ad esempio qui – mi inoltro in un discorso un po' da dietro le quinte – supponiamo che ci siano un uomo e una donna. E mettiamo che l'uomo corteggi la donna. E poi, supponiamo che fuori, all'esterno, stia piovendo. Entra in scena l'elemento dello scenario (*tenkei*) della pioggia. In tal caso innanzitutto sin dall'inizio, ai due personaggi dell'uomo e della donna, si lascia intendere che sta piovendo. E all'inizio si scrive che fuori sta piovendo. Si premette questo e poi si procede via via con la scrittura. Si procede con lo sviluppo dell'evento. E tuttavia, in qualsiasi caso, io credo che debba affiorare la sensazione che all'esterno sta cadendo la pioggia. Ritengo che, anche nel dialogo tra i due, ci debba essere differenza di tono tra il caso in cui piove e il caso in cui invece non piova. Se, sia che stia piovendo, che stia soffiando il vento, che sia un giorno di tempesta o sia un giorno sereno d'aria limpida, un dialogo si svolge con lo stesso tono, non sarebbe di alcun interesse. Nondimeno, se pur avendo all'inizio esordito precisando che sta piovendo, o che sta soffiando il vento, al secondo paragrafo si scrive ancora che sta piovendo, e alla metà del terzo, ancora si accenna che sta soffiando il vento, non solo risulta fastidioso, ma ritengo anche che allentando il ritmo le sensazioni finiscano con il non trasmettersi. Una

volta che si è precisato all'inizio che sta piovendo, o che il vento sta soffiando, anche senza riscrivere una seconda volta richiamando quegli elementi dello scenario (*tenkei*), anche alla seconda o alla terza volta, fin tanto che il dialogo tra l'uomo e la donna prosegue, ritengo che bisogna scrivere in modo che quell'atmosfera o quel colore si trasfonda su tutto. E poi quel dialogo tra la coppia io lo affido del tutto all'uomo e alla donna, e non stabilisco dall'inizio come farlo sviluppare. Se è la donna che corteggia l'uomo e alla fine l'uomo la rifiuta – se una cosa del genere fosse prestabilita, e se lo si sapesse sin dall'inizio, risulterebbe davvero deludente, e sarebbe naturale che anche il dialogo tra l'uomo e la donna non ingranasse. ...Da tali ragioni io non stabilisco così sin dall'inizio, e di conseguenza non assumo neppure un comportamento secondo programma. Mi limito ad affidarmi alla libertà di quell'uomo e di quella donna. Perciò se quella donna in maniera esauriente e abile riesca o meno a sedurlo, in modo che l'uomo non possa in alcun modo rifiutare, di volta in volta dipende dal modo di sedurre e di esprimersi della donna; se ad esempio lo corteggia in maniera goffa e viene rifiutata da lui, procedo nella scrittura assumendo che lei è stata rifiutata, se invece riesce a corteggiarlo con destrezza e riesce a fare dell'uomo secondo i propri desideri, debbo invece far sviluppare gli eventi in tal senso. Questo significa l'affidarsi all'altro. Inoltre, nei romanzi che scrivo, vi è applicata una scrittura impressiva in ciascuna parte, ma questo come avviene? ...Se mi viene chiesto, come ho spiegato anche prima, non vi è nulla di predisposto, semplicemente io credo che dalle descrizioni debba emanare una lucentezza. Il fascino è qualcosa che in qualche modo emerge da sé ma far emanare questa lucentezza credo che non sia proprio una cosa facile.

Ad esempio, immaginiamo di aver qui una costa del mare a forma di C, e sulla punta del promontorio della C vi sia un faro – naturalmente è notte – poi faccio camminare lungo la spiaggia un uomo. L'uomo seguendo la battigia buia, allorché giunge in un posto, d'un tratto scopre la luce del faro sulla punta del promontorio. In tal caso il problema è se con la maestria dello scrittore riesca o meno a descrivere stando profonda impressione dalla luce del faro. Tuttavia ritengo che la capacità di scrivere o non descrivere con profonda impressione quella luce del faro dipenda dalla di-

stanza tra il faro stesso e l'uomo ritto sulla spiaggia. A seconda della distanza, l'impressione che desta differisce di molto. Se quel faro appaia di più intensa impressione se si è percorsa quella spiaggia per cinque *chō*, oppure dopo dieci *chō*, o ancora se quel luogo risulti più impressivo una volta giunti quasi al centro del tratto di costa, a seconda della distanza muta anche la luce del faro, che oscilla alle onde, e muta dunque anche la sensazione. Se sin da prima si prestabilisce quel punto, perde attrattiva. Dove quell'uomo che percorre a piedi quella costa del mare, scopra il faro, è un problema non stabilito. Semplicemente, a seconda del luogo in cui l'uomo scopre quel faro, la sensazione e l'impressione cambiano di molto, di conseguenza ritengo che muti anche il modo di procedere nella descrizione.

In conclusione, l'affidarsi all'altro, e la non preparazione della descrizione, se possiamo definirli il mio atteggiamento quando creo, sono forse sì una sorta di atteggiamento...? In ogni modo, io da tanto tempo ormai scrivo con questo stato d'animo coerente. Tuttavia c'è solo un punto che è un po' cambiato rispetto a prima... Ossia: in passato i lettori che leggevano le mie opere erano colpiti da una sensazione davvero profondamente gelida, e non mi curavo affatto se poi ne ricavassero una cattiva sensazione o altro, ma di questi tempi invece per quanto possibile vorrei lasciare nella mente del lettore una piacevole sensazione.

Così m'esprimo un po' per circostanza, ma, tuttavia...

5. Saggi sul naturalismo

a cura di *Luisa Bienati*

Nei primi anni del Novecento l'interesse verso la letteratura del naturalismo francese sollecita i giovani scrittori giapponesi a riflettere sui modi della rappresentazione realista. Già in *Shōsetsu shinzui* Tsubouchi Shōyō aveva introdotto termini come *utsusu* (“ricopiare”, “riprodurre”), *ari no mama* (“così come è”, “il vero”), *byōsha suru* (“dipingere”), per la descrizione realista; negli ultimi due decenni dell'Ottocento gli scrittori rielaborano questi stessi concetti anche nella discussione critica intorno al naturalismo. Fino agli inizi del Novecento “realismo” e “naturalismo” vengono utilizzati in modo quasi interscambiabile¹.

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

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

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

La pubblicazione del romanzo *Futon* nel 1907 segnò infatti una svolta nell'affermarsi del naturalismo in Giappone⁴: la critica individuò subito la novità del metodo narrativo di Tayama Katai, come testimoniano, oltre a quella di Shimamura Hōgetsu, le altre recensioni apparse sulla rivista «*Waseda bungaku*» (Letteratura di Waseda, Il serie, 1906-1927) o su «*Myōjō*», il mese successivo alla pubblicazione. Scrittori affermati come Masamune Hakuchō (1879-1962) o Chikamatsu Shūkō (1876-1944) lodarono la capacità d'introspezione psicologica, il coraggio di una confessione aperta e l'audacia con cui lo scrittore aveva realizzato una descrizione autentica di sé⁵. Katai era riuscito a tradurre nella narrativa le sue convinzioni naturaliste e quest'aspetto rappresentava per i critici dell'epoca l'originalità dell'opera. Oguri Fūyō (1875-1926) descrisse *Futon* come il primo lavoro rappresentativo del cosiddetto *shizenha shōsetsu* (“romanzo della corrente naturalista”), sostenendo che fino ad allora non era ben chiaro cosa si intendesse con “naturalismo”: «Leggendo *Futon*, ciò che più ammiro come scrittore non è tanto che i fatti siano veri oppure no, ma piuttosto

sto l'attitudine dell'autore che è riuscito a confessare pubblicamente la sua condizione psicologica e la sua vita sentimentale senza artificiosità e senza abbellimenti»⁶. Il giudizio unanime acclamò *Futon* «l'opera migliore apparsa fino a ora tra quelle del cosiddetto naturalismo»⁷. La famosa definizione di Shimamura Hōgetsu – «questo testo è la cronaca audace e pura di un uomo fatto di carne, di un essere umano nella sua nudità»⁸ – sembra proprio certificare che lo scrittore era riuscito a concretizzare le posizioni teoriche esposte nel saggio di pochi anni prima, *Rokotsunaru byōsha* (La descrizione cruda, 1904)⁹. *Rokotsunaru byōsha* rappresenta una tappa decisiva per la teoria del romanzo giapponese moderno. All'interno dell'elaborazione teorica di Katai e delle sue sperimentazioni letterarie, il saggio si colloca all'origine di quella che è stata definita la seconda fase dello *shizenshugi* (*kōki shizenshugi*)¹⁰.

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

Per comprendere le affermazioni di Katai, occorre contestualizzarle nella carriera dello scrittore e nella sua relazione con i letterati della precedente generazione: «It is no coincidence that *Rokotsunaru byōsha* adamantly announced Katai's liberation from stylistic enslavement within a year of Kōyō's death in October 1903»¹¹. L'anno dopo la morte di Ozaki Kōyō (1868-1903) – scrittore che Katai aveva riconosciuto nei primi anni della sua carriera come il proprio maestro – il saggio fa emergere in modo molto deciso una netta presa di posizione, un distanziamento da uno stile letterario ritenuto antiquato e da superare. Se leggiamo le memorie di Tayama Katai – *Tōkyō sanjūnen* (Trent'anni a Tōkyō, 1917) – troviamo in più occasioni riferimenti a Kōyō che testimoniano del rapporto ambivalente, se non conflittuale, che univa i due scrittori¹². Egli si era infatti rivolto al più anziano e affermato letterato – una figura di riferimento all'epoca nel *bundan* – per avere in lui un mentore. Nelle memorie, Katai narra del loro primo incontro, un fecondo scambio d'idee sia sulla letteratura che all'epoca Kōyō imitava – il ricercato e desueto stile di Saikaku (1642-1693) – sia sulla letteratura straniera, di cui il giovane aspirante discepolo era già esperto conoscitore¹³. Ozaki Kōyō apparteneva al Ken'yūsha (Associazione degli Amici del Calamaio), un gruppo di scrittori che, in reazione al processo di occidentalizzazione e di modernizzazione del paese, rifiutarono le nuove sperimentazioni narrative e linguistiche, rivolgendosi allo stile del passato di epoca Edo. L'atteggiamento di Kōyō verso Katai, all'inizio positivo, ben presto cambiò: egli criticò aspramente il suo primo esperimento



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

letterario¹⁴ che giudicò essere solo una misera imitazione di Saikaku. Il rifiuto di Kōyō, se da un lato per Katai fu causa di amarezza e di senso di fallimento, dall'altro fu l'occasione per avvicinare altri gruppi letterari e inserirsi nelle correnti più innovative dell'epoca. In *Tōkyō sanjūnen* egli descrive un mondo letterario all'epoca dominato dai Ken'yūsha, ma anche caratterizzato dall'esistenza di molte fazioni contrapposte¹⁵: «La letteratura che aveva al centro Kōyō, a poco a poco sentì la pressione della nuova epoca e nuovi movimenti sorsero da tutte le parti. Questo avvenne intorno al 1895-1896 e da quel momento in poi, fino alla morte, Kōyō ingaggiò una guerra senza quartiere contro questi nuovi movimenti»¹⁶. Nel brano in cui Katai narra della morte di Kōyō emerge il senso di smarrimento suo e della sua generazione per la perdita di un grande maestro ma allo stesso tempo egli dichiara senza mezzi termini che questo evento «portò una ventata di libertà ai nuovi movimenti. La scena letteraria cambiò come se ci fosse stato un patto non scritto»¹⁷. Anche *Rokotsunaru byōsha*, nella sua ferma presa di posizione contro la generazione più anziana, è dunque espressione di questa reazione.

Nel saggio, l'autore contrappone le sue convinzioni a quelle dei cosiddetti «sostenitori della “tecnica”»: egli critica l'eccessiva ricerca stilistica di Kōyō perché, a suo giudizio, non aveva nei contenuti la profondità e la ricchezza di Saikaku. Pertanto i suoi racconti risultavano solo zeppi di parole obsolete: «Visti dall'esterno i suoi lavori erano come uno splendido broccato, ma dall'interno sembravano fiori finti e appassiti»¹⁸.

L'artificiosità, l'eccessiva ricercatezza della descrizione è ciò che impedi-

sce alla letteratura contemporanea di evolversi, secondo la sua prospettiva critica. Il primo obiettivo è allora quello di chiarire cosa occorre evitare per dare una nuova direzione alla letteratura. Il concetto di *rokotsu* diventa comprensibile solo in rapporto a ciò che lo scrittore rifiuta e che avverte agli antipodi del suo modello di riferimento, cioè la letteratura europea. Katai ha una buona conoscenza dell'inglese, che gli consente di leggere in originale molti testi della narrativa europea; inoltre apprezza le traduzioni in giapponese di romanzi occidentali, in particolare quelle di Futabatei Shimei e di Mori Ōgai: «Attraverso esse abbiamo imparato che c'erano nuovi sentieri da seguire, diversi da quelli di Kōson, Rohan e Kōyō»¹⁹.

Percorsi inediti si aprono dunque attraverso la conoscenza e l'imitazione degli autori della letteratura europea. Nel saggio troviamo diversi nomi di scrittori famosi: non è una mera ed erudita elencazione, ma un riflesso delle letture di Katai e delle diverse influenze che il naturalismo occidentale aveva esercitato²⁰. Innanzitutto quella di Émile Zola. Katai fu uno dei primi scrittori ad appassionarsi alle opere del naturalista francese che cominciò a leggere nel 1891. I racconti che scrisse negli anni successivi, come *Danryū* (Correnti calde, 1896) o *Ukiaki* (Miserevole autunno, 1899), rivelano chiaramente l'influsso di Zola. Più tardi, nel 1901 avvenne il suo "incontro" con Maupassant, di cui acquistò, come sappiamo da *Tōkyō sanjūnen*, l'opera completa nel 1903: «Ero stato profondamente colpito, tempo prima, da *Thérèse Raquin* di Zola, ma il mio stupore per le storie di Maupassant non aveva paragone. Mi sentii come se avessi ricevuto un colpo in testa. Il mio modo di pensare fu capovolto in modo radicale»²¹. Katai fu talmente attratto dal realismo delle descrizioni che iniziò a sostenere la necessità per la letteratura giapponese di evitare il ricorso all'immaginazione; egli teorizzò una descrizione piana e oggettiva, come scrisse in una famosa prefazione al suo racconto *No no hana* (I fiori di campo, 1901). Egli sosteneva che nel *bundan* di epoca Meiji la natura era stata sacrificata alla soggettività ristretta dell'autore e auspicava che l'interferenza degli autori si estinguesse fino a dipingere la realtà così com'è, senza riserve e senza coloritura personale²².

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

Nel condannare l'intrusione della soggettività piccola e ristretta, sosteneva che lo scrittore deve riprodurre la natura attraverso la propria individualità e «under the influence of German pro-individual anti-conventional

naturalism, he encouraged the emergence of the individual in Japan»²³. Un recente studio ha in effetti messo l'accento sull'eccessiva importanza che i critici hanno dato all'influsso del naturalismo francese su Katai, interpretando così l'evoluzione delle sue concezioni come una distorsione di quelle originali. Fondamentale per l'elaborazione della sua teoria fu invece l'influsso del naturalismo tedesco: il modello di riferimento non fu per Katai solo l'opera di Zola o di Maupassant ma anche quella di Hauptmann, Sudermann e Nietzsche. Considerando le varie espressioni del naturalismo europeo, in particolare quelle tedesche, è possibile rivedere l'evoluzione del naturalismo giapponese e mettere in luce maggiori punti di contatto con il naturalismo europeo²⁴. In *Jūemon no saigo* (La fine di Jūemon, 1902) Katai si ispira a *Der Katzensteg* (Il ponte del gatto, 1890) di Sudermann, che aveva letto in versione inglese nel 1900; così *Einsame Menschen* (Anime solitarie) era stato il modello per *Onna kyōshi* (L'insegnante donna, 1903) e poi per *Futon*. I riferimenti al protagonista Johannes Vockerat sono espliciti nel racconto e nelle sue memorie arrivò a confessare: «Sentii che la solitudine di Vockerat era la mia stessa solitudine. [...] Decisi di scrivere della mia Anna Mahr»²⁵. La "descrizione cruda" con *Futon* veniva applicata non alla realtà esterna ma alla propria vita intima fino a diventare una «descrizione audace»: in questo senso realizzava le teorie esposte in *Rokotsunaru byōsha* e la propria interiorità, privata di ogni abbellimento o doratura o artificiosità, diventò l'unica natura conoscibile e dunque rappresentabile.

Gli autori che Katai cita in *Rokotsunaru byōsha* sono la conferma che le sue concezioni naturaliste cercavano ispirazione ben oltre l'esperienza degli scrittori francesi e arrivavano a includere il simbolismo, come sostiene Yoshida Seiichi, il più noto studioso dello *shizenshugi*²⁶. Anche la citazione di Gabriele D'Annunzio non è peregrina: lo scrittore italiano era stato introdotto da Ueda Bin nel 1900 con le prime traduzioni in giapponese, ma già anni prima circolavano le traduzioni inglesi di *Trionfo della morte* e de *Il piacere*. In quegli anni D'Annunzio era lo scrittore italiano che riscuoteva più successo in Europa, e in Giappone arrivò attraverso la mediazione delle altre lingue occidentali. Katai intervenne già nel 1901 sulle riviste letterarie a commento di *Trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*, *L'innocente*; in un articolo su «Waseda bungaku» del 1906 affrontò il rapporto tra naturalismo e simbolismo mettendo in rilievo «l'influenza di Dostoevsky sull'*Innocente* e quella di Zola, Tolstoj, Maupassant, Nietzsche su *Trionfo della morte*»²⁷.

Con i suoi numerosi riferimenti agli scrittori d'avanguardia delle correnti europee, superiori ai modelli della letteratura Meiji contemporanea, Tayaama Katai in *Rokotsunaru byōsha* identificò se stesso con la letteratura europea naturalista, dando a essa lo statuto di "verità universale" e a se stesso la statura di una persona saggia abbastanza da riconoscere quella verità²⁸.

Kosugi Tengai 小杉天外

Prefazione a Canzone popolare

Hayari uta jo

はやり唄叙

1902

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

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

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

Nagai Kafū 永井荷風

Il fiore dell'inferno (postfazione)

Jigoku no hana

地獄の花

1902

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

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

Commenti a Futon (estratti)

Futon gappyō

布団合評

1907

Approvo il naturalismo. Almeno, nel *bundan* di oggi in Giappone, questa è la tendenza più recente. Forse era già iniziata da prima, ma la cosa nuova è il fatto che si sia manifestata in modo evidente nel mondo del romanzo. C'è stato un completo capovolgimento rispetto a Huysmans e una reazione contraria a Bourget¹. Questo è quanto è avvenuto in Francia. Solo di recente, venti o più anni dopo i francesi, il nostro mondo dei lettori, tardivamente, desidera assaporare il sapore di quello che gli europei chiamano naturalismo in un modo profondamente personale. Questi sono i semplici fatti, e nulla li può alterare. Il nostro mondo letterario ha ancora molta strada da fare, ma ogni passo in avanti, non importa quanto piccolo, è per il bene. In questo senso, le cose nuove sono positive.

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

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

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

¹ Joris-Karl Huysmans (1848-1907); Paul Bourget (1852-1935).

² *A sua immagine*, romanzo pubblicato nel 1906.

Tayama Katai 田山花袋

La descrizione cruda
Rokotsunaru byōsha
 露骨なる描写

1904¹

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

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

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

Tutti conoscono la bassezza della finzione. Tutti gridano concordemente che la letteratura in cui scrittura e idee non si accordano è priva di valore. Tuttavia, gli attuali teorici della “tecnica” scrivono frasi che non si conformano al pensiero, mettono sulla carta menzogne, cose che non hanno nel cuore e dichiarano che sono grandi opere e le chiamano “bella scrittura”. È risaputo, senza doverlo ribadire, che la scrittura ha il solo scopo di convogliare dei significati: così, se uno riesce a scrivere le cose che pensa, che le

frasi siano brutte o belle, se riesce a comunicarle, questo è abbastanza. Se solo si potesse credere che è possibile scrivere le cose che uno ha pensato, siano frasi maldestre, o ben riuscite, allora lo scopo della scrittura sarebbe stato raggiunto in modo eccellente. Mettere in fila vocaboli difficili, mettere insieme caratteri vivaci... ecco, non vale la pena farsi tante ansie ed essere angosciati di raccogliere tante belle parole.

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

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

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

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

Anche Ibsen è così; i suoi numerosi drammi non sono scritti come se dovesse abbellire persino lo sporco delle unghie. Cito innanzitutto come esempio il dramma *John Gabriel Borkman* [1896]: ci sono dei passaggi in cui ha fatto ricorso alla tecnica, o in cui ha costruito una struttura? Non vi si trova alcuna rielaborazione, alcun pensiero, se non la realtà della natura che riverbera dolorosamente nel nostro spirito. No, nei suoi capitoli, con il sangue e il sudore dei personaggi si tocca con mano il sangue e il sudore degli esseri umani, e resta impresso lo sgocciolare del sudore e lo sgorgare del sangue. E *Lanatra selvatica*?² Non ci restano forse impressi lo sviluppo dei sentimenti dei personaggi, la ricorrenza dei crimini commessi per tare ereditarie, la visione dell'aprirsi di nuovi incalzanti ideali?

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

Anzi, non è solo questo. Coloro che s'immergono nelle correnti di pensiero riformatrici del XIX secolo, non solo ne restano influenzati, ma opponendosi – come ad esempio in Germania – alla letteratura dorata della vecchia generazione di Wildenbruch e Heise, i numerosi scrittori che innalzano il nuovo vessillo – come Hauptmann, Sudermann, Harte, Holz – rappresentano un panorama davvero notevole³.

A guardare indietro il nostro *bundan*, il periodo di Ozaki Kōyō, di Kōda Rohan, di Tsubouchi Shōyō, di Mori Ōgai, è stato perlomeno l'epoca di una letteratura matura. A riprova di questo c'erano stati molti dibattiti sull'estetica, ma anche i "romanzi idealisti" e i "romanzi ideologici" erano stati tante volte oggetto di discussione, analizzando minutamente ogni parola o frase. No, i romanzieri

sono riconosciuti nel mondo per il fascino dei loro scritti, e ammirati per l'eccellenza della costruzione della trama. Come risultato, chi ha tali capacità, alla fin fine, che tipo di opera ha creato? Romanzi in cui le frasi sono pesantemente ricoperte di una spessa cipria bianca; o romanzi idealisti che sono zeppi di descrizioni vili e pusillanimi; oppure romanzi dorati che cercano in tutti i modi di far divertire, ritraendo di proposito fatti e personaggi in modo esagerato.

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

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

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

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

Il *bundan* di epoca Meiji è stato per lungo tempo dominato dal cosiddetto "componimento", e dalla cosiddetta "tecnica" e io sono uno di quelli che si sono rammaricati che questi ideali estetici abbiano ottenuto un certo successo. Mi rammarico che tanti letterati si siano così affannati nel "componimento", si siano tormentati per lo stile, cadendo in effetti in formalismi propri di ciascuno di loro;

e così si dice “alla maniera” di Kōson⁴, “alla maniera” di Kōyō, di Rohan, di Ōgai; hanno limitato la loro penna; se avevano pensieri nuovi erano nell'impossibilità di metterli per iscritto. Vedendo anche i molti che sono diventati inutilmente schiavi della “bella scrittura”, e avendone anche fatto esperienza, me ne sono rammaricato... Perciò gioisco nel vedere una nuova strada che si libera dalle costrizioni del “componimento” e ritengo apprezzabile e anche confortante riuscire a esprimere un pensiero in piena libertà.

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

Di questi tempi pare che il “nuovo romanticismo” sia stato molto apprezzato da parte del professor Anesaki⁵ e, a poco a poco, nel nostro mondo letterario sono stati introdotti i drammi musicali di Wagner. Anche questa tendenza ha una profonda relazione con la “descrizione cruda” di cui ho parlato fino a ora, ed è una cosa buona che ci siano dei punti di confluenza tra il nuovo romanticismo del Giappone e il naturalismo.

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

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

² *Vildanden* (1884).

³ Ernst von Wildenbruch (1845-1909); Paul Johann Ludwig von Heyse (1830-1914); Gerhart Hauptmann (1862-1946); Hermann Sudermann (1857-1928); Bret Francis Harte (1836-1902); Arno Holz (1863-1929). In questa elencazione di scrittori tedeschi Harte, autore californiano, trova qui posto probabilmente perché Katai conosceva la versione giapponese (*Kōzui*) tradotta dal tedesco (*Sturmflut*) di *Highwater Mark*, comparsa sulla rivista «Shigaramizōshi» tra il 1889 e il 1890. L'opera è citata in *Tōkyō sanjūnen*; cfr. Tayama Katai,

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

⁴ Aeba Kōson (1855-1922).

⁵ Anesaki Masaharu, noto anche con lo pseudonimo di Anesaki Chōfū (1873-1949), famoso intellettuale, studioso di religioni e di letteratura, trascorse lunghi periodi in Europa e in America. Fu affascinato dall'opera di Wagner, *Tannhäuser* (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Tannhäuser e la gara dei cantori della Wartburg) cui assistette a Leipzig nel 1901.

6. Il sole verde

a cura di Pierantonio Zanotti

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

Il «sole verde» è l'immagine che racchiude in sé l'ideale di libertà (*Freiheit*, *jiyū*) antimimetica perorato da Kōtarō: se un artista vede o sente il sole di questo colore, è perfettamente legittimo che lo rappresenti in questo modo sulla tela, se ciò risponde alle sue «esigenze interiori» (*naimen no*

yōkyū). Per Kōtarō la rispondenza di un'opera a queste ultime deve essere l'unico criterio di giudizio. Ben lungi dall'essere un'apologia dell'arbitrio assoluto, *Midori no taiyō* colloca la libertà dell'artista nella sua capacità di esprimere la propria personalità di «essere umano unico» con i mezzi necessari di cui questa personalità lo dota. Per questo, anche il «colore locale» (*local colour*, *chihōshoku*), emblema di un gusto più tradizionalista contro cui si appunta la polemica di Kōtarō, non è censurabile in quanto tale, ma solo quando esso è imposto all'artista (dalle convenzioni, dai critici, dal gusto comune), anziché essere frutto di una scelta spontanea della sua personalità – come egli sembra riconoscere avvenga nel caso di Ishii Hakutei (1882-1958)¹, il pittore e critico a cui *Midori no taiyō* rivolge alcuni dei propri strali. Nell'articolo la personalità individuale è a sua volta messa in relazione con la «vita» (*das Leben*), forza che eccede le determinazioni sociali e materiali sulle quali aveva insistito il naturalismo, e la cui evocazione prelude a quei discorsi sulla vita o «vitalismi» (*seimeishugi*) che, come notato da Suzuki Sadami, proliferarono in periodo Taishō². Un'altra problematica che permea tutto lo scritto è quella dell'identità dell'artista giapponese moderno. Kōtarō preferisce pensare il carattere nazionale delle opere, di cui il «colore locale» sarebbe solo una delle possibili espressioni, come un dato che si sottintende ineludibilmente la loro creazione, ma che in ultima istanza viene da essa trasceso: «il mio stato psichico mentre creo [...] è solo quello di essere un essere umano». Inoltre, da intellettuale di formazione e gusto occidentalista (i suoi esempi sono per lo più di artisti europei), più che al «colore locale», Kōtarō appare interessato alle nuove forme di bellezza al passo con le ultime tendenze moderne. In questo senso, è molto suggestivo da parte sua il riconoscimento del fascino che «le luci elettriche dei cartelloni pubblicitari delle pillole Jintan», esempio smagliante della contemporanea cultura urbana e tecnologica, esercitano su di lui.

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

Takamura Kōtarō 高村光太郎

Il sole verde
Midori no taiyō
 緑色の太陽

1910

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

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

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

oltre sul fatto che quella persona lo veda rosso. Anzi, prendendo l'esistenza di un modo di vedere la natura diverso dal mio come un ANGENEHME UEBERFALL [piacevole aggressione], ciò che vorrei piuttosto considerare sarebbe fino a che punto quella persona sia riuscita a cogliere il cuore della natura, fino a che punto il GEFUEHL [sentimento] di quella persona abbia raggiunto la sua pienezza. Vorrei poi assaporare il GEMUETSSTIMMUNG [stato d'animo] di quella persona. Questa esigenza del mio animo mi ha spinto a dare il minimo valore a una cosa di cui la gente parla ultimamente, il "colore locale". (L'espressione inglese LOCAL COLOUR ha due o tre significati, ma in questo caso la userò per designare alla maniera oggi comune le caratteristiche peculiari dei colori della natura di una certa zona). Io ritengo che il fatto che i pittori si lambicchino il cervello su cose come il colore locale non sia altro che una di quelle inutili e costose marche da bollo di cui parlavo sopra.

Se il mio atteggiamento di esigere la libertà (*Freiheit*) assoluta fosse sbagliato, allora tutte le mie idee che da esso si sviluppano perderebbero completamente valore. Tuttavia, esso appartiene alla categoria delle cose che non possono essere in alcun modo sbagliate, poiché non si tratta di teoria, ma dei miei sentimenti. Quand'anche mi dicessero che è sbagliato, finché avrò questa mia testa, non potrò farci nulla. Vorrei dunque provare a esporre ciò che penso.

Io sono per nascita un giapponese. Così come i pesci non possono vivere fuor d'acqua, è un fatto che, anche se non do voce a questa cosa, dove mi trovo io si trova un giapponese. Allo stesso tempo, così come il pesce non ha coscienza di essere bagnato dall'acqua, ci sono dei momenti in cui io non ho coscienza di essere un giapponese. Altro che dei momenti. I momenti in cui non ho una simile coscienza sono la maggior parte. Quando ho a che fare con faccende umane, penso spesso di essere un giapponese. Quando invece mi volgo alla natura, questo pensiero mi si affaccia raramente alla mente. Insomma, ho questo pensiero quando penso alla mia sfera d'azione come essere umano. Quando invece riverso il mio io all'interno dell'oggetto non è possibile che mi sorga alla mente un pensiero del genere.

Il mio stato psichico mentre creo, di conseguenza, è solo quello di essere un essere umano. Non ho affatto il pensiero di cose come il Giappone. Agisco soltanto, senza badarci, sulla base di ciò che

penso, ho visto o ho provato. A vederle in seguito, queste opere avranno forse un che di ciò che si chiama "giapponesità". O forse non l'avranno. Che l'abbiano o meno, per l'artista che sono io è una questione di scarsissima rilevanza. Perfino l'esistenza del colore locale vale zero in questo caso.

È un fatto che nel mondo pittorico di oggi siano piuttosto numerosi coloro che danno una certa importanza al valore del colore locale. Pare che ci sia anche chi ritiene che le sorti della pittura a olio giapponese saranno decise da quale compromesso essa raggiungerà con questo colore locale giapponese. Pare che non siano pochi nemmeno coloro che ritengono che la natura giapponese possieda dei colori unici, fissi e inviolabili, e che se la loro opera contravviene a essi, essa perde immediatamente la propria "RAISON D'ÊTRE" [ragion d'essere]; sulla base di ciò, hanno remore e indugi, e si sforzano di reprimere tanto i colori ardenti che i TON [toni] da sogno dentro di loro. Non mancano nemmeno coloro che, attribuendo un valore assoluto al cosiddetto colore locale, trattano come fuori questione tutte le opere che, in contrasto con esso, riconoscono colori anche solo leggermente diversi, e adottano atteggiamenti intransigenti, privi perfino dell'indulgenza di accordare almeno una ABSCHAETZUNG [valutazione]. Pare poi che il valore del colore locale sia riconosciuto dal grande pubblico. Lo si capisce anche solo dal fatto che la frase «In Giappone non esiste un colore del genere» sia diventata un'espressione di critica. Io vorrei ignorare questa cosa chiamata colore locale. Lo dico, ovviamente, nella mia posizione di artista.

Se anche uno dipingesse un "sole verde", io non lo chiamerei un errore, perché forse anche a me potrebbe capitare di vederlo in questo modo. Non è possibile sorvolare sul valore complessivo di un simile dipinto solo perché presenta un "sole verde". La sua qualità come dipinto non è, infatti, in relazione con le differenze cromatiche del sole, verde o rosso fiammante che sia. Anche in questo caso, come detto sopra, vorrei assaporare il tono di quest'opera espresso dal sole verde. Se comparassi la statuaria buddhista di epoca Fujiwara [circa x-xii secolo], reputata particolarmente giapponese, con quella di epoca Tenpyō [729-749], che presenta l'aggiunta di molte influenze straniere, non sceglierei certamente la prima sulla base del significato che si dà al "LOCAL COLOUR". Le vorrei invece

mettere in ordine in base alla quantità di DAS LEBEN [la vita]. Vorrei lasciare che la *PERSOENLICHKEIT* dell'artista che ha dipinto il sole verde abbia il potere assoluto. Vedere la natura giapponese in un'atmosfera di tenui inchiostri grigi sembra lo standard che va per la maggiore oggi. Sembra che per ogni cosa si cerchi di dare come regola l'atmosfera del cielo nuvoloso. *Ochiba* di Shunsō² rappresenta un aspetto di ciò. Anche artisti come Kuroda Seiki³ sembra che stiano facendo di tutto per nipponizzarsi (?)⁴. E la gente ha l'aria di lamentarsi del fatto che la loro nipponizzazione non sia ancora abbastanza pura. Tra coloro che tengono nella massima considerazione il colore locale figura Hakutei⁵. Questo gusto di Hakutei, più che da parte di una teoria che prescrive l'importanza del colore locale, è semmai dettato in grande misura da parte del puro gusto giapponese e dal gusto per il classico che hanno le proprie radici nel suo temperamento (*Temperament*). Su questo punto, la sensibilità straordinariamente acuta di Hakutei considera il colore delle grandi città odierne distante dal cosiddetto colore locale giapponese, e vi preferisce l'acqua ai piedi dei bastioni di pietra di Marunouchi, il parco del santuario di Kasuga a Nara, le rive del fiume Tone⁶. Il suo è l'esempio più felice di coincidenza tra il gusto di un singolo artista e il cosiddetto colore locale del proprio paese, che si riflette nei suoi occhi. Infatti, le atmosfere che Hakutei cerca di dipingere spinto dalle proprie esigenze interiori corrispondono spontaneamente a quello che la gente di oggi considera il colore della natura del Giappone.

Così l'*EIGENHEIT* [particolarità] dell'inamovibile colore locale giapponese si installa definitivamente nella sensibilità di Hakutei. È naturale che Hakutei sia uno di coloro che danno la massima importanza al colore locale. Di conseguenza, Hakutei non lesina nell'esaminare molte opere con la provetta da laboratorio del colore locale. Vengono così eliminate le opere che a detta di Hakutei «puzzano di Occidente». La sua *SAEURE* [acidità] arriva a estendere il proprio influsso perfino alla tecnica pittorica. Questo punto, all'opposto dell'*ANARCHISMUS* per cui propendo io, ha l'aspetto di un *MONARCHISMUS* [monarchismo]. Anche se guardiamo la natura nello stesso modo, queste differenze emergono per la diversità dei nostri temperamenti. Ovviamente è una questione in cui è impossibile dire che l'uno abbia ragione e l'altro sbagli.

Certo, anch'io, dal punto di vista dell'apprezzamento delle opere, riconosco induttivamente l'esistenza di ciò che si chiama colore locale. Nelle opere dei giapponesi è presente qualcosa che si può naturalmente vedere anche come colore locale del Giappone. Ciò vale anche per le opere dei francesi o degli inglesi. Tuttavia, ciò significa riconoscere l'esistenza del colore locale, non riconoscerne il valore. Significa riconoscerlo come annesso, non come oggetto dell'apprezzamento. Quando si fabbrica il gas di carbone, il carbon coke si forma come residuo. Dato che si forma, si coglie l'occasione per raccogliarlo. Si formerebbe come residuo comunque, anche se non si avesse l'intenzione di raccogliarlo. Ciò che è fatto da mani giapponesi è, alla fin fine, giapponese. Diventa giapponese. Lo diventa anche se non si ha l'intenzione di farlo essere giapponese. Può piacere o meno, ma le due cose vanno a braccetto. Nel mio apprezzamento dell'opera, io vorrei assaporarla così come è, senza inserire il colore locale nei miei sentimenti, ma lasciando un potere illimitato a quel colore locale che si è manifestato nell'opera. Anche le opere che oggi ci sembra non possiedono un colore locale, se un domani ci si volgerà indietro a guardarle, si vedrà che possiedono invece il colore di oggi, dell'epoca Meiji: questo vorrei credere. Se questo colore locale non viene affidato completamente alla *PERSOENLICHKEIT* dell'artista stesso, ma è frutto dei discorsi arbitrari dei fruitori dell'opera, si finisce per aggiungere un ulteriore vincolo all'artista. Se consideriamo l'idea di colore locale in termini rigorosi, si tratta di una forma di *ALLGEMEINE UEBEREINSTIMMUNG* [concordanza generale]. È una cosa che dovrebbe essere assaporata a proprio piacimento dai fruitori dell'opera, non una cosa che dovrebbe impegnare la mente dell'artista. È una cosa che si valuta dopo che l'opera è stata creata, non una cosa che si debba tenere in considerazione per crearla. Vorrei che gli artisti dimenticassero di essere giapponesi. Vorrei che lasciassero perdere completamente l'idea di copiare la natura del Giappone. A quel punto, vorrei che esprimessero sulla tela i toni della natura che hanno osservato senza ulteriori interventi, con libertà, con licenza, con egoismo. Anche se il risultato fosse il contrario del cosiddetto colore locale del Giappone che si pensa alberghi nei nostri occhi, io non lo rigetterei per questo motivo. Può essere che agli occhi di una persona con una sensibilità cinese anche la natura del Giappone

appaia a volte in stile cinese. Agli occhi di una persona *EXOTISCH* [esotica] perfino il portale di un comune santuario shintoista può apparire ammantato di colori esotici. Sono tutte cose con cui chi le osserva da fuori non ha nulla a che fare, e per cui non ha diritto di protestare. Non è necessario che il fruitore dell'opera, trovandosi di fronte ad essa, si metta a questionare sul suo stile insolito. Una volta preso atto di esso, dovrebbe semplicemente vedere, tramite l'opera, se i sentimenti dell'artista poggiano su basi false, o se sono sinceramente legati alla sua natura d'artista. Quello della qualità dell'opera si dovrà poi riflettere nell'animo come un problema distinto e separato.

Da questo punto di vista, io auspico che gli artisti giapponesi vogliono usare senza riserve tutte le tecniche *MOEGlich* [possibili]. Prego che, seguendo le loro esigenze interiori del momento, non abbiano necessariamente paura del non-giapponese. Infatti, per quanto qualcosa possa essere non-giapponese, se è fatto da giapponesi non potrà non essere giapponese. Gauguin, spingendosi fino a Tahiti, ci ha lasciato dei colori non-francesi, ma se si osservano attentamente le sue opere ci si accorge che non sono nello stile di Tahiti, ma, come è lecito aspettarsi, in stile parigino. Whistler visse in Francia e per un periodo diede libero sfogo alla propria *NOSTALGIE* [nostalgia] per il Giappone, ma anche ciò ha un'incontestabile aria *ANGELSAECHSISCH* [anglosassone]. Il famoso Turner dipinse con colori italiani le strade di Londra, ma, a considerarli oggi, i colori con cui dipinse la natura italiana erano alla fin fine in stile inglese. Monet non si sforzò di esprimere il colore locale francese. Cercò di copiare la natura. Ovviamente, i suoi non furono riconosciuti dal pubblico come colori francesi. Non solo non furono riconosciuti come colori francesi, ma nemmeno come colori naturali. Fu ingiuriato solo per aver dipinto celesti le foglie degli alberi. Tuttavia, a vederli oggi, essi hanno un profumo francese che uno straniero non saprebbe dipingere. Tutti questi casi sono analoghi a quello del pesce, che non può non odorare di acqua. Il colore locale non è stato ottenuto con uno sforzo deliberato, ma è apparso spontaneamente come annesso. Se si cerca di ottenerlo con uno sforzo deliberato, si manifesteranno i germi della degenerazione dell'arte.

Così come apprezzo la bellezza del recinto verniciato di rosso di un santuario shintoista, mi capita anche di rimanere avvinto dalle

luci elettriche dei cartelloni pubblicitari delle pillole Jintan⁷. Ciò succede quando la febbre creativa ribolle nella mia testa. Quando non ho questa febbre, la confusione delle grandi città di oggi irrita i miei nervi in maniera insopportabile. Il mio animo è costantemente roso da questi due tarli. Allo stesso modo, così come ho grande rispetto per il cosiddetto "gusto giapponese", allo stesso tempo grande è il rapimento che mi suscitano i gusti non-giapponesi. E ancora, anche se guardo anch'io al colore locale del Giappone più o meno come fanno tutti, le grida del mio animo ne azzerano completamente il valore. Di conseguenza, anche se vedo cose che hanno un che di occidentale, non provo la minima antipatia per questo aspetto. Anche se vedo un "sole verde", non ne rimango contrariato.

Ho finito per scrivere le mie confuse considerazioni lasciandole confuse com'erano. Volevo soltanto dire due parole sul cosiddetto colore locale, che tanto è considerato dalla gente, mentre a me sembra una cosa di poco conto. Io spero ardentemente che gli artisti giapponesi esprimano liberamente toni di colore ricalcolati senza guardare al Giappone, ma alla natura; senza prendere in considerazione un colore locale divenuto ormai teorema.

Per quante libertà ci prenderemo, noi infatti lasceremo dopo la nostra morte solo opere che solo dei giapponesi possono creare.

¹ In questa traduzione, le parole straniere in caratteri latini maiuscoletti appaiono come nel testo originale, tranne i nomi propri. Aggiungo tra parentesi quadre una traduzione alla loro prima occorrenza. Le parole straniere che nell'originale figurano come letture in sillabario *katakana* sopra termini giapponesi appaiono tra parentesi tonde.

² Si tratta del dipinto *Ochiba* (Foglie morte, 1909), di Hishida Shunsō (1874-1911), pittore in stile *nihonga*. L'opera, su due pannelli, è considerata tra le sue più rappresentative. Fu premiata alla Mostra del Ministero della Cultura (Bunten) del 1909 e oggi gode del riconoscimento ufficiale di "importante bene culturale".

³ Kuroda Seiki (1866-1924), probabilmente il massimo pittore di *yōga* della generazione precedente a quella di Kōtarō. Dopo un lungo soggiorno in Francia, mise a punto un influente stile di pittura *en plein air* con elementi impressionisti.

⁴ Il punto interrogativo tra parentesi è nell'originale.

⁵ Mentre Kōtarō usa il suffisso di rispetto *-shi* (all'incirca, "signore") per i nomi di Hishida e Kuroda, per Ishii usa anche *-kun*, a indicare un rapporto più paritario e confidenziale.

⁶ I «bastioni di pietra di Marunouchi» sono quelli del palazzo imperiale a Tōkyō. Il fiume Tone attraversa la regione del Kantō e sfocia nell'Oceano Pacifico nella prefettura di Chiba, poco lontano da Tōkyō.

⁷ Marca di pillole dalle asserite proprietà medicamentose, molto popolari all'epoca.

7. La civilizzazione del Giappone moderno

a cura di *Asa-Bettina Wuthenow*

Il saggio *Gendai Nihon no kaika* (La civilizzazione del Giappone moderno), basato su una conferenza che Natsume Sōseki (1867-1916) tenne a Wakayama nell'agosto del 1911, durante una manifestazione organizzata dalla casa editrice Asahi Shinbunsha, è fra i più famosi di questo autore (insieme a *Watakushi no kojinchugi* [Il mio individualismo] del 1914, basato anch'esso su una conferenza). Sōseki, considerato il più grande scrittore del Giappone moderno e, accanto a Mori Ōgai, uno degli autori classici della modernità giapponese, fu uno dei maggiori critici della modernizzazione effettuata a partire dalla Restaurazione Meiji del 1868.

Sōseki nacque nel 1867 a Edo da un samurai di basso rango, ultimo di sei figli. Cominciò la sua carriera letteraria scrivendo degli *haiku* umoristici, e cioè poesie brevi di diciassette sillabe che contengono delle allusioni alla stagione e afferrano delle osservazioni momentanee, e dei *kanshi*, e cioè delle poesie scritte in cinese classico. Dal 1904-1905 egli cominciò a scrivere prosa narrativa, spinto dal suo amico poeta Masaoka Shiki (1867-1902) e il suo gruppo raccoltosi intorno alla rivista «Hototogisu» (Il cuculo, 1897-). Shiki aveva sviluppato il concetto della prosa *shasei*, una prosa realistica basata non sul naturalismo europeo ma sulle tradizioni *haikai* del Giappone stesso. Sulla rivista «Hototogisu», Shiki e i suoi amici pubblicarono pezzi di *shaseibun*, prosa scritta secondo i principi dello *shasei*, il che significa letteralmente “ritrarre la vita” e cioè la natura. Si trattava per la maggior parte di brani brevi o che presentavano una descrizione dettagliata di cose osservate, o costituivano dei racconti con una trama semplice. Anche Sōseki concepì un racconto nello spirito dello *shasei*: il primo capitolo di quello che dopo sarebbe diventato il suo famoso romanzo *Wagahai wa neko de aru* (Io sono un gatto, 1904-1905). Questo testo fu accolto con così tanta simpatia che Sōseki decise di portare avanti il racconto. Così nacque lo scrittore di narrativa Sōseki. Seguirono *Bocchan* (Il signorino) nel 1906 e *Sanshirō* nel 1908. Morì nel 1916 a quarantanove anni. Tra le sue opere ricordiamo *Michikusa* (Erba lungo la via, 1915) e i due grandi romanzi *Kusamakura* (Guanciale d'erba, 1906) e *Kokoro* (Il cuore, 1914).

In *Gendai Nihon no kaika*¹, Sōseki sostiene criticamente che la modernizzazione ebbe luogo in maniera molto superficiale, così che si ebbe soltanto una «civilizzazione esteriore», ovvero una civilizzazione sviluppatasi soltanto a causa di spinte esterne (*gaihatsuteki kaika*). La modernizzazione, dice Sōseki, è stata causata dal di fuori, per l'influenza di una forza straniera, e non è stata risultato di uno sviluppo naturale che veniva dall'interno (*naihatsuteki kaika*). Inoltre fu realizzata troppo in fretta, quasi di corsa: gli sviluppi effettuati nell'Occidente nel corso di cento anni e più, in Giappone si realizzarono in soli dieci anni. Un popolo sottoposto alle ripercussioni di una tale civilizzazione soltanto «esteriore», secondo Sōseki, doveva per forza sentirsi vuoto (*kūkyo no kan*) e insicuro. Ciò nonostante, come constata Sōseki, ci sono delle persone che, visti gli sviluppi recenti del Giappone (soprattutto la vittoria sulla Russia del 1905), si vantano come se la modernizzazione fosse dovuta a un processo autoctono. Secondo Sōseki un tale atteggiamento è ipocrita e bugiardo (*kyogi de mo aru; keihaku de mo aru*). È interessante notare che questo saggio di Sōseki fu scritto in un momento in cui l'orgoglio nazionale dei giapponesi aveva raggiunto l'apice, dato che col trionfo sulla Russia, allora considerata il paese con l'esercito più forte dell'Occidente, il “Nippon” aveva raggiunto l'obiettivo dell'*oitsuke oikose* perseguito da tanto tempo, e cioè della corsa alla modernità effettuata con l'ambizione di raggiungere gli stessi livelli di sviluppo dell'Occidente e perfino di superarli. Con la vittoria nella guerra russo-giapponese, il “Nippon” aveva fornito la prova di essere alla pari con l'Occidente. Il Giappone “ufficiale”, quindi, trionfava, ma intellettuali critici come Sōseki riconoscevano nella vittoria contro la Russia e nella presunzione e prepotenza nazionale che ne seguirono l'inizio del tramonto della nazione, l'inizio della fine². La megalomania nazionale che affonda le sue radici in questa vittoria sarebbe riapparsa con forza negli anni trenta e quaranta del XX secolo, durante l'epoca del militarismo. Prendendo in considerazione questi sviluppi storici della prima metà del XX secolo, e cioè le bombe atomiche e la sconfitta nella seconda guerra mondiale, le parole di Sōseki sembrano perfino profetiche.

È interessante anche notare che alcuni pensieri centrali di *Gendai Nihon no kaika* riguardanti il nazionalismo dei giapponesi, che secondo Sōseki è inopportuno, si trovano già nel romanzo *Sanshirō* del 1908.

Sanshirō è la prima parte di una trilogia che comprende anche *Sorekara* (E poi, 1909) e *Mon* (Il portale, 1910). Il romanzo tratta di un giovane ragazzo di Kumamoto che va alla capitale, Tōkyō, per studiare, lasciando la provincia per la prima volta in vita sua. Sul treno diretto verso Tōkyō si trova anche il professor Hirota, «l'uomo con i baffi», che comincia una conversazione con Sanshirō. Hirota, paragonando i giapponesi con gli europei, constata che gli uomini dell'Occidente sono molto più belli dei giapponesi: «Siamo sfortunati. Con queste facce, con la nostra debolezza, non ce la faremo mai, anche se abbiamo vinto la guerra contro la Russia, anche

se stiamo diventando un grande paese. [...] Se è la prima volta che vai a Tōkyō, immagino che non avrai mai visto il monte Fuji. Guarda, adesso si vede bene. È il luogo più famoso del Giappone, l'unica cosa di cui possiamo andare orgogliosi. Ma il Fuji non l'abbiamo costruito noi, è sempre esistito fin dai tempi lontani...". L'uomo ebbe [...] un risolino beffardo. Sanshirō non avrebbe mai immaginato di poter incontrare una persona del genere, capace di dire simili cose dopo la vittoria sulla Russia. Non pareva neppure un giapponese. Tentò una difesa: "Anche il Giappone farà grandi progressi poco per volta". L'altro sembrò voler chiudere il discorso: "Andrà in malora".

Se avesse detto una simile frase a Kumamoto, lo avrebbero subito picchiato, e, nel peggiore dei casi, lo avrebbero considerato un traditore. Sanshirō era cresciuto in un ambiente che non gli avrebbe mai permesso di formulare certi pensieri, neppure in un cantuccio del cervello. Pensò che l'altro si prendesse gioco di lui, approfittando della sua giovinezza. L'uomo continuava a sogghignare, ma le sue parole erano serie. Era impossibile giudicarlo e Sanshirō preferì stare in silenzio [...].

"Tōkyō è più grande di Kumamoto. Il Giappone è più grande di Tōkyō. E ancora..." L'uomo si interruppe un momento e fissò il viso del ragazzo che lo ascoltava.

"E quello che abbiamo in testa è più grande del Giappone. Non dobbiamo lasciare imprigionare il nostro pensiero. Per quanto si possa pensare al bene del nostro paese, si rischia solo di restarne vittime."

Sanshirō si rese conto di essere ormai molto lontano da Kumamoto e, allo stesso tempo, si accorse all'improvviso di quanto era stato pavido finché era vissuto al suo paese»³.

In questo brano Hirota consiglia a Sanshirō di non sacrificare mai il proprio pensiero individuale perché «quello che abbiamo in testa è più grande del Giappone». Fa capire al ragazzo che qualunque cosa succeda, non deve farsi limitare nel proprio pensiero; gli spiega che un patriottismo e nazionalismo troppo grandi infine arrecano solo danno, e che l'individuo «ne resta vittima». Per Hirota è più importante mantenere la propria indipendenza che far carriera; perciò, non segue la via del *risshin shusse* ("successo e avanzamento sociale"), e si rifiuta di gareggiare con gli altri per ottenere posti sempre più prestigiosi. È il diniego della concorrenza spietata tipica della nuova società Meiji meritocratica, in cui per far carriera ci vuole egoismo e non il riguardo verso gli altri. Del futuro del Giappone Hirota ha una visione pessimistica: il Giappone, dice, «andrà in malora», affonderà.

La critica che Sōseki fa della civilizzazione del Giappone si basa fra l'altro sul suo concetto di *jiko hon'i* (vedi nota 3 alla traduzione). Il filo di questa critica è stato ripreso nell'epoca Shōwa dal critico Hirotsu Kazuo, che nel suo saggio *Ippon no ito* (Un filo, 1939) constata che la modernizzazione del Giappone fu effettuata troppo in fretta e in maniera troppo superficiale.

Ugualmente Hirotsu, negli anni bui della guerra dei quindici anni (1931-1945), riprese l'individualismo, l'antipatriottismo e l'antinazionalismo di Sōseki, combinandoli con la critica sociale formulata da Futabatei Shimei che nella società giapponese del suo tempo non vede alcuno spazio per i giovani onesti e sensibili che non vogliono adattarsi ciecamente alla nuova società carrieristica, per sviluppare un atteggiamento di non-conformismo rispetto alle domande dello Stato, un atteggiamento che permetta alla gente di mantenere la propria integrità nei confronti di un sistema presuntuoso e inumano. Ciò dimostra quant'è importante nella storia letteraria e intellettuale del Giappone del Novecento la linea della critica sociale di Sōseki, linea che conduce perfino alla resistenza intellettuale durante la seconda guerra mondiale.

Di questo saggio, per motivi di spazio, riportiamo soprattutto la seconda parte nella quale Sōseki descrive e critica il modo in cui si è realizzata la modernizzazione nell'epoca Meiji, dopo aver spiegato il suo concetto di "civilizzazione" in generale.

Natsume Sōseki 夏目漱石

La civilizzazione del Giappone moderno (estratti)

Gendai Nihon no kaika

現代日本の開化

1911

Scritto nell'agosto del 1911 a Wakayama

Fa molto caldo. Sicuramente con questo caldo deve essere molto duro riunirsi in tanti ad ascoltare una conferenza. Tanto più che ieri, come ho sentito, c'è stata un'altra conferenza; se si tengono talmente tante manifestazioni di questo tipo, anche se i temi non si ripetono di sicuro, posso immaginar che sia un po' troppo, e sarà difficile seguire. Ma non è tanto facile neanche per chi deve fare la conferenza. Specialmente dopo essere stato presentato dal signor Maki con parole di lode destinate a essere un invito all'ascolto, che dicono che i discorsi di Sōseki hanno il merito di essere elaborati e con tante divagazioni. Se ora mi metto a parlare davanti a voi cercando di attenermi a ciò che il signor Maki ha detto, è come se avessi asceso la pedana dell'oratore apposta per dimostrarvi la mia abilità nel fare dei discorsi elaborati e costruiti con divagazioni. E ho l'impressione di non poter scendere dalla pedana senza aver messo in scena la mia abilità nel divagare, e così mi risulta ancora più difficile parlare davanti a voi. Per dire la verità, prima di venire qui, avevo fatto una domanda al signor Maki a cui è toccato prima di me. Era una cosa tra noi due, ma ve la voglio rivelare. Non è una cosa tanto segreta, ma è che io non potevo togliermi la sensazione che per la conferenza di oggi non avrei avuto materiale sufficiente per poter parlare a lungo davanti a voi. Perciò chiesi al signor Maki: Ma tu non potresti fare un po' la manfrina? Il signor Maki rispose in modo molto sicuro di sé, dicendo che per lui, se si trattava di dilungarsi, sarebbe stato in grado di farlo finché volessi; perciò mi sentii molto rassicurato e lo pregai di dilungarsi un pochino. Il risultato fu che lui, come introduzione o prefazione alla mia conferenza, si mise a fare una critica breve del mio discorso. Questo risultò proprio dal favore che gli avevo chiesto

io, e ne sono senza dubbio molto grato; tuttavia è un dato di fatto incontestabile che proprio per questo per me è diventato ancora più difficile parlare. Visto che già in partenza sentivo la necessità di chiedere apposta un favore così abietto, non è proprio il caso di divagare, anzi nel mio discorso dovrei andare avanti dritto per arrivare alla conclusione senza deviazione alcuna. Per quanto mi piacerebbe averlo, io non sono in possesso del materiale necessario per dimostrare l'arte del divagare. Questo però non significa che io sia salito sulla pedana essendo digiuno di tutto. In realtà, mi sono preparato un po' per parlare davanti a voi. Infatti, la mia visita qui a Wakayama non era stata progettata fin dall'inizio. Ma dato che io avevo espresso il desiderio di visitare la regione del Kinki, i signori della casa editrice hanno messo anche Wakayama nel mio itinerario. Così, grazie a loro, mi si offre il vantaggio di poter esplorare delle regioni e dei luoghi famosi che ancora non conosco. E facendo questo viaggio, come extra, darò una conferenza – no, non è così, dando la conferenza, come extra, ho visitato Tamatsushima, il tempio Kimiidera ecc. Perciò, anche per quanto riguarda i luoghi storici e i luoghi idillici, non vengo a mani vuote. Il tema del mio discorso l'avevo stabilito, come si deve, già quando ero a Tōkyō. Il tema è “La civilizzazione del Giappone moderno”; ma non cambia se mettiamo la parola “moderno” dopo “civilizzazione” o se la mettiamo dopo “Giappone”, è la stessa cosa. Per me quindi è indifferente se parliamo della “civilizzazione del Giappone moderno” o della “civilizzazione moderna del Giappone”. C'è la parola “moderno”, c'è la parola “Giappone”, e c'è la parola “civilizzazione”, e queste parole sono connesse da un “di” in mezzo. Non c'è niente di complicato, sto parlando solo della civilizzazione del Giappone di oggi, tutto lì. Se mi chiedete che cosa voglio fare della civilizzazione, io, dato che con le capacità che ho non ne posso fare niente, voglio soltanto spiegarla, e dopo affido tutto al vostro egregio giudizio. [...]

E adesso inizierò a parlare della civilizzazione del Giappone. Se la civilizzazione in generale è come ho spiegato sopra, anche la civilizzazione del Giappone, dato che è una specie di civilizzazione, dovrebbe rientrare in questa definizione, e la mia conferenza dovrebbe finire qui. Ma per la civilizzazione del Giappone ci sono delle circostanze particolari per cui essa non va trattata in questa

maniera. Perché esattamente non va trattata così? Spiegarne i motivi è la meta principale della mia conferenza di oggi. Se vi dico così vi meraviglierete di sicuro perché avrete certo la sensazione di essere entrati nel salone di una casa nel quale bisogna fermarsi un po'. Ma andando in profondità, in verità è una conferenza molto più breve di quanto non vi aspettiate. Anche la persona che parla si stanca se è troppo lunga. Perciò vorrei risparmiarmi dei fastidi nella maniera migliore possibile e finire presto. Quindi vi prego di avere la pazienza di ascoltarmi ancora un po'.

Allora, ora bisogna chiedersi in che misura la civilizzazione del Giappone moderno si differenzia dalla civilizzazione in generale di cui ho parlato prima. Se dovessi cercare di determinare questo problema in una parola, sosterrrei come segue: la civilizzazione dell'Occidente (e cioè la civilizzazione generale) fu qualcosa che venne dall'interno; la civilizzazione del Giappone moderno invece venne dall'esterno¹. Per "venire dall'interno" qui intendo qualcosa che si sviluppa in maniera naturale venendo dall'interno, esattamente come un fiore che sboccia, quando il bocciolo si rompe da sé e i petali vengono fuori. Con "venire dall'esterno" invece intendo segnare che qualcosa prende una certa forma per forza perché un'altra forza ci si impone dall'esterno. Per spiegarlo ancora meglio, la civilizzazione dell'Occidente si sviluppa in maniera naturale, come le nuvole fluttuanti nel cielo e l'acqua corrente. Ma per quanto riguarda la civilizzazione del Giappone realizzatasi a partire dalla Restaurazione Meiji e dall'allacciamento dei rapporti diplomatici con l'estero, le circostanze sono molto diverse. È chiaro che siccome tutti i paesi hanno dei rapporti con i loro vicini, naturalmente ne ricevono anche degli influssi. Perciò anche il nostro paese, il Giappone, sin dai tempi antichi, non è che si sia sviluppato isolatamente, con la sola propria forza vitale. Invece, ci sono stati dei periodi nei quali il Giappone ha subito molti influssi di culture straniere, come il periodo in cui era influenzato dai tre regni di Corea² o quello in cui fu influenzato dalla Cina. Ma guardando gli sviluppi effettuati a lungo termine, considerandoli grossolanamente tutti in una volta, ci si rende conto, penso, che il nostro paese si era sviluppato in base a una civilizzazione che venne relativamente dall'interno. Per lo meno mi pare giusto constatare che l'influsso ricevuto a causa degli stimoli della cultura occidentale,

dopo essere stato paralizzato per duecento anni a causa della xenofobia e la chiusura dei porti, fu un influsso tanto forte che il paese fece praticamente un soprassalto, e fu una cosa senza precedenti dagli inizi della storiografia. La civilizzazione del Giappone allora cominciò all'improvviso a essere sottoposta a dei travagli. Il che significa che il paese ricevette un impulso tanto forte da sentire dei travagli. Volendo esprimere ciò con le parole utilizzate prima, significa che il paese che fino a questo punto si era sviluppato dall'interno, perdettero all'improvviso la capacità di prendere se stesso come scala d'orientamento³, fu esposto a delle spinte e a delle costrizioni che vennero dall'esterno, e volente o nolente si vide costretto a fare ciò che gli veniva detto. E questo non fu così solo per un breve periodo. Non è certo facile resistere e non cedere essendo spinto e costretto per quaranta, cinquanta anni. Non solo si è arrivati ai nostri tempi essendo spinti a volte o continuamente, ma bisogna anche continuare a farsi spingere tanti anni a partire da oggi, oppure anche eternamente, altrimenti il Giappone non sarà in grado di esistere come Giappone; perciò, non lo si può chiamare altro che uno sviluppo che viene dall'esterno. Il motivo per questo è ovvio, e volendo spiegarlo ricorrendo alla definizione di civilizzazione che ho dato anteriormente, constato che la civilizzazione dell'Occidente con la quale noi ci siamo confrontati per la prima volta quaranta, cinquanta anni fa, e con la quale anche adesso non possiamo non stare in contatto, è una specie di civilizzazione che possiede centinaia di meccanismi di risparmio di fatiche in più di noi, e centinaia di metodi di godersi attivamente i divertimenti e gli hobby più di quanto facciamo noi. Questa sarà una spiegazione ben pur modesta, ma fu così che proprio nel momento nel quale noi siamo riusciti a sviluppare dall'interno una civilizzazione di un grado di complessità dieci, da una direzione dalla quale non ce la saremmo aspettata, all'improvviso, apparve una civilizzazione con un grado di complessità venti o trenta, e di schianto ci ha preso d'assalto. A causa di questa pressione, noi siamo costretti a uno sviluppo innaturale, e la civilizzazione del Giappone d'oggi non va avanti a passi lenti e in modo sobrio, ma all'improvviso emette un grido di battaglia e va saltellando di qua e di là. Dato che non c'è tempo sufficiente per trascorrere uno dopo l'altro tutti i gradini della civilizzazione come si deve, si cuce con un ago troppo grande

facendo dei punti troppo lunghi. Passando un percorso di trenta metri, il piede tocca il fondo soltanto in un tratto di tre metri, e per gli altri ventisette metri non ci si passa nemmeno, così siamo abituati a fare. È questo ciò che intendo per uno sviluppo che “viene dall'esterno”, e spero che abbiate potuto capire il concetto più o meno.

Se ci chiediamo quale effetto psicologico una tale civilizzazione esterna può avere su di noi, la risposta risulta un po' strana. Sarà alquanto dubbio parlare di cose talmente difficili in una conferenza che non è proprio di psicologia, ma voglio spiegare in maniera molto facile soltanto i punti necessari e poi tornare di nuovo al mio tema vero e proprio, quindi vi prego di avere un po' di pazienza. Il nostro cuore batte ininterrottamente. Voi ora state ascoltando la mia conferenza, io, con voi davanti, sto dicendo qualcosa, e ambedue le parti sono consapevoli che sia così. Allo stesso tempo, i vostri cuori e il mio cuore stanno lavorando. Stanno lavorando. Questo si chiama consapevolezza, o coscienza. Se prendiamo una parte di questa coscienza e l'ammucchiamo un po' alla volta nel tempo, se stacciamo dalla coscienza grande che sta lavorando ininterrottamente una porzione pari a un minuto o qualcosa del genere, e se la studiamo, ci rendiamo conto che sì, sta lavorando anche questa piccola parte. Non voglio dire affatto che sia stato io a scoprire questo modo di lavorare del cuore; ho presentato qui soltanto ciò che uno scienziato occidentale⁴ ha scritto in un libro perché ritengo che sia giusto. Tutto, sia la coscienza di un minuto, sia quella di trenta secondi, considerato sotto l'aspetto che il suo contenuto si rispecchia chiaramente nel cuore, non è qualcosa di stabile, fisso come attaccato a un determinato luogo, non è una cosa che abbia sempre lo stesso vigore, indipendentemente dal passare del tempo. Lavora in ogni caso. E quando lavora, si manifestano dei punti chiari e dei punti scuri. Se si indicano questi alti e bassi tramite una linea, essa non può essere una linea retta piana. È necessario esprimerli tramite una linea curvata che abbia una certa inclinazione, ossia una curva formata come un arco. Dandone tante spiegazioni, la cosa forse diventa troppo complicata e difficile da maneggiare, ma lo scienziato è uno che spiega qualche cosa che ha capito in un modo poco comprensibile, e il dilettante è uno che fa passare per capito qualche cosa che non riesce a comprendere, per

cui le critiche si distribuiscono per parti uguali. Se vogliamo spiegare la cosa appena detta della linea curvata o a forma di arco in maniera più facile, è così che anche a vedere una cosa soltanto per un breve momento, ci vuole un po' di tempo per poter capire chiaramente di che cosa si tratta. Ciò significa che la coscienza, passando per un determinato arco di tempo, ascende dal di sotto fino alla cima e si manifesta in modo inequivoco, e così viene il momento in cui si pensa: Ah, deve essere questo! E se si fissa questo ancora più attentamente, la vista diventa torbida e comincia a essere sfocata. Perciò, la coscienza che momentaneamente stava muovendo verso l'alto, di nuovo torna al basso e comincia a diventare scura. Questo lo capirete se fate l'esperimento. Dico “esperimento”, ma non è necessario utilizzare delle apparecchiature. Dato che nella nostra testa le cose funzionano così, basta solo provarci per rendersene conto. Anche quando si legge un libro è naturale che se l'espressione A e l'espressione B e poi l'espressione C si trovano in una sequenza, queste espressioni si capiscano una dopo l'altra. Perciò, quando A viene rispecchiata in maniera chiara nella testa, B non è ancora ascisa alla coscienza. Quando B comincia a salire sul palco della coscienza, A si è già attenuata e si sta avvicinando ai confini della coscienza. E quando si passa da B a C, si ripetono soltanto gli stessi processi, per cui non importa quanti esempi ne porto, è sempre la stessa cosa. Questa è un'analisi con la quale lo scienziato facendo la dissezione ci dimostra solo un breve tratto della coscienza. Questa dissezione riguarda solo un minuto della coscienza di un individuo. E anche per quanto riguarda la coscienza collettiva della società in generale, si tratta di un metodo di dissezione che può essere applicato alla coscienza di un giorno o un mese, oppure di un anno o anche di dieci anni, e sono convinto che questo non cambia neanche se entra in gioco un numero grande di persone o se si parla di un periodo di tempo molto lungo. Se vogliamo fare un paragone, ora voi, un gruppo di numerose persone, state ascoltando la mia conferenza. Ci saranno anche delle persone che non ascoltano, ma mettiamo che stiate ascoltando. In questo caso è chiaro che il contenuto della mia conferenza entra nella vostra coscienza, che non siete degli individui ma siete un gruppo. Allo stesso tempo, le cose che voi avete visto e sentito prima che iniziasse la conferenza, e cioè per esempio il fatto che per strada ha comincia-

to a piovere e il vostro kimono si è bagnato, oppure che avete fatto fatica a venire qui perché c'era tanta afa – queste cose, quanto più la vostra attenzione viene presa dalla conferenza, tanto più si dileguano e si attenuano. E quando la conferenza sarà finita e voi uscite dalla sala e sentirete il vento fresco che vi tocca, il vostro cuore sarà occupato dalla sensazione di quanto vi sentite bene e vi dimenticherete del tutto della conferenza. Vista dalla mia prospettiva, questa non è una cosa che mi piaccia tanto, ma è la verità e bisogna accettarla. Anche se vi dicessi di ricordare la mia conferenza in ogni momento della vostra vita quotidiana, in quanto si tratta di una richiesta che è in contraddizione con i processi mentali in corso dentro di voi, nessuno mi seguirà. Nello stesso modo, ad analizzare il contenuto della coscienza di voi come gruppo, non importa se si tratta di un mese o di un anno – se si tratta di un mese, c'è una coscienza chiara che comprende un mese, e se si tratta di un anno c'è una coscienza in grado di comprendere un anno, e sono convinto che essa progredisca da un punto all'altro seguendo le vicissitudini della vita. Anche quando noi pensiamo ai tempi passati, ci ricordiamo per esempio del periodo delle medie o del periodo in cui frequentammo l'università; tutti questi periodi hanno delle denominazioni particolari, e le coscienze di questi singoli periodi si avvulpano. La coscienza collettiva dei giapponesi come popolo, quattro, cinque anni fa consisteva esclusivamente nella coscienza della guerra russo-giapponese. Più tardi, c'è stato anche un periodo in cui essa fu occupata dall'alleanza anglo-giapponese. Se, come risultato di queste conclusioni, allarghiamo la dissezione dello psicologo e la consideriamo applicandola alla coscienza collettiva e alla coscienza che comprende un arco di tempo più lungo, bisogna constatare che anche la linea lungo la quale opera la civilizzazione come sviluppo della forza di vivere dell'uomo sta andando su e giù in forma di onde, connettendo tantissime linee curvate singole. Si intende che il numero delle onde descritte è illimitato, e anche la lunghezza e l'ampiezza delle singole onde sono senz'altro molto diversificate, ma è così che la prima onda ne provoca la seconda, e la seconda a sua volta ne provoca la terza, e così vanno cambiando una dopo l'altra. In breve, ciò che voglio dire è che il cambio provocato dalla civilizzazione deve per forza venire dall'interno, se non è una bugia. Io qui adesso sto facendo un

piccolo discorso. Considerato dalla prospettiva di voi che state ascoltando, i primi dieci minuti non si capisce bene su che cosa io voglia centrare il mio interesse; dopo venti minuti finalmente si riesce a vedere un filo conduttore; dopo trenta minuti la cosa comincia a diventare un po' interessante; dopo quaranta minuti si comincia a essere di nuovo distratti, dopo cinquanta minuti ci si annoia, e dopo un'ora si comincia a sbadigliare. Non si sa certo se le cose vadano così come io me le sono immaginate, ma supponendo che vadano così, non potrei avere successo se continuassi a parlare qui per forza per due, tre ore, perché sarebbe come insistere sulla mia volontà unilateralmente, contro i processi mentali che sono in corso dentro di voi. E questo perché in questo caso la mia conferenza diventerebbe qualche cosa che viene dall'esterno e che è in contraddizione con la natura in voi. Per quanto mi sgolassi fino ad avere la voce rauca, non funzionerebbe perché voi sareste già al di là di ciò che io posso richiedere per la mia conferenza. Voi, invece di sentire la conferenza, vorreste avere dei dolci da tè, o bere del sake, o mangiare ghiaccio grattugiato, perché queste sono le cose che vengono dall'interno e perciò, nel cambio naturale delle cose, è ciò che avviene senza esercitare forza alcuna. Se mi limito a queste spiegazioni e torno sulla civilizzazione del Giappone moderno grosso modo dovrebbe funzionare. Il problema davanti al quale ci troviamo è accertare se la civilizzazione del Giappone si sta sviluppando all'interno nel modo in cui, andando su e giù, la prima onda provoca la seconda e la seconda ne provoca la terza. Purtroppo non è così, ed è questo il problema. Non è così significa, come ho anche detto già prima, che, per quanto riguarda le due grandi aree di risparmio di vitalità e consumo di vitalità, laddove avevamo raggiunto il grado di complessità venti, all'improvviso, a causa della pressione esterna, divenne necessario fare il salto fino a più di trenta. Quindi il Giappone sta salterellando di qua e di là dimentico di sé, come un uomo posseduto da un *tengu*⁵. Ma di questo svolgimento dei fatti è quasi inconsapevole. In verità, la civilizzazione si sviluppa dalla prima onda verso la seconda perché la prima già ne ha abbastanza e non sopporta più la situazione, e dalla necessità di una domanda interna viene provocata improvvisamente una onda nuova, e quindi si può dire che si è creata finalmente una situazione nuova dopo di che i vantaggi e gli

svantaggi e il dolce e l'amaro della prima onda sono stati discussi fino all'ultimo. Conseguentemente, la prima onda che ha esaurito l'esperienza di ciò che c'è stato prima, come il serpente che cambia pelle, non rimpiange niente e non si pente di niente. E non solo questo: non ti viene l'impressione che essendo scossa dalla seconda onda la civilizzazione si metta dei panni prestati tanto per abbellirsi l'aspetto esteriore per la mera reputazione. Però, per quanto riguarda l'onda che domina la civilizzazione moderna del Giappone, i giapponesi, che stanno attraversando questa onda nella corrente dell'Occidente, non sono degli occidentali, e perciò ogni volta che si avvicina una nuova onda si ha l'impressione che ci si scrocchi all'interno dell'onda e che ci si senta estranei. Ma comunque stiano le cose con la nuova onda, prima che si possano discernere sia le caratteristiche che la vera natura della vecchia onda di cui siamo appena riusciti a stento a liberarci, già la dobbiamo abbandonare. È la stessa cosa come se fossimo seduti al tavolo senza poterci godere i tanti piatti con calma, infatti i cibi ci vengono sottratti prima che siamo riusciti a renderci conto esattamente di che tipo di piatti fantastici ci siano, e già ci vengono presentati dei cibi nuovi. Una nazione che sente l'impatto di una civilizzazione di questo tipo non può fare a meno di sentire un certo vuoto in sé. Inoltre, deve sentire un malcontento e un'ansia. Non va bene che, ciò nonostante, ci siano delle persone che sono orgogliose e si comportano come se la nostra civilizzazione fosse una cosa venuta dall'interno. Questo è molto arrogante e non va bene. È una truffa. È una falsità. Acconsentirete quando dico che è impertinente uno che, pur essendo un bambino che fumando non è ancora in grado di apprezzarne il sapore, fuma e si dà delle arie pretendendo che il sapore sia ottimo. I giapponesi che non possono fare a meno di comportarsi proprio così bisogna chiamarli un popolo alquanto tragico. Forse non è possibile diminuire la reputazione della civilizzazione, ma anche dando un'occhiata ai rapporti fra i giapponesi e gli occidentali ce ne si accorgerà. Quando si ha a che fare con gli occidentali assolutamente non è possibile entrare in rapporti armonici con loro se continuiamo a insistere sui modi giapponesi. Se uno dovesse dire che non è affatto necessario mantenere dei rapporti con l'Occidente, il problema si risolverebbe da sé, ma la realtà per il Giappone è certamente che, per quanto ciò sia miserabile, non può fare a

meno di avere dei rapporti con l'Occidente. Però quando si ha a che fare con un partner più forte si è costretti automaticamente ad abbandonare i valori propri e adattarsi alle abitudini dell'altro. Il fatto che noi criticiamo gli altri orgogliosi dicendo "quello lì non sa come si tiene una forchetta", o "quello non si rende conto di come si utilizza un coltello" ecc., in realtà non è niente, significa solo che gli occidentali sono più forti di noi. Se fossimo noi più forti di loro faremmo sì che loro si adattassero alle abitudini nostre, e sarebbe facile scambiare il ruolo dell'ospite e dell'anfitrione. Ma così non si può fare, e perciò noi imitiamo gli altri. Inoltre, dato che non è possibile cambiare all'improvviso dei costumi che si sono sviluppati naturalmente, non abbiamo altra scelta che memorizzare automaticamente i rituali occidentali. Dato che non si tratta di rituali che si sono sviluppati in maniera naturale dal di dentro, si ha l'impressione che siano artificiosi, ed è molto brutto da vedere. Questa non è civilizzazione, è una cosa tanto piccola che non la si può neanche chiamare una parte della civilizzazione, ma finché non arriviamo a queste cose piccole, la civilizzazione non è una cosa che viene dall'interno, ma qualcosa che viene dall'esterno. Volendo dire questo in una parola, si arriva a constatare che la civilizzazione del Giappone moderno è stata estremamente superficiale. Naturalmente non voglio dire che tutto quanto sia così, senza eccezione. Di fronte a un problema così complesso bisogna trattenersi dall'utilizzare delle parole tanto radicali, ma una parte della nostra civilizzazione, anzi la sua parte più grande, per quanto si voglia essere presuntuosi, va chiamata superficiale e nient'altro. Ma non sto dicendo che bisogna smetterla perché non va bene. Invece sto sostenendo che bisogna accettare i fatti come sono, e bisogna partecipare a questa civilizzazione superficiale pur stringendo i denti. Se le cose stanno così, forse qualcuno chiederà se non possiamo proprio smetterla di fare come i bambini che vengono portati in groppa, camminando così insieme agli adulti, e invece seguire onestamente fino in fondo gli sviluppi nel giusto ordine di successione. Se qualcuno mi chiedesse questo, io risponderei che non è che non sia impossibile. Ma se i giapponesi si apprestassero a realizzare un tipo di cambio che tutti accetterebbero come un cambio venuto dall'interno – abbreviando i tempi e realizzando la civilizzazione per la quale l'Occidente ha messo cento anni per arrivare al livello dove si trova

adesso nell'arco di dieci anni, e per giunta, senza il biasimo di cadere in un vuoto – anche questo porterebbe a un risultato alquanto dubbioso. Se si cercasse di fare le esperienze di cento anni nel giro di soli dieci senza essere superficiali, questo significherebbe che il tempo si ridurrebbe a un decimo del tempo necessario originariamente, e la nostra forza di vivere dovrebbe farsi dieci volte tanto; questo lo riconoscerebbe anche chi non sa che i primissimi passi in aritmetica. Lo si capisce più facilmente se ne parlo prendendo come esempio la scienza. Quello che si accontenta di una pseudocultura rispetto alle nuove teorie dell'Occidente, ma che fa lo spaccone lo stesso, non lo voglio considerare nel mio discorso; presumiamo che noi, eseguendo una ricerca dopo l'altra, siamo passati dalla prima teoria alla seconda, e da lì alla terza, e che non si veda affatto il brutto aspetto dell'imitare solo la moda, e che non esista la vanità che si vanta delle novità, e presumiamo che abbiamo seguito uno sviluppo del tutto naturale, che viene dall'interno, nell'ordine giusto, e, al culmine di tutto ciò, che noi siamo arrivati ai limiti della cultura alla quale gli occidentali sono riusciti ad arrivare dopo cento anni, con la forza di un'educazione durata quarantacinque anni a partire dalla Restaurazione Meiji. Se noi, per uno sviluppo per il quale gli occidentali che sono superiori a noi sia per quanto riguarda la forza fisica che per quanto riguarda le capacità, hanno impiegato cento anni, riusciamo a terminarlo inequivocamente in un arco di tempo che è meno della metà di quello che ci hanno messo loro, anche se ammettiamo che non è più un'impresa pionieristica, possiamo veramente vantarci di una raccolta sorprendente del sapere; e allo stesso tempo è certo conseguenza inevitabile che subiamo una sconfitta e che cominciamo a soffrire di una nevralgia che ci fa boccheggiare in modo che poco ci manca e ci troviamo al ciglio della strada emettendo dei gemiti. Veramente, pensandoci un po' con calma, ci si rende conto che la maggior parte di quelli che hanno fatto alacremente il professore universitario per dieci anni, tende a soffrire di nevralgia. Sarebbe sbagliato dire che a essere in forma sono solo i falsi scienziati, ma piuttosto mi sembra naturale che comincino a soffrire di nevralgia. Ho usato gli scienziati come esempio solo per il fatto che così il discorso mi è sembrato più comprensibile, ma la logica del mio discorso può essere applicata a qualsiasi campo della civilizzazione. Per quanto la civilizzazione possa fare dei progressi, il grado di sol-

lievo e calma che noi riceviamo come regalo della civilizzazione è, contro ogni aspettativa, molto basso, e se si considera che bisogna essere nervosi per la competizione e altre cose, la nostra felicità, come ho già spiegato prima, non cambia molto rispetto all'età della barbarie. Se mettiamo che a causa della situazione particolare appena descritta in cui si trova il Giappone moderno, la nostra civilizzazione sia automaticamente costretta a effettuare dei cambi, e noi ci partecipiamo solo in maniera molto superficiale e ci sforziamo di non cadere per cui finiamo per soffrire di nevralgia, bisogna avere compassione per i giapponesi, ovvero misericordia, perché si trovano in una situazione d'emergenza scandalosa. Le mie conclusioni sono tutte qui. Non dico "fate così" o "bisogna fare questo". Sto tirando soltanto dei sospiri perché non ci si può fare niente e sono disperato; è una conclusione pessimistica al massimo. Sarebbe senz'altro stato molto meglio non arrivare a una conclusione di questo genere. La verità è qualcosa che finché non la si sa la si vuole sapere, ma quando la si è saputa a volte si pensa che sarebbe stato meglio non conoscerla. Fra le opere di Maupassant c'è un racconto⁶ in cui un certo uomo, che sente un certo disgusto della donna con la quale convive senza essere sposato, le lascia una lettera e, piantandola in asso, va alla casa di un amico per nascondersi. La donna però si arrabbia tantissimo e alla fine riesce a trovarlo e va da lui urlando e inveendo contro di lui, per cui l'uomo comincia a fare delle trattative per separarsi definitivamente, pagandole un indennizzo. La donna prende i soldi e li getta per terra, dicendo di non essere venuta perché voleva una cosa di questo genere; e spiega che se lui avesse dovuto abbandonarla veramente lei si sarebbe buttata da una finestra che era lì (al terzo o quarto piano) e si sarebbe uccisa. L'uomo, facendo finta di essere indifferente, con un gesto la esorta a venire alla finestra. A questo punto, all'improvviso, la donna si mette a correre verso la finestra e si butta giù. Non muore ma diviene storpiata per l'incidente. Si vede che, avendo ricevuto una prova diretta del sincero amore della donna, l'uomo si pente di averla vista come una delle solite sguadrine superficiali, dubitando della sua castità; i due si rimettono insieme come prima, e lui si immola per la cura della donna malata. È questa la trama del racconto di Maupassant. Se i dubbi dell'uomo si fossero fermati a un livello moderato, la vicenda forse

non sarebbe finita in maniera tanto grave, ma in questo caso i suoi dubbi molto probabilmente non si sarebbero sciolti del tutto per l'intera vita. Inoltre, spingendo la cosa fino a questo punto, è vero, sì, che si manifesta l'intento onesto della donna, ma guardando indietro dopo essere giunti a questa conseguenza crudele alla quale non c'è più rimedio, si penserà piuttosto che non è necessario sapere la verità assoluta delle cose come sono, e invece si preferirebbe non rendere deforme la donna. La verità della civilizzazione del Giappone moderno è proprio uguale a questa storia; finché non si capisce si vogliono fare delle ricerche e delle indagini, ma appena se ne è capita la natura cruda si ha l'impressione di essere stati più felici nei tempi in cui non lo si era saputo ancora. Comunque, se ammettiamo che la mia analisi sia corretta, noi non possiamo fare a meno di guardare con pessimismo il futuro del Giappone. Sembra che ultimamente non si vantino più tanto di fronte agli stranieri dicendo delle cose da imbecilli come: "Nel mio paese c'è il monte Fuji!", ma le voci presuntuose che dicono che dopo la guerra russo-giapponese noi siamo diventati un paese di prim'ordine, si sentono quasi dappertutto. Volendo, si può sì assumere un atteggiamento più incurante. Ma se mi doveste chiedere come si possa uscire da questa crisi, come ho già detto prima, non ho nessuna idea brillante. Non ho altra possibilità che dire una cosa degna di nota, ossia come possiamo continuare a svilupparci dall'interno senza ammalarci di nevrasenia. Ho avuto la faccia tosta di presentarvi un'amara verità, e se dovessi avervi fatto star male anche una sola ora voi che eravate felici, vi chiedo scusa infinitamente. Ma spero abbiate un po' di simpatia per il fatto che ciò che ho detto è la mia opinione seria, risultato di argomentazioni fondate e riflessioni dettagliate che ho seguito facendo del mio meglio, e ciò che non è buono del mio discorso spero me lo perdoniate.

10 novembre 1911, *Raccolta di conferenze Asahi*.

¹ Sōseki qui utilizza i termini chiave *naihatsuteki* ("sviluppatosi dall'interno") e *gaihatsuteki* ("spinto dall'esterno").

² Per i "tre regni" si intendono Goguryeo, Silla e Baekje che occuparono la penisola di Corea e la Manciuria tra il I secolo a.C. e il VII secolo.

³ Qui Sōseki utilizza uno dei suoi concetti più importanti, e cioè quello del *jiko hon'i*, che de-

nota l'atteggiamento di agire secondo valori propri stabiliti come giusti e non secondo valori altrui. *Jiko hon'i* vuol dire letteralmente "mettere se stesso sul luogo principale" e prendere se stesso come scala d'orientamento. Il concetto contrario nel pensiero di Sōseki è quello del *tanin hon'i*, il che significa "mettere gli altri sul luogo principale" e prendere i valori e le

opinioni degli altri come scala d'orientamento per il proprio agire. Sono delle cognizioni sviluppate durante il soggiorno a Londra degli anni 1901-1903, esperienza che per l'autore fu piuttosto amara, trovandosi isolato e in solitudine, senza riuscire a entrare nella società britannica del suo tempo. A Londra Sōseki si rese conto che i giapponesi del periodo Meiji stavano per abbandonare la propria identità, adattandosi troppo a ciò che nell'Occidente veniva ritenuto giusto. Per mantenere l'identità culturale propria, gli sembrò necessario attenersi appunto al principio del *jiko hon'i*.

⁴ Qui Sōseki fa riferimento allo psicologo britannico Conwy Lloyd Morgan (1852-1936) e alle sue teorie sulla psicologia comparatistica (*Introduction to Comparative Psychology*, 1894).

⁵ Una specie di folletto appartenente al folclore giapponese, di solito descritto come dotato di un lungo naso prominente o addirittura di becco, con ali sulla testa e capelli spesso rossi.

⁶ Si tratta del racconto *Le Modèle* del 1883.

8. La “nuova” arte

a cura di *Luisa Bienati*

Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), nella sua lunga carriera di scrittore, dedicò una particolare attenzione alla “nuova arte” del cinema negli anni dieci e nei primi anni venti. Nel 1921 si trasferì a Yokohama per lavorare insieme a Thomas Kurihara (1885-1926) per la compagnia cinematografica Taikatsu (Taishō Katsuei Kabushiki Kaisha). Nel saggio autobiografico *Minato no hitobito* (La gente del porto, 1923), Tanizaki racconta che la sua nuova casa nella zona collinare di Yamate, abitata degli occidentali, era vicina a quella di Kurihara. La collaborazione tra lo scrittore e il regista – da poco rientrato da un'esperienza a Hollywood – è significativa dello sviluppo dell'arte cinematografica nel Giappone di quegli anni: insieme a Osanai Kaoru (1881-1928) che lavorava per la compagnia concorrente, la Shōchiku, Tanizaki porta nel cinema la novità di una sceneggiatura scritta da scrittori professionisti, unita alle sperimentazioni di nuove tecniche che il regista aveva importato dall'Occidente¹. La commedia *Amachua kurabu* (Amateur club) del 1920, ispirata ai modelli hollywoodiani, è il risultato migliore di questa collaborazione e il più innovativo rispetto alle convenzioni dell'industria cinematografica dell'epoca. Negli anni successivi Tanizaki porta invece sullo schermo testi della letteratura giapponese, come *Katsushika sunago* (Le spiagge di Katsushika, da un'opera di Izumi Kyōka, 1920); *Hinamatsuri no yoru* (La notte della festa delle bambine, 1921); *Tsuki no kagayaki* (Lo splendore della luna, 1921), *Jasei no in* (La passione del serpente, dall'*Ugetsu monogatari* [Racconti di pioggia e di luna] di Ueda Akinari, 1921).

L'attività di Tanizaki nel mondo del cinema s'interrompe bruscamente, prima per le difficoltà finanziarie della Taikatsu, poi per il terremoto del 1923 che lo costringerà a lasciare Yokohama e a trasferirsi nel Kansai. La passione per il cinema riemerge anche in scritti successivi, ma senza dubbio i saggi più significativi risalgono agli anni precedenti la scelta di restare a vivere nel Kansai (momento che coincide con una riscoperta della letteratura classica e una produzione narrativa più vicina alla tradizione). Il saggio qui presentato del 1917 – *Katsudō shashin no genzai to shōrai* (Il presente e il futuro delle “immagini in movimento”) – è il primo che Tani-



Manifesto di una performance al Denkikan con il *benshi* Sugiura Ichirō vestito alla Charlie Chaplin

zaki scrive e senza dubbio il più famoso. Fin dalle prime righe Tanizaki si definisce «appassionato» del cinema da lungo tempo: sappiamo infatti che egli era un assiduo frequentatore dei primi cinematografi di Asakusa (il Denkikan, la prima sala, aprì nel 1903), come testimonia nella sua autobiografia *Yōshō jidai* (Il tempo della mia fanciullezza, 1955-1956). Nel saggio *Tōkyō o omou* (Pensando a Tōkyō, 1934) scriverà che, prima della sua collaborazione con la Taikatsu, aveva acquisito una lunga esperienza con la frequentazione dei cinematografi specializzati in film stranieri tra il 1915 e il 1919 e, in particolare, di commedie americane. Il suo primo saggio sul cinema è dunque anche il prodotto di una conoscenza profonda

del mondo cinematografico del tempo e assume le posizioni più innovative emerse in quegli anni nelle riviste specializzate che avanzavano proposte per un rinnovamento del cinema giapponese (*jun'eigageki undō*). Tanizaki si concentra sul «presente», cioè sul contesto delle arti performative dell'epoca, e poi fa proposte concrete sul «futuro», cioè sulle possibilità di sviluppo della cinematografia.

Riguardo al «presente», occorre precisare che il cinema in Giappone si sviluppa in una relazione stretta con il teatro e da qui deriva l'insistenza di Tanizaki nel sostenere che il cinema doveva liberarsi dalle costrizioni e dalle convenzioni del palcoscenico, sia dal punto di vista dei contenuti, sia per favorire l'acquisizione di nuove tecniche visuali e di recitazione. Il film muto in bianco e nero dell'epoca utilizzava, infatti, la figura molto popolare del *benshi*, il narratore che, con una vera e propria performance, dava voce ai personaggi del film o introduceva spiegazioni della storia o delle tecniche filmiche. Si ritiene che la presenza del *benshi* abbia rallentato la sperimentazione di nuove tecniche cinematografiche e reso meno importante la scrittura della sceneggiatura.

Per quanto riguarda il «futuro», Tanizaki afferma che il cinema è superiore al teatro e alle altre arti per tre precise ragioni: mentre una performance teatrale può essere vista solo una volta e solo da quel pubblico, il film può essere mostrato anche contemporaneamente in più luoghi e a spettatori diversi; il cinema, grazie alle tecniche fotografiche, si presta alla rappresentazione sia di soggetti realistici (*shajitsuteki*), sia di soggetti fantastici (*mugenteki*); le "immagini in movimento" consentono allo scrittore più libertà rispetto al palcoscenico del teatro. La visualità del cinema è ciò che più attrae Tanizaki: grazie all'occhio della cinepresa e alle tecniche del primo piano (*ōtsushi, close-up*) lo spazio, i volti, i corpi vengono percepiti in modo nuovo dallo spettatore e producono un effetto sulle sue emozioni e sulla sua immaginazione. Visualità, sensazioni, percezioni e tecniche narrative del nuovo mezzo espressivo hanno influenzato la letteratura e l'estetica di Tanizaki lungo tutta la sua carriera. L'idea centrale, già espressa in *Katsudō shashin no genzai to shōrai*, è lo stretto legame, quasi un'identità, tra realtà e illusione, tra mondo del film e il mondo del sogno: «Penso spesso a un film come a un sogno molto dettagliato che gli uomini sono riusciti a creare per mezzo di un congegno meccanico. [...] Prima che esistesse quel meccanismo ognuno di noi non poteva fare altro che sognare per conto proprio, ora invece grazie a esso è possibile che molte persone, radunate in uno stesso luogo, sognino insieme. Le immagini che si proiettano altro non sono che ombre della realtà. E queste innumerevoli ombre si annidano, tali e quali, nella mente di chi le guarda. E lì altre e differenti ombre s'intrecciano; nella fantasia si creano ancora nuovi sogni. Fino a che punto è creato dal film, fino a che punto è un sogno creato dalla mia mente?»².

Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎

Il presente e il futuro del cinema
Katsudō shashin no genzai to shōrai
 活動写真の現在と将来

1917

Fino a ora non ho fatto studi particolari e approfonditi sul cinema¹, e non ne ho una conoscenza ampia. Tuttavia, da molto tempo sono appassionato ed entusiasta del cinema, e se ce ne fosse l'opportunità penso che mi piacerebbe scrivere un *photoplay*². A tal fine ho letto due o tre volumi occidentali specifici del settore e ho avuto la possibilità di visitare gli studi della Nikkatsu. Perciò, pur essendo solo un amatore, ci sono molte cose sulle quali vorrei riflettere qui, in generale, riguardo al futuro e, in particolare, riguardo alle lamentele e insoddisfazioni per le persone che in Giappone lavorano in questo campo.

Se ci si chiedesse se c'è l'aspettativa che il cinema possa svilupparsi in futuro come vera arte, per esempio come arte che possa essere messa al pari del teatro o della pittura ecc., risponderci subito di sì. Inoltre, come il teatro e la pittura dureranno per sempre, così credo che anche il cinema sarà trasmesso di generazione in generazione. Francamente parlando, amo gli spettacoli cinematografici, più di qualsiasi compagnia teatrale o di qualsiasi spettacolo teatrale della Tōkyō di oggi, e per di più in alcuni di questi ho scoperto un forte senso artistico, irraggiungibile nel teatro *kabuki* o nello *shinpa*³. Forse è un po' esagerato ma se paragonassimo alle commedie del Giappone d'oggi i film occidentali, per quanto brevi o con una fotografia scarsa, arriverei a dire che questi sono più interessanti.

Tra le arti non si può dire quale sia prima o seconda, ma le forme artistiche in sintonia con l'epoca storica si sviluppano, mentre quelle che non sono in linea con i tempi non fanno progressi. È per questo che, benché i contenuti del teatro classico (*nō kyōgen*) non siano inferiori al *kabuki*, non vanno più di moda. Siamo in un'epoca di democrazia e senza dubbio anche per questo le arti aristocratiche a poco a poco hanno visto ridurre il loro spazio. Riguardo a questo punto, il cinema è più popolare del teatro e penso che ci sia

ancora maggior spazio di sviluppo e miglioramento, essendo un'arte più in sintonia con i tempi. E, come il teatro attuale ha superato il teatro classico, così in futuro penso che, nel momento in cui il cinema diventerà un'arte eccelsa e di alto livello, verrà il tempo in cui supererà il teatro.

Anche solo a pensarci su un po', sono davvero tanti i punti in cui il cinema è superiore al teatro: la caratteristica più rilevante è la vita illimitata di una produzione cinematografica, contrariamente al teatro che ha una vita temporanea (oggi la vita di una pellicola non è ancora perpetua ma senza dubbio in futuro arriverà a esserlo). Infatti la relazione tra il teatro e i filmati uguaglia la relazione tra la lingua parlata e la scritta, tra i manoscritti e i testi a stampa. Inoltre, il teatro ha un numero limitato di spettatori e si esaurisce nel tempo della sua rappresentazione, al contrario, per quanto riguarda il cinema, una pellicola può essere ridata più e più volte e gli spettatori possono essere in numero illimitato in ogni dove. Questa caratteristica fa sì che, dal punto di vista degli spettatori, si possa vedere a basso prezzo e facilmente la recitazione degli attori di ogni paese, stando sulla propria sedia. Invece, dal punto di vista degli attori, essi possono apparire in quasi tutto il mondo e, senza aspettare l'intermediazione della riproduzione o della traduzione, come avviene per la pittura o per la letteratura, possono rendere pubblica direttamente la propria arte e trasmetterla imperitura alla posterità. Come gli eccelsi poeti, pittori e scrittori del passato, vivono in eterno per la loro arte, così essi avranno un'esistenza immortale grazie alla pellicola. Se tutti gli attori sono pronti a questo, non posso immaginare fino a che punto la loro arte possa essere elevata e seria. Gli attori di oggi, paragonati ad altri artisti, hanno poco carattere e consapevolezza e, senza dubbio, è in primo luogo il risultato del fatto che sono convinti della transitorietà della loro vita. Se avessero chiaro che la loro recitazione, come la poesia di Goethe o come le sculture di Michelangelo, sarà per sempre ammirata e venerata come classici dai posteri, di sicuro essi avrebbero le giuste ambizioni.

Come ho detto prima, credo che ci siano tutti gli elementi perché il cinema si sviluppi come arte in futuro. Tuttavia, se enumeriamo anche le altre caratteristiche, in secondo luogo, l'ambito dei loro soggetti è molto ampio in ogni genere di scena (sia che si tratti di materiale realistico o fantastico) e la sensazione non è di finzione

come nel teatro. Non c'è bisogno di dire che il teatro, per produrre gli effetti attesi deve apparire realistico in ogni circostanza. Con l'avanzare dei tempi, oggi che la sensibilità verso ciò che guardiamo si è fatta più acuta che in passato, è inevitabile sentire che il teatro sembri un po' falso. Proprio riguardo a questo punto, non sarà forse più al passo con i tempi? Anche il teatro classico che oggi è apprezzato per la messa in scena simbolica, in periodo Ashikaga era considerato realistico. Inoltre, come dopo il *nō* è sorto un *kabuki* più realistico, da ora in poi non saremo ancor più conquistati dal realismo del cinema? Ho la sensazione che sarà così. Proprio il fatto che il cinema (*shashingeki*) sia realistico testimonia che è, allo stesso tempo, adatto sia ai temi più realistici, sia ai temi più fantastici.

Non c'è bisogno di spiegare perché i film siano adatti alle rappresentazioni realistiche, ma per esempio penso che diventerebbero film molto interessanti opere che non possono essere rappresentate a teatro, come la *Divina Commedia* di Dante, o *Viaggio a Occidente* [*Xiyou ji*], o certi racconti brevi di Poe, o *Kōya hijiri* o *Fūryūsen*⁴ di Izumi Kyōka (questi ultimi due sono stati rappresentati come teatro *shinpa* ma hanno sfigurato l'originale). Specialmente certi racconti di Poe, ho la sensazione che nella versione cinematografica otterrebbero gli effetti migliori (per esempio *The Black Cat*, *William Wilson*, *The Masque of the Red Death*).

E poi il terzo punto forte è che le scene si possono riprendere liberamente quante volte si vuole e questo arricchisce di ogni possibile variazione. Quanto è conveniente questo per uno scrittore di sceneggiature (*photoplay*)! Diversamente da quando si scrive una commedia per il teatro, non c'è il fastidio di essere vincolati da convenzioni noiose. A differenza di ciò che si costruisce sopra un palcoscenico che ha una superficie limitata, si può usufruire di scene grandiose e di costruzioni maestose, e queste scene non solo si possono usare come si desidera, ma fatti accaduti in un arco di tempo molto lungo in paesi lontani si possono abbreviare in storie di appena poche ore. Questa è la ragione per cui i soggetti trattati sono così ampi.

Quando si allarga l'immagine, ritagliando la parte di una certa scena, cioè quando si possono far vedere i dettagli, quanto si rafforzano gli effetti del teatro e quanto progredisce il cambiamento!

In questo senso, le scene realistiche si avvicinano alla pittura più che al teatro. Nelle scene teatrali non è possibile fare una composizione come nella pittura, ma nel cinema questo può essere splendidamente rappresentato. Per di più, a differenza del teatro che mantiene una distanza fissa tra gli attori e gli spettatori, gli attori del cinema a volte sono molto vicini, a volte sono distanti dieci o venti *chō* e, sia nei movimenti sia nelle espressioni del viso, possono pienamente mettere in mostra la loro abilità. Anche dal punto di vista degli spettatori non c'è ineguaglianza nel cogliere le espressioni dei visi per chi sta in piedi in fondo alla sala.

In particolare, come risultato del fatto che gli attori sono ripresi in primo piano, le caratteristiche dettagliate delle fattezze e del fisico, che non spiccano così sulla scena teatrale, sono rappresentate in estremo dettaglio, più che nella vita reale. Gli attori non possono mascherare l'età o il fisico con trucchi vistosi, come sulla scena. Per quanto riguarda il ruolo di una bella donna, un'attrice attraente deve certamente interpretarne il ruolo, per quanto riguarda il ruolo di un vecchio certamente deve essere un vecchio a lavorarci (come avviene normalmente nel cinema occidentale). Questo da un lato ha l'effetto di bandire le tecniche fittizie, dall'altro crea la tendenza a rispettare le caratteristiche e le inclinazioni individuali degli attori, e penso che ciò sia un vantaggio che rende più complesso e profondo il dominio dell'arte.

Quando fissi attentamente le fattezze di un uomo, per quanto la faccia possa essere sgradevole, hai la sensazione che queste nascondano una bellezza misteriosa, sacra ed eterna. Quando fisso i volti in "close up"⁵ al cinema, lo avverto profondamente. Ogni parte del viso e del corpo di una persona, cui normalmente non si fa attenzione, si avvicina ancor più verso chi guarda e resta impressa, con un forte fascino indescrivibile. Questo non è solo perché le immagini allargano più che nella realtà, ma forse perché non ci sono suoni e colori come nella realtà. Il fatto che non ci siano colori e suoni nel cinema non è un punto debole ma è piuttosto un pregio. Proprio come nella pittura non ci sono suoni e nella poesia non ci sono forme, la cinematografia, con i suoi "punti deboli", è una forma che realizza la "cristallizzazione"⁶ – una purificazione della natura che è invece necessaria all'arte. Io, proprio basandomi su questo, vedo la potenzialità che il cinema si sviluppi come un'arte di alto livello più del teatro. (Esiste

anche il cinema a colori – *kinemacolor* – ma, al momento, non suscita il mio interesse). Penso che il cinema più del teatro si avvicini allo spirito della pittura, della scultura, della musica.

Molti dei vantaggi del cinema discussi prima sono realtà evidenti a tutti e non serve che le spieghi nuovamente. Tuttavia, il fatto che io abbia messo per iscritto queste cose evidenti è perché, principalmente, vorrei che fossero lette dagli addetti ai lavori nel cinema di oggi in Giappone. È perché essi non hanno colto abbastanza questi vantaggi. O se li hanno colti, penso che non ne facciano uso.

Basandomi sulle caratteristiche del cinema prima elencate, vorrei ora indirizzare loro due o tre avvertimenti.

Ai manager, ai registi, agli attori che oggi producono film caratteristici del Giappone, ciò che desidero innanzitutto chiedere è che non imitino inutilmente il teatro. E cioè che non mettano il cinema, che ha la possibilità di essere libero e naturale, sotto le restrizioni del teatro, limitate e innaturali.

Per esempio, nel riprendere una scena, loro hanno sempre in mente il palcoscenico del teatro. In particolare, come gli attori della vecchia scuola, usano sempre lo stesso sottile e lungo palco doppio, e tutti allineati sopra, svolgono la lunga trama della storia nello stesso luogo. Queste cose uccidono del tutto i pregi del cinema. In Occidente, per rappresentare la scena di uno che si ubriaca bevendo vino, fanno bere davvero all'attore, e la scena dell'ubriacatura diventa così realistica. Pare ci siano anche registi che girano scena dopo scena senza far sapere agli attori l'intera trama. Nei film che fino a tal punto rispettano la naturalezza, non è affatto necessario che si ostentino pose teatrali o eccentriche. Innanzitutto, ciò che avverto come ridicolo è che il cinema usi i maschi nei ruoli femminili, come si faceva prima. Sembra che essi pensino ancora che gli spettatori possano essere ingannati dall'uso dei travestimenti proprio come sul palcoscenico. O che mettendo spessi strati di cipria la pelle sembri di un bianco naturale, o che le rughe dipinte con il nero facciano sembrare vecchi gli attori.

Che i vecchi impersonino i vecchi, o le donne le donne è naturale, e per quanto possibile, penso che, senza usare parrucche, sia più adatta una testa con capelli naturali, fosse anche pelata o con i capelli bianchi, che una acconciatura alla *marumage* o alla *ichōgaeshi*⁷.

In particolare, per quanto riguarda il taglio dei capelli, dato che in Giappone non ci sono buone parrucche è meglio che siano lasciati al naturale.

Fino a che il cinema continuerà a imitare il teatro, non potrà superarlo. Riassumendo, dobbiamo dire che è naturale che gli attori cinematografici di oggi siano disprezzati dagli altri attori: è il risultato del fatto che non sono consapevoli che il cinema è un altro mondo e ha una sua propria missione.

Questo non è solo colpa degli attori; gran parte della colpa è dei produttori che fanno sceneggiature incomprensibili senza il *benshi*⁸. Non intendo storie premeditate con fatti eclatanti, come scontri tra treni o ponti di ferro che cedono. Intendo nient'altro che un ritorno alla naturalezza. Inoltre vorrei che gli usi e costumi del Giappone fossero rappresentati fedelmente e in modo piano.

Per me è stato molto più interessante vedere lo stato di cose reale delle giravolte del signor Niles nei campi di Aoyama o l'eruzione a Sakurajima⁹, che non i film di Onoe Matsunosuke¹⁰ o Tachibana Teijirō¹¹.

Ci sono molti film che sono interessanti perché, nonostante la trama semplice, sono naturali e veritieri.

Chiedo che fin dall'inizio siano prodotti film di alto livello artistico. I film popolari vanno bene ma vorrei vedere film ricondotti alle caratteristiche originarie, basati su metodi corretti. Ci sono trame molto volgari, come *The Broken Coin* o *The Exploits of Elaine*¹² ma, come film, anche per gli spettatori adulti sono pienamente soddisfacenti perché vengono mostrati paesaggi naturali, usi, costumi, sentimenti dei paesi occidentali che non sono comprensibili nei romanzi. *Konjiki yasha* o *Ono ga tsumi*¹³ non possono suscitare interesse come romanzi ma saranno di certo interessanti se, introducendo abilmente la natura e gli usi e costumi del Giappone, venissero riprodotti cinematograficamente in stile occidentale.

Tuttavia se facendo un passo avanti i grandi manager registi e attori che si sono affermati in Giappone prendessero come soggetti dei film romanzi e *monogatari* famosi fin dall'antichità del nostro paese, che film splendidi, che film magnificenti farebbero! Solo a immaginarlo non posso fare a meno di esultare. Per esempio, se prendessero opere come lo *Heike monogatari* potrebbero girare un film usando setting reali a Kyōto, Ichinotani, Dannoura, e penso

che sarebbero in grado di fare film non inferiori a *Quo Vadis* o ad *Antonio e Cleopatra*¹⁴. Il *Taketori monogatari*¹⁵ di epoca Heian, o altre opere simili, sarebbero un materiale ideale per una storia fantastica con l'uso di effetti spettacolari.

Se venissero fatti molti film come questi, limitando l'importazione, a poco a poco si potrebbero esportare le nostre pellicole. Infatti i film che riproducono la storia e i sentimenti dell'Oriente senza dubbio incontrerebbero i gusti degli occidentali. Per quanto riguarda la musica, la letteratura e il teatro è difficile per gli artisti giapponesi essere apprezzati in Europa e in America, ma per gli attori cinematografici non ci sono tali difficoltà. Se il nome di un attore giapponese risuonasse in ogni angolo del mondo come quello di Charlie Chaplin¹⁶, non sarebbe forse per lui, come giapponese, una cosa bella? Coloro che desiderano la fama dovrebbero diventare attori di film.

Da ultimo, vorrei parlare dei pro e dei contro del *katsuben*¹⁷. Se ci fosse una musica adatta ad accompagnare i film in Giappone, desidererei che il *katsuben* fosse abolito, ma, stando alle necessità del presente, desidererei che fossero limitate il più possibile le occasioni in cui il *katsuben* parla. Limitandosi ai casi in cui non si può usare la musica occidentale, penso che sarebbe sufficiente che egli spiegasse semplicemente la trama, solo per quanto è necessario affinché il film non perda il proprio effetto.

Per quanto riguarda i film occidentali, ce ne sono molti che traducono le frasi in inglese delle didascalie e usano in sottofondo musica occidentale. Il timbro delicato e di buona qualità del pianoforte ha un ampio ambito di applicazione nel cinema giapponese, e penso che non sarebbe affatto disarmonico anche nei drammi storici. Nel caso in cui il *benshi* dovesse dare delle spiegazioni, mi limiterei a ciò che può abilmente descrivere, basandosi per quanto possibile sulle frasi che compaiono nel film. Proibirei assolutamente di interrompere la trama fin dall'inizio o di fare scambi di battute.

Personalmente detesto il *benshi* ma provo ammirazione per Somei Saburō¹⁸ del Teatro Imperiale. A volte parla a vanvera, ma in linea di massima le sue spiegazioni sono brevi ed essenziali, la sua voce chiara e forte, e non c'è la preoccupazione che ostacoli gli effetti del film. Forse è meglio un *benshi* così che non averlo per niente. Nel mondo cinematografico giapponese lui è l'unica persona brillante.

¹ Tanizaki utilizza in questo saggio molti termini diversi, riferendosi al cinema e al teatro, che non è sempre possibile rendere in traduzione. Riporto perciò in nota le ricorrenze più significative. Qui per “cinema” usa *katsudō shashin*, che potrebbe essere reso più letteralmente con “immagini in movimento”; oppure *katsudō shashin geki* (“teatro delle immagini in movimento”) o solo *shashin* (“immagini”). Di rado usa il termine poi diventato corrente di *eiga* per “cinema” o *firumu* (“film”) per “pellicola cinematografica”.

² In inglese nell'originale, qui usato come sinonimo di sceneggiatura nei film muti del tempo.

³ *Shinpa* indica una forma di teatro moderno che risale agli anni ottanta del XIX secolo. Cfr. Bonaventura Ruperti, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 91-98. Per una trattazione delle altre forme di teatro citate in questo saggio vedi anche Id., *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015.

⁴ *Kōya hijiri* (Il monaco del monte Kōya, 1900) e *Fūryūsen* (La linea del Fūryū, 1903).

⁵ *Outsushi* è il termine che Tanizaki usa come corrispondente del *close-up* inglese; in altri saggi utilizza direttamente la trascrizione in *katakana* di *close-up*.

⁶ Nell'originale Tanizaki riporta il termine inglese *crystallization*.

⁷ *Marumage* è un'acconciatura classica femminile, uno chignon rotondo portato per tradizione dalle donne sposate. *Ichōgaeshi* è un'acconciatura di moda 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.

⁸ Narratori professionisti, la cui origine risale al teatro e alle forme di declamazione (*rakugo*) del periodo Edo, il loro ruolo diventa fondamentale nello sviluppo del cinema giapponese prima dell'avvento del sonoro negli anni trenta. Il *benshi* o *katsuben* (lett. “colui che commenta”), posizionato a fianco dello schermo, descriveva le azioni dei film muti e riferiva i dialoghi che si svolgevano sulla scena. L'arte del *benshi* era in gran parte affidata all'improvvisazione e, anche durante la proiezione dei film, il *benshi* interveniva con commenti e con informazioni aggiuntive di vario genere.

⁹ Charles Franklin Niles (1888-1916). Uno dei primi aviatori acrobati che si esibì anche in Asia, in Cina, nelle Filippine e a Tōkyō nel novembre 1915.

¹⁰ Onoe Matsunosuke (1875-1926). Famoso attore di *kabuki* per la compagnia teatrale di Makino Shōzō (1878-1929) a Kyōto, che poi cominciò a girare scene per i film muti. Matsunosuke comparve in un centinaio di film ed è considerato la prima star del cinema giapponese. Questi film hanno la caratteristica di essere molto legati alle convenzioni del teatro e molto lenti. Per questo Tanizaki li pone in contrappo-

sizione ai filmati che riprendevano scene reali, come le acrobazie di Niles o un'eruzione vulcanica. Nel 1914 il regista americano Thomas H. Ince, presso cui aveva lavorato Thomas Kurihara, aveva girato il film *The Destruction of Sakurajima* basato su una violenta eruzione vulcanica avvenuta quell'anno nell'isola a sud del Giappone.

¹¹ Tachibana Teijirō (1893-1918). *Onnagata* (attore che impersona ruoli femminili) che, dopo aver esordito nel teatro *kabuki* e nello *shinpa*, diventerà famosissimo nel cinema.

¹² *The Broken Coin* e *The Exploits of Elaine* sono due popolari serie cinematografiche americane, rispettivamente del 1915 e del 1914. Si basano su romanzi polizieschi, di scarso valore come annota Tanizaki, ma efficaci sullo schermo.

¹³ *Konjiki yasha* (Il demone dell'oro, 1897-1902) di Ozaki Kōyō e *Ono ga tsumi* (La propria colpa, 1899-1900) di Kikuchi Yuhō (1870-1947). Quest'ultimo fu portato sugli schermi due anni dopo, nel 1919, dal regista Tanaka Eizō (1886-1968).

¹⁴ *Quo vadis* si riferisce al film di Enrico Guazzoni del 1904, tratto dal romanzo dello scrittore polacco Henryk Sienkiewicz del 1894. Dello stesso regista il film del 1913 *Marcantonio e Cleopatra*, tratto dalla tragedia di Shakespeare del 1607. Negli anni dieci ebbero molto successo in Giappone, oltre ai film americani, le produzioni italiane di ambientazione storica (oltre a *Quo Vadis*, *Cabiria* di Giovanni Pastre) e i serial francesi come *Fantômas* di Louis Feuillade.

¹⁵ *Taketori monogatari* (Storia di un tagliabambù), opera di anonimo del X secolo.

¹⁶ Tanizaki era un appassionato di Charlie Chaplin e il suo nome ricorre molto spesso nelle sue opere. Il suo primo commento risale al 1915 nel racconto *Dokutan* (La spia tedesca). Quello stesso anno, infatti, era uscito in Giappone il primo film con Chaplin, *Mabel's Strange Predicament* (1914), seguito da molti altri appartenenti al fecondo periodo in cui Chaplin lavorò per la regia di Mack Sennett.

¹⁷ Vedi nota 8.

¹⁸ Uno dei più noti *benshi* dell'epoca. Lavorò all'Asakusa Denkikan, di cui Tanizaki era assiduo frequentatore, a partire dal 1906 e nel 1914 prestò la sua voce alla prima di *Marcantonio e Cleopatra*, film che lo renderà famoso per la sua abilità declamatoria.

9. Fuochi d'artificio

a cura di *Luisa Bienati*

Nihon e no kaiki (“ritorno al Giappone”) è l'espressione con cui si indica l'esperienza degli intellettuali e scrittori che, nel periodo Meiji, dopo aver trascorso un lungo periodo in Occidente, ritornano nel proprio paese. Un movimento fisico ma soprattutto spirituale e culturale che assume valenze diverse a seconda delle motivazioni e delle aspirazioni che li avevano condotti in Occidente. Il “ritorno” può essere connotato come un pellegrinaggio, una nostalgia delle origini, una ricerca dell'identità in un Giappone che in pochi decenni aveva ripercorso «tutta la strada che la storia dell'Occidente aveva fatto in tre secoli»¹. La biografia di Nagai Kafū è tra le più significative e originali di questo percorso interiore: la sua scelta di recarsi in America nel 1903 non è dettata dalla sua volontà di conoscere i paesi occidentali o di iniziare una carriera di successo all'estero, ma è imposta dal padre – alto funzionario appassionato dalle novità della cultura occidentale – che sperava di allontanare il figlio dalla sua passione per le arti tradizionali e per la letteratura. Dopo quattro anni negli Stati Uniti, a Seattle, a Tacoma, a New York, ottiene dalla banca presso cui lavora il trasferimento a Lione. La Francia è il paese che egli desiderava conoscere più di ogni altro e che per lui rappresenta un esempio riuscito di modernizzazione. Di queste esperienze sono rappresentative due opere *Amerika monogatari* (Storie d'America, 1903-1907) e *Furansu monogatari* (Storie dalla Francia, 1909). In quest'ultimo i racconti del suo ritorno verso il Giappone sono intrisi da un senso di nostalgia per i paesi che sta lasciando e dalla consapevolezza che la libertà sperimentata in Francia si scontrerà nel suo paese con la rigida morale confuciana: in *Tasogare no Chichūkaï* (Tramonto sul Mediterraneo) egli annota in un famoso passaggio: «Ero disperato. Il mio paese non avrebbe potuto offrirmi una musica adatta a soddisfare i miei sentimenti...»². Il ritorno in Giappone nell'agosto del 1908 è segnato per Kafū dalle prime difficoltà con la censura, che colpisce nel 1909 il *Furansu monogatari*, e da un rifiuto sempre più convinto del Giappone contemporaneo. Il senso di alienazione dalla società di allora lo induce a un distacco dagli eventi di quegli anni via via più marcato, e da lui stesso definito il suo “esilio” in patria. Il ritirarsi dal mondo, fino alla sua decisio-

ne di lasciare l'insegnamento presso l'Università Keiō nel 1916, coincide con un ritorno al passato di Edo e con il desiderio di vivere con quella che egli definisce un'attitudine da *gesakusha* (scrittore di letteratura *gesaku*). Il saggio qui presentato è una famosa rievocazione degli eventi storici cui Kafū ha assistito. Il titolo *Hanabi* (Fuochi d'artificio) si riferisce alla cerimonia pubblica in occasione della fine della prima guerra mondiale, momento che lui vive dal suo volontario ritiro nella casa di Tōkyō e che lo fa ritornare con la memoria agli eventi che hanno segnato il periodo Meiji, dalla promulgazione della Costituzione nel 1890 fino agli episodi di repressione culminati nel Taigyaku Jiken (noto anche come Kōtoku Jiken, 1910-1911) e alle rivolte popolari dell'epoca Taishō.

In un passaggio molto significativo, Kafū racconta la sua reazione di fronte alle scene cui assiste dal suo luogo di lavoro all'Università Keiō: file di cellulari della polizia portano in tribunale i cospiratori, che saranno poi condannati alla pena capitale. Lo scrittore si chiede se lui e gli altri intellettuali avrebbero potuto alzare la loro voce contro la repressione del governo Meiji: «Come uomo di lettere, come potevo rimanere in silenzio di fronte a un tale problema ideologico? Per aver gridato giustizia al momento dell'affare Dreyfus³, il romanziere Zola non aveva forse dovuto cercare rifugio fuori della sua patria? E nonostante questo né io né gli altri letterati dell'epoca abbiamo detto nulla. Ho avuto l'indefinibile impressione di non poter sopportare i tormenti della mia coscienza. E ho provato un'immensa vergogna per la mia condizione di uomo di lettere. Da quel momento in poi, pensavo, non mi sarebbe restata altra via che abbassare la qualità della mia arte al livello dei frivoli romanzi di Edo. Cominciai a portare una tabacchiera alla cintura, a collezionare stampe e a suonare lo *shamisen*». Questo passaggio è tra i più commentati dai critici e tra i più controversi. Kafū ha assunto questa posizione per giustificare il suo distacco e la sua scelta di richiudersi nel mondo estetico del periodo Edo, o rappresenta il punto culminante della sua critica alla politica del governo Meiji? Nel primo caso si sottolinea che il saggio è scritto nel 1919, quindi molti anni dopo il Taigyaku Jiken e dopo che Kafū aveva consolidato la sua scelta di vita da *gesakusha*; nel secondo caso – e oggi è l'interpretazione prevalente – considerando il saggio nel suo complesso e altri scritti di Kafū dalla sua partenza nel 1903 fino al 1919, si evince una continuità nella critica che lo scrittore muove al governo Meiji, e anche il "ritorno a Edo" (*Edo kaiki*) può essere letto come una espressione della sua posizione critica verso la modernità⁴.

Nagai Kafū 永井荷風

Fuochi d'artificio

Hanabi

花火

1919

Stavo per prendere in mano le bacchette per iniziare il pranzo, quando sentii da qualche parte lo scoppio dei fuochi d'artificio. Era una giornata nuvolosa, la stagione delle piogge quasi al termine. Un vento fresco agitava di continuo i *sudare* alle finestre. Guardai fuori. Le bandiere nazionali sventolavano allineate sulle case dello stretto vicolo. Soltanto sulla mia la bandiera non c'era. Solo in quel momento ricordai che quello era il giorno in cui la città di Tōkyō celebrava il trattato di pace per la fine della guerra in Europa¹. Finito il pranzo tirai su le maniche con un *tenugui* e presi in mano il pennello, con l'intenzione di finire il lavoro di rivestimento delle pareti del mio armadio a muro.

Ero andato a vivere lì l'anno precedente, un giorno in cui cadeva una neve sporadica. Da quel giorno in cui mi ero trasferito in quello stretto vicolo ero preoccupato del fatto che la parete del mio armadio a muro cadesse a pezzi ma, senza che me ne rendessi conto, erano già passati sei mesi e non avevo fatto nulla.

Anni prima, quando vivevo con mia mamma ancora in buona salute e con mia moglie, sull'ampia veranda del primo piano mi mettevo a riparare i libri al primo tiepido sole della tarda primavera. Da allora, a volte mi è capitato nei momenti di noia di mettermi a fare lavori con la colla. Col passare degli anni a poco a poco le mie abitudini diventano strane.

Quel giorno incollavo sulla parete vecchi pezzi di carta, leggendo incuriosito cosa c'era scritto: era la carta su cui di solito mi esercitavo con la calligrafia, miei manoscritti gettati via non so quando, vecchie lettere di amici ecc. I fuochi d'artificio continuavano.

Tuttavia, all'interno del vicolo c'era un inusuale silenzio. Di solito, quando succedeva qualcosa nella strada principale, si udiva qua e là il rumore delle porte che si aprivano o il ticchettio dei *geta* sulla strada; ora, invece, non si sentivano né gli schiamazzi dei bambini,

né il vociare delle donne. Non si udiva neanche il rumore della lima del fabbro in fondo alla strada. Senz'alcun dubbio tutti erano usciti per andare a Hibiya o Ueno. Se ascoltavo attentamente, insieme allo scoppio dei fuochi d'artificio si udivano fievoli le grida della gente. Mentre leggevo il manoscritto che avevo incollato al muro, all'improvviso realizzai quanto mi fossi allontanato dal mondo. E pareva strano pure a me. Ma così era, per quanto mi sentissi triste e solo. La ragione non è che mi fossi distaccato dal mondo con ferma consapevolezza. Ero diventato solitario a poco a poco, senza quasi rendermene conto. Tra il mondo esterno e me non c'era proprio più alcun legame diretto.

Il vento freddo continuava a sbattere le mie sudicie tendine di bambù. Il cielo nuvoloso, visto attraverso le listerelle di bambù, era cupo come in una visione onirica. Il suono dei fuochi d'artificio a poco a poco creò un'atmosfera più vivace.

Immaginai così il giorno di festa... scuole e fabbriche chiuse, archi decorati con foglie di criptomeria agli angoli delle strade, i negozi sulla strada principale con tende a righe rosse e bianche, bandiere e lanterne appese, sulle prime pagine dei giornali panegirici in *kan-bun* difficili da leggere, la folla di gente diretta verso Hibiya o Ueno. Poi forse geisha in fila, in parata. Giunta la sera, una fila di lanterne. E poi anche bambini e anziani, morti schiacciati dalla folla. Tutto questo è una usanza apparsa di recente, che il nuovo periodo Meiji ha adottato sul modello dell'Occidente. Ed è completamente diverso nella forma e nello spirito dalle feste shintō o dalle esposizioni delle immagini del Buddha che gli abitanti di Tōkyō avevano tranquillamente ereditato dall'epoca Edo. Alle feste delle divinità shintō i giovani del quartiere potevano bere sake a volontà, i garzoni e gli apprendisti riempirsi la pancia di riso rosso. Nelle feste che vanno di moda ora invece s'insinuano spesso strategie politiche. Tornai allora con il pensiero ai giorni di festa che ricordavo di quando ero bambino.

Nel febbraio del 23° anno Meiji (1890) ci fu una festa per celebrare la promulgazione della Costituzione². Forse questa è la prima festa pubblica di cui abbia un ricordo. Facendo i calcoli, doveva essere la primavera dei miei dodici anni, quando abitavo nella casa di Koishikawa. Dato che faceva freddo non ero uscito di casa, ma so che da quel giorno di festa cominciarono le parate con le lanterne.

E ricordo bene che da allora la gente imparò a gridare “banzai” per acclamare la nazione. La ragione per cui lo ricordo è che mio padre, che all'epoca lavorava all'Università Imperiale, quella sera uscì fuori calzando gli *zōri* e con legato sulle spalle dell'abito occidentale un cordino rosso e, con in mano una lanterna, fino a notte tarda non tornò a casa. Il papà raccontò che quella sera, guidando un folto gruppo di studenti universitari fino al ponte Nijū³, gridarono tre volte “banzai”. Parlò di paesi lontani, dicendo che la parola “banzai” è presa da un certo termine inglese e che in Occidente, spesso, insegnanti e studenti marciavano in parata. A me tutto questo sembrava un po' strano e non ne capii bene il significato. Infatti, quella mattina, dalla veranda della casa di Koishikawa che stava sopra la riva del fiume, avevo visto passare avanti e indietro al di là della cinta bandiere e striscioni di ogni tipo. E dai caratteri scritti sopra mi sembrò di capire solo che la parata di quel giorno non avesse niente a che vedere con quelle a cui ero abituato delle associazioni religiose del monte Fuji o delle visite al tempio di Ōyama⁴.

Nella città di Ōtsu il principe ereditario russo era stato ucciso da un poliziotto⁵. Questo fatto sembrava aver messo in agitazione tutto il paese. Benché fossi un bambino, ricordo che provai una paura mai sentita prima. Girava voce che Katō Kiyomasa⁶ fosse ancora vivo in Corea, e che Saigō Takamori⁷ si fosse nascosto in Hokkaidō e sarebbe venuto a salvare il Giappone. E benché fossero voci senza fondamento, noi bambini ne restammo impressionati. A pensarci ora, la Tōkyō di quei giorni, come quando in periodo Edo si era diffusa la voce delle navi nere⁸, era silenziosa e cupa, si sentivano solo i rumori dei *geta* da neve dei passanti, l'abbaiare dei cani randagi, lo stormire delle fronde al vento d'Occidente.

Feste e tumulti si assomigliano nel creare trambusto.

Nell'estate dei miei sedici anni andavo spesso a nuotare alla riva Ōkawabata sul Sumida. Una sera, mentre ero nell'acqua, vidi uno che correva urlando a gran voce con l'edizione speciale del giornale. Era l'inizio della guerra sino-giapponese. L'anno successivo fu firmato il Trattato di Shimonoseki⁹, mentre ero ricoverato in clinica Onishi a Odawara. Ma dentro la clinica lontana dalla capitale non arrivarono le voci di protesta per la restituzione della penisola del

Liaodong¹⁰. Avevo sentito solo il garzone di una farmacia, una certa mattina, leggere a voce alta l'editoriale di un giornale. A quel tempo la casa editrice Hakubunkan aveva iniziato a pubblicare «La Biblioteca dell'Impero» e stavo leggendo con grande passione il primo volume uscito, il *Taikōki*¹¹. Quel vecchio villaggio di Odawara, dove d'estate maturano le prugne e d'inverno i mandarini si colorano, mi ha lasciato i ricordi di pace e di felicità più belli della mia vita.

Nel 31° anno Meiji (1898) fu celebrata a Ueno la festa per il trentennale della capitale. Dato che i ciliegi erano in piena fioritura doveva essere senz'altro l'inizio di aprile. Giravano voci di una folla di persone calpestate e uccise nell'ampia strada al di fuori del luogo della celebrazione.

Nel 37° anno Meiji (1904), mentre mi trovavo in America a Tacoma, appresi che era iniziata la guerra russo-giapponese. Quando lo lessi nell'edizione speciale del giornale provai una forte emozione. Ma era un'emozione di gioia. Non pensavo che il nemico esterno, come ai tempi di Kublai Khan, sarebbe venuto a distruggere i campi del nostro suolo natio¹². Sentivo che anche nella peggiore delle situazioni lo spirito della modernizzazione e le relazioni internazionali non avrebbero permesso che un paese isolato venisse gettato in una condizione di desolazione. Nello spirito della fede cristiana e delle leggi ereditate dalla civiltà di Roma c'era una forza sufficiente su cui ancora poter contare. E comunque, anche in guerra pensavo, un essere umano non avrebbe potuto mai compiere crimini come quelli che di recente i tedeschi hanno commesso in Belgio¹³. Perciò fui impressionato quando lessi l'edizione speciale, ma non mi sentii stringere il cuore al punto da temere per i miei genitori. Per giunta tutte le notizie erano di vittorie. Dato che condizioni favorevoli del paese dopo la vittoria mi consentivano di stare a lungo e tranquillamente all'estero, trascorsi quell'anno ignaro dei fatti avvenuti, e cioè che nel pieno dell'estate del 38° anno Meiji (1905) i cittadini di Tōkyō avevano bruciato i posti di polizia e le chiese cristiane, e che i poliziotti avevano decapitato i cittadini¹⁴.

Nel 44° anno Meiji (1911), quando lavoravo all'Università Keiō¹⁵, vedevo di tanto in tanto una fila di cinque o sei cellulari tirati da cavalli che andavano in direzione del tribunale di Hibiya. Di tutti

gli avvenimenti pubblici cui avevo assistito fino allora nessuno mi aveva ispirato una ripugnanza così forte. Da uomo di lettere, come potevo rimanere in silenzio di fronte a un tale problema ideologico? Per aver gridato giustizia al momento dell'affare Dreyfus, il romanziere Zola non aveva forse dovuto cercare rifugio fuori della sua patria? E nonostante questo né io né gli altri letterati dell'epoca abbiamo detto nulla. Ho avuto l'indefinibile impressione di non poter sopportare i tormenti della mia coscienza. E ho provato un'immensa vergogna per la mia condizione di uomo di lettere. Da quel momento in poi, pensavo, non mi sarebbe restata altra via che abbassare la qualità della mia arte al livello dei frivoli romanzi di Edo. Cominciai a portare una tabacchiera alla cintura, a collezionare stampe e a suonare lo *shamisen*. Gli scrittori di *gesaku* del tardo periodo Edo o i maestri di *ukiyo*e non si curavano di fatti come l'arrivo delle navi nere a Uraga o che a Sakuradamon il grande consigliere del governo shogunale fosse stato ucciso¹⁶; – o meglio, erano fatti di cui non avevano diritto di parlare, e io alla fine arrivai alla conclusione che era meglio portar loro rispetto piuttosto che scandalizzarmi per i loro racconti o per le stampe erotiche.

Poi, un giorno di marzo del 2° anno Taishō (1913), ero a lezione di *shamisen* da una donna che abitava in uno stretto vicolo di Yamashirogashi (era una stradina all'interno, con un'entrata modesta, un piccolo giardino e, vicino a una vasca in pietra, c'era un'inaspettata camelia sulla quale si posavano passeri e usignoli. In quella stradina nascosta, in mezzo alla città affollata di edifici, c'era un'imprevedibile e sconosciuto luogo ritirato e un tempietto di Inari). In quel momento nella stradina ci fu uno schiamazzo. Si sentì il rumore di gente che correva sulle tavole lungo il fosso e poi subito dopo il rumore delle spade dei poliziotti. Forse per questo non si udì più l'eco dei macchinari per la stampa del giornale Chūō, come se tutto d'un tratto fossero stati spenti. Guardai fuori dalla piccola porta. Quattro o cinque uomini con i *tabi* come quelli dei garzoni dei lattai, indosso biancheria di maglia e una bandana, avevano infilato la stradina e correvano verso il canale. Subito dopo, alla porta della cucina della casa di fronte, il garzone che consegna il cibo da asportazione diffuse la voce che la sede del quotidiano «Kokumin shinbun» era stata incendiata. Mi allungai per guardare ma non vidi fumo; entrai

dentro e così com'ero mi stesi e mi addormentai. C'era un bel tepore perché il braciere aveva scaldato al punto giusto. Finita la cena, alle otto di sera, quando stavo per tornare a casa perché cominciava a far troppo freddo, arrivato sul ponte Sukiya, vidi che il commissariato di polizia stava bruciando. Non c'erano più tram. Ginza era piena di gente, chiassosa più che alla festa di fine anno. E in mezzo, a ogni angolo, i posti di polizia che bruciavano. Una tanica di kerosene era stata buttata là, in mezzo alla strada.

Giunto a Hibiya trovai la strada sbarrata da una cortina nera di poliziotti. Era successo che, poco prima, i rivoltosi avevano gettato pietre contro un commissariato di polizia. Dovetti andare in direzione di Sakurada Hongō. Ricordavo infatti che, quando ci furono i tumulti del 38° anno Meiji (1905)¹⁷ molta gente era stata colpita dalla polizia. Passato Toranomom, finalmente trovai un mezzo e salii. Da Kasumigaseki, dove era completamente buio, provai a passare per Nagatachō ma la strada era bloccata dalle guardie che sorvegliavano le varie residenze ministeriali. Ritornai verso Miyakezaka, proseguii lungo la grande strada di Kōjimachi e, quando giunsi a casa alla periferia di Ushigome, era notte fonda.

Dopo questi fatti ritornò la calma.

Ricordo poi a metà di novembre del 4° anno Taishō (1915): i giornali della capitale riportavano che, nel giorno di festa per celebrare l'intonizzazione dell'imperatore, le geisha provenienti dalle varie zone di Tōkyō, agghindate, erano andate in parata fino al ponte Nijū, gridando "banzai". Se ci penso bene, le parate che, in occasione delle feste nazionali e sociali, conducevano fino al ponte Nijū i bambini delle scuole elementari, erano cominciate dopo che ero entrato alla scuola media. E non erano forse passati più di vent'anni da quando i municipi avevano ordinato che i negozi lungo i viali esponessero la bandiera nazionale. Il successo di questo provvedimento pubblico era arrivato al punto di far sfilare, trotterellando, le donne dei quartieri di piacere nei grandi viali in pieno giorno. Non so che dire riguardo alle tendenze della società moderna, se non che sono strane. Quel giorno della parata delle geisha si era radunata talmente tanta gente per vederle che si era creata una gran confusione, senza che il servizio d'ordine fosse in grado di controllarla. Quella sera avevo sentito vari racconti dalle persone che si erano trovate là. All'inizio la folla, radunata per vedere, stava in piedi tranquilla sui due lati

della strada, ma fu spinta a poco a poco avanti dalla folla accalcatasi tutta d'un tratto. Quando il corteo avanzò, la folla spinta dai lati della strada all'improvviso si riversò sulla parata di geisha. Geisha e spettatori si mischiarono tutti insieme e, in quel momento, l'indignazione del popolo invidioso del lusso delle geisha si mescolò con gli istinti più bassi, e inspiegabili atti scandalosi e violenti furono commessi nel mezzo della folla e in pieno giorno. Le geisha, urlando spaventate, cercarono di salvarsi la vita fuggendo negli uffici pubblici vicini al Teatro Imperiale e la folla si avventò come un branco di lupi e tirava pietre contro le porte e le finestre degli edifici. Alcune geisha furono date per disperse; altre impazzite per gli oltraggi subiti quel giorno. Tuttavia, l'associazione delle geisha ha tenuto questi fatti segreti e si racconta che, per aiutare le vittime, avessero raccolto donazioni dagli amici. Nelle feste d'altri tempi c'erano litigi tra giocatori d'azzardo, oggi vengono uccise donne.

Era la metà di agosto del 7° anno Taishō (1918) ed erano passati quattro-cinque giorni dall'inizio dell'autunno. Era il periodo più caldo dell'anno. Avevo finito la revisione della rivista «Kagetsu» che a quel tempo pubblicavo con l'amico Inoue Aa¹⁸ e, nel riaccompagnarlo a casa, andammo a prendere un po' di fresco fino a Kagurazaka. Quando scendemmo dal tram a Sakanamachi c'era come sempre tanta gente fuori a prendere il fresco ma i commercianti delle bancarelle serali appena aperte, in preda a non so quale agitazione, stavano già chiudendo bottega. Non sembrava che stesse venendo un acquazzone. Prestai attenzione e vidi che c'era un via vai di poliziotti. Quando girai in una stradina laterale, le case da geisha allineate in fila avevano le porte chiuse, le luci spente e tutto era in silenzio. Uscito di nuovo sulla strada principale mi fermai a bere una birra, e un giovane che sembrava uno studente mi raccontò che i negozi di Ginza e le case da geisha di Shinbashi erano stati messi a ferro e fuoco.

Venni così a conoscenza per la prima volta dei moti del riso¹⁹. I giornali del giorno successivo, tuttavia, furono censurati. Da notizie che ebbi in seguito seppi che i moti erano cominciati appena scesa la frescura della sera. In quel periodo ogni sera c'era una bella luna. Quando sentii che i rivoltosi aspettavano il fresco della sera e il chiaro di luna per attaccare le case dei ricchi non potei fare a meno di sentire che in questo c'era qualcosa di non impel-

lente. I moti continuarono per cinque-sei giorni, e poi tornò la calma. Proprio allora cominciò a piovere. Dato che non avevo ancora lasciato la mia vecchia casa di Ushigome, nel giardino che da tanto non era stato bagnato dalla pioggia sentii il suono degli insetti e il vento attraverso il fogliame, e per la prima volta realizzai che eravamo ormai in pieno autunno.

Poco dopo, alla fine di novembre, persi la casa; ero uscito, senza un'idea precisa, per andare a cercare un luogo dove mettere al riparo il mio corpo malato. Quando mi trovai fuori dal parco di Hibiya vidi un gruppo di operai in tuta da lavoro che sfilavano in buon ordine dietro la bandiera del loro sindacato. Quel giorno si celebrava la fine della guerra in Europa. Ero stato a lungo malato e lontano dal mondo²⁰, e assistere quel giorno all'improvviso, nelle strade di Tōkyō, a una manifestazione dei lavoratori in tuta da lavoro – come avevo avuto modo di vedere tante volte in Francia – mi fece sentire che il mondo era davvero cambiato. Era come se i miei occhi fossero stati costretti ad aprirsi.

Non potevo fare a meno di pensare che i racconti sui moti del riso fossero in qualche modo istigati dalla politica ma, nella visione di quegli operai vestiti all'occidentale che sfilavano in silenzio, mi apparve la forza irresistibile dell'epoca e la miseria delle condizioni di vita. Erano problemi su cui avevo già a lungo riflettuto quando ero ritornato in patria dopo una lunga assenza e ora, senza volerlo, mi ritornarono alla mente. Quegli eventi davanti ai miei occhi erano venuti a risvegliarmi dai sogni nostalgici del periodo Edo nei quali ero sprofondato per mesi e anni? Se davvero era così, non potevo che piangere sulla mia sfortuna.

I fuochi d'artificio stavano continuando. Appoggiai il pennello, feci un tiro di tabacco e guardai fuori. Era un giorno d'estate con il cielo coperto ma era luminoso come in pieno giorno.

Un pomeriggio tranquillo con uno sprazzo di sereno alla fine della stagione delle piogge, una serata appena velata di nuvole alla fine dell'autunno... forse non c'è un tempo migliore per essere assorto in questi pensieri...

8° anno Taishō (1919), settimo mese.

¹ Una delle denominazioni della prima guerra mondiale. Il trattato di pace del 28 giugno 1919 è il Trattato di Versailles, uno degli accordi che posero fine alla Grande guerra.

² «Costituzione Meiji», promulgata l'11 febbraio 1889 ed entrata in vigore il 29 novembre 1890. Il riferimento di Kafū al 23° anno Meiji non è corretto.

³ Ponte a doppia arcata, entrata principale del palazzo imperiale.

⁴ Si riferisce ai pellegrinaggi alle montagne sacre.

⁵ Ōtsu Jiken (Incidente di Ōtsu) dell'11 maggio 1891. Un poliziotto attaccò, ferendolo, il principe ereditario russo Nikolaj Aleksandrovič, in visita ufficiale in Giappone a Ōtsu vicino a Kyōto.

⁶ Famoso condottiero del XVI secolo che combatté durante la guerra dei sette anni (1592-1598) contro la dinastia coreana.

⁷ Saigō Takamori (1827-1877). Samurai che capeggiò la ribellione di Satsuma nel 1877 contro il governo centrale, dopo la Restaurazione Meiji (1868). Morì eroicamente e nacquero varie leggende sulla sua fine, secondo le quali Saigō non sarebbe mai morto. A questo Kafū fa qui riferimento, quando udì molti decenni dopo voci di un suo ritorno.

⁸ Con "navi nere" sono comunemente indicate le navi americane comandate dal commodoro Perry che arrivarono in Giappone nella baia di Uraga nel 1853 e nel 1854, costringendo il Giappone ad accettare le condizioni che avrebbero interrotto la politica isolazionistica durata più di due secoli.

⁹ Trattato che pose fine alla guerra sino-giapponese il 17 aprile 1895, sancendo la vittoria del Giappone.

¹⁰ Il trattato prevedeva la cessione al Giappone della penisola cinese di Liaodong, ma pochi giorni dopo, il 23 aprile dello stesso anno, Russia, Germania e Francia costrinsero il Giappone a ritirarsi dalla penisola.

¹¹ *Cronache del Reggente*, biografia di Toyotomi Hideyoshi (1536-1598).

¹² Kublai Khan, condottiero mongolo che tentò di invadere il Giappone nel 1274 e nel 1281.

¹³ Durante la prima guerra mondiale il Belgio, paese neutrale, fu invaso dalla Germania per attaccare la Francia, ma l'azione militare fu fermata con la prima battaglia della Marna (1914) e si trasformò in una sanguinosa guerra di trincea.

¹⁴ Riferimento alle violente rivolte incendiarie (Hibiya Yakiuchi Jiken) che ebbero inizio dal parco di Hibiya il 5 settembre 1905, per protestare contro le condizioni del trattato che aveva posto fine alla guerra russo-giapponese.

¹⁵ Kafū lavorò alla Keiō dal 1910 al 1916.

¹⁶ Assassinio del potente uomo politico Ii Naosuke (1815-1860), favorevole all'apertura del Giappone, che avvenne a Sakuradamon (portale del castello di Edo) il 24 marzo 1860.

¹⁷ Hibiya Yakiuchi Jiken. Vedi alla nota 14.

¹⁸ Inoue Aa (1878-1923). La rivista «Kagetsu» fu pubblicata tra il maggio e il dicembre del 1918.

¹⁹ A partire dal 1905, con lo Hibiya Yakiuchi Jiken, avvennero in Giappone ripetute rivolte di massa che culminarono con i moti del 1918 che interessarono sia il mondo rurale sia i lavoratori nelle città.

²⁰ Lo scrittore si riferisce agli anni del suo viaggio in America e in Francia tra il 1903 e il 1909 e al periodo successivo al suo ritiro nel 1916 dall'attività accademica all'Università Keiō.

10. Manifesto futurista giapponese

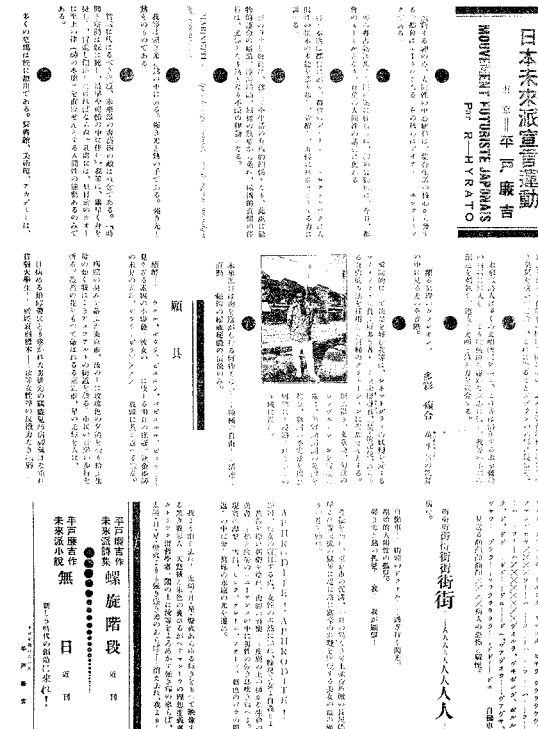
a cura di Pierantonio Zanotti

Secondo diverse testimonianze e ricostruzioni, negli ultimi mesi del 1921 il giovane poeta Hirato Renkichi (1893/1894-1922) distribuì dei volantini ai passanti del centralissimo quartiere di Hibiya, a Tōkyō. Oltre a un manifesto dal titolo bilingue di *Nihon miraiha sengen undō - Mouvement futuriste japonais*, questi volantini, di cui sopravvivono ancora alcune copie originali, presentavano una poesia sperimentale, una fotografia del loro estensore in calzoncini bianchi e l'annuncio di future pubblicazioni, non meno «futuriste». Questo episodio occupa oggi una posizione semileggendaria all'interno della storia delle avanguardie in Giappone.

Nonostante la breve vita, conclusasi prematuramente per complicanze dovute alla tubercolosi, e la limitata produzione superstita – per lo più edita postuma in *Hirato Renkichi shishū* (Poesie di Hirato Renkichi, 1931) – Hirato è oggi considerato un pioniere della poesia d'avanguardia in Giappone. Hirato proveniva dalla scuderia di Kawaji Ryūkō (1888-1959), poeta e critico che figurava tra i più influenti e aggiornati organizzatori della scena poetica giapponese. Affascinato dalle attività dei futuristi italiani (coi quali non ebbe apparentemente contatti diretti), Hirato cominciò intorno al 1919-1920 a praticare nei propri versi tematiche futuriste (tra cui la “macchinolatria”), per poi tentare, a partire dal 1921, inediti esperimenti di poesia visuale ispirata alle “parole in libertà”. In questo stesso anno affidò a una serie di scritti, tra cui il manifesto qui tradotto, le proprie idee e riflessioni sul futurismo e sulla poesia.

Il manifesto di Hirato presenta evidenti riferimenti e omaggi ai testi di Filippo Tommaso Marinetti, che Hirato conosceva non solo grazie all'ormai decennale pubblicistica giapponese sulle avanguardie europee, ma anche grazie a un diretto approvvigionamento alle fonti in francese, lingua di cui aveva buona competenza.

Nel manifesto la polemica antipassatista contro biblioteche e musei, istituzioni la cui forma moderna era in realtà di recente introduzione in Giappone, o le prescrizioni retoriche che includono l'uso in letteratura del verbo all'infinito, modo verbale di cui la lingua giapponese è priva, possono apparire a tratti pedissequi, ma riflettono l'esigenza di rinnovamento che



Hirato Renkichi,
*Nihon miraiha
sengen undō*,
volantino originale
(1921)

Hirato condivideva con altri giovani esponenti della nascente avanguardia giapponese.

La citazione letterale di una frase dal *Manifeste technique de la littérature futuriste* (11 maggio 1912), «Après le règne animal, voici le règne mécanique qui commence», segnala un altro importante tema del manifesto di Hirato, ossia l'integrazione tra vita biologica (individuale e collettiva) e azione delle macchine. La «grande città» (*tokai*), descritta con toni misticizzanti, è diventata la «dinamo elettrica», il «motore di Dio», il cuore biomeccanico della vita moderna. In questo nuovo contesto le macchine possono fornire all'essere umano modelli e strumenti per emanciparsi dalla propria condizione di stasi e limitatezza, dando accesso a un futuro raggiante. È possibile che Hirato risenta qui della riflessione, trasversale all'avanguardia internazionale nell'immediato dopoguerra, sull'“arte mec-

canica”, riflessione a cui contribuirono anche importanti voci dal campo futurista, come Enrico Prampolini. Nel suo caso, però, i commentatori hanno spesso rilevato la contemporanea persistenza di tonalità tardo-romantiche, individualistiche e vitalistiche, in parte riconducibili alla perdurante influenza di «Shirakaba», che, forse meno evidenti nel manifesto che in altri suoi scritti, smorzerebbero il portato antiumanistico e antisoggettivistico della sua riflessione¹.

Di sicuro, il tema del rapporto tra uomo e macchina fu ampiamente discusso in seno all'avanguardia giapponese dei primi anni venti, in particolare all'interno delle frange maggiormente caratterizzate da commistioni e tentativi di sintesi tra i contenuti estetici dei movimenti europei (futurismo, dadaismo, costruttivismo) e le teorie politiche di ispirazione anarchica e marxista. In molti si posero il problema di come le «macchine della civiltà moderna» (per usare l'espressione di Hirato), che il futurismo cantava profeticamente fin dal 1909, avrebbero potuto aiutare il proletariato nella sua lotta di liberazione. Hirato mostrò una certa vicinanza al nascente movimento della “letteratura proletaria” (*puoretaria bungaku*), rappresentato all'epoca dalla rivista «Tanemaku hito» (Il seminatore, 1921-1923), con cui collaborò, e sui cui apparve anonimo l'articolo *Musan kaikyū no geijutsu toshite no mirai shugi no igi* (Il significato del futurismo come arte del proletariato, marzo 1922), da alcuni attribuito proprio a Hirato². Tuttavia, la sua opera non assunse (forse perché non fece in tempo a farlo) un'esplicita coloritura politica, e il suo radicalismo rimase confinato all'ambito formale e artistico.

A proposito di frequentazioni, i poeti Takahashi Shinkichi (1901-1987) e Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), esponenti di punta delle tendenze anarcodada-costruttiviste di periodo Taishō, di poco più giovani di Hirato e artefici di due capisaldi della scena, le raccolte *Dadaisuto Shinkichi no shi* (Poesie del dadaista Shinkichi, 1923) e *Shikei senkoku* (Sentenza di morte, 1925), guardarono sempre a lui come a un compagno più grande e a un precursore. Anche Kanbara Tai (1898-1997), il massimo esperto di futurismo italiano nel Giappone tra le due guerre, conosceva Hirato e collaborò con lui. Lo stesso si può dire degli esponenti del Miraiha Bijutsu Kyōkai (Società artistica futurista, 1920-1923), sodalizio a cui Hirato aderì come unico membro non pittore, e in occasione della seconda mostra del quale, nell'ottobre del 1921, fece circolare il proprio manifesto.

Nonostante questa rete di contatti in seno alla scena avanguardistica di Tōkyō, Hirato rimase isolato nel proclamare in maniera così esplicita la propria adesione al futurismo. Benché nei suoi ultimi scritti egli già prospettasse un superamento del futurismo in favore di una sintesi, da lui denominata «analogismo» (*anarōjisumu*), tra i principali modi poetici d'avanguardia (imagismo, espressionismo, cubismo, dadaismo, futurismo), il suo nome resta indissolubilmente legato al manifesto del 1921.

Hirato Renkichi 平戸廉吉

Movimento-manifesto futurista giapponese
Nihon miraiha sengen undō
 日本未来派宣言運動

1921

MOVIMENTO-MANIFESTO FUTURISTA GIAPPONESE

Tōkyō == Hirato Renkichi

MOUVEMENT FUTURISTE JAPONAIS

Par R-HYRATO

•
 Cuore vibrante di Dio, l'attività centrale dell'umanità sorge dal nucleo della vita collettiva. La grande città è un motore. Il suo nucleo è una dinamo elettrica.

•
 Le prerogative esclusive di Dio sono state tutte conquistate dal braccio dell'uomo, il motore di Dio è oggi il motore della città, partecipa all'attività di milioni di uomini.

•
 L'istinto di Dio si è trasferito nella città, la dinamo elettrica della città scuote l'istinto fondamentale dell'uomo, lo desta, chiama in causa forze pronte a un'avanzata diretta e veemente.

•
 Il dominio che aveva un tempo Dio si è trasferito nei rapporti organici della vita nella sua interezza; qui, liberandosi dall'oscurità, dalle pastose, dallo stato di schiavitù della condizione animale, la schietta linearità meccanica diventa luce, diventa calore, diventa ritmo incessante.

•
 MARINETTI – <Après le règne animal, voici le règne méconique qui commence.¹>

•
 Noi ci troviamo in una luce intensa e in un calore intenso. Siamo figli di una luce intensa e di un calore intenso. Siamo noi stessi luce e calore intensi.

•
L'intuizione deve prendere il posto del sapere. Il nemico dell'anti-arte futurista è il concetto. Per noi «il Tempo e lo Spazio sono morti» ormai, e noi che «viviamo già nell'assoluto»² dobbiamo avanzare avventatamente e creare, ponendoci prontamente in prima linea. Semplicemente in questo risiede l'attività umana che si sforza di intuire la legge suprema (l'istinto di Dio) nel caos che ci circonda.

•
Molti cimiteri sono ormai inutili. Biblioteche, musei, accademie non valgono nemmeno il rumore di un'automobile che scivola sulla strada. Provate per avventura ad annusare il lezzo spregevole dei cumuli di libri! Quanto gli è preferibile la freschezza della benzina!

•
I poeti futuristi cantano la gloria delle molte macchine della civiltà moderna. Esse penetrano direttamente all'interno dell'avvio del futuro latente e, pervase da una volontà ancora più meccanica, ancora più pronta, stimolano la nostra creazione ininterrotta, ci trasmettono velocità, luce, calore e forza.

•
«Il camaleonte della verità danzante» == policroma³ — composta — l'intera scala musicale della luce visibile nella danza scatenata del caleidoscopio.

•
Noi che siamo istantanei e amiamo essere scattanti — e che tanto dobbiamo a Marinetti, grande amante delle metamorfosi misteriose del cinematografo — intendiamo partecipare all'autentica creazione adottando naturalmente onomatopée, segni matematici e tutti i metodi organici. Per quanto possibile, distruggiamo le convenzioni della sintassi e della metrica, e in particolare togliamo di mezzo i cadaveri degli aggettivi e degli avverbi, usiamo il verbo all'infinito e avanziamo in territori imprevedibili.

•
Il futurismo non ha nulla di un commercio di carne — libertà della macchina — grandezza d'animo — movimento diretto == solo potere assoluto, valore assoluto⁴.

¹ Frase tratta (con due evidenti refusi) dal *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912).

² Ripresa da Marinetti, *Fondazione e manifesto del Futurismo* (1909), art. 8.

³ Traduzione del termine *tasai* suggerita dallo stesso Hirato in *Anarajisumu ni tsuite* (Sull'analogismo), un suo breve scritto di poetica pubblicato sulla rivista «Nihon shijin» (Il poeta giapponese, 1921-1926) nel maggio del 1922, in cui appare «*polychrome (tasai)*».

⁴ Il volantino proseguiva con *Gangu* ("oggetto del desiderio" o "giocattoli"), una poesia che in altri suoi scritti Hirato presentò come un esempio di «poesia futurista temporale» (*jikanteki miraiha no shi*). Si concludeva infine con l'annuncio di due future pubblicazioni dell'estensore, l'invito a partecipare «alla creazione di una nuova epoca» e il suo indirizzo. Le parti qui omesse sono tradotte nelle versioni di Hackner e Sas (vedi *Bibliografia*).

11. Intellettuali e classi subalterne

a cura di *Pierantonio Zanotti*

All'interno della traiettoria biografica di Arishima Takeo (1878-1923), il clamore suscitato da *Sengen hitotsu* (Un manifesto), pubblicato nel numero di gennaio 1922 della rivista di orientamento progressista «Kaizō» (Ricostruzione, 1919-1955), fu secondo soltanto a quello che fece seguito al suo suicidio, avvenuto presso la sua villa di Karuizawa il 9 giugno 1923, in compagnia della giornalista e femminista Hatano Akiko (1894-1923), con cui Arishima aveva una relazione. *Sengen hitotsu* conteneva una sofferta denuncia dell'inutilità degli intellettuali di estrazione borghese nel processo di emancipazione del proletariato, processo al quale lo stesso Arishima, scrittore di simpatie socialiste e anarchiche, aveva cercato di dare il proprio contributo. Questo scritto suscitò numerose reazioni, tra cui quelle di Hirotsu Kazuo e di una serie di intellettuali di sinistra¹, ed ebbe risonanza anche presso gli scrittori cinesi legati al movimento riformatore del Quattro Maggio, come Lu Xun (1881-1936)². D'altro canto, il suicidio di Arishima e Hatano, una donna sposata, collocato al culmine di quella che appariva come una borghesissima vicenda di adulterio, provocò interpretazioni divergenti (atto estremo di emancipazione individuale o riproposizione del "doppio suicidio d'amanti" premoderno?), risultando comunque scioccante e difficilmente spiegabile. Sono state formulate diverse ipotesi sull'origine di questo gesto, e molte chiamano in causa anche la crisi personale e ideale di cui *Sengen hitotsu* sarebbe stato uno dei sintomi.

Per tutta la sua vita Arishima fu un intellettuale inquieto, sinceramente roso da dubbi esistenziali e dalla ricerca di risposte a essi. Primogenito di un esponente dell'alta burocrazia di origine samuraica, Arishima visse in termini conflittuali il rapporto col padre e con la propria estrazione sociale. Ereditare che si rifiutava di ereditare la posizione sociale a cui era promesso, scelse un percorso accidentato ed eccentrico, che, dopo gli studi medi condotti al Gakushūin di Tōkyō (la scuola destinata all'istruzione dei rampolli dell'aristocrazia), lo portò alla Scuola Agraria di Sapporo, in Hokkaidō, a convertirsi al cristianesimo (da cui si allontanò intorno al 1911) e a studiare negli Stati Uniti (1903-1906). Una volta tornato in Giappone (1907) accettò un posto di insegnante di inglese presso la sua



Copertina del numero inaugurale di «Shirakaba», 1910

alma mater a Sapporo (divenuta nel frattempo succursale dell'Università Imperiale del Tōhoku), posto che tenne fino al 1917, e intraprese una carriera letteraria come esponente del gruppo raccolto intorno alla rivista «Shirakaba». Con gli altri membri di «Shirakaba», tra cui figuravano i suoi due fratelli minori Arishima Ikuma (1882-1974) e Satomi Ton (1888-1983), Arishima condivideva una piattaforma ideologica social-umanitaria, che nel suo caso si arricchiva di elementi cristiani, socialisti e anarchici (fu, ad esempio, un grande ammiratore del leader e pensatore anarchico Pëtr Kropotkin, che ebbe modo di incontrare a Londra nel 1907). Come scrittore Arishima raggiunse la fama con due opere narrative dalle tematiche sociali, il racconto *Kain no matsuei* (I discendenti di Caino, 1917) e il romanzo *Aru onna* (Una donna, 1919). Nell'anno e mezzo che intercorse tra l'articolo qui tradotto e la sua morte, Arishima, le cui posizioni politiche andarono progressivamente radicalizzandosi, cercò di mettere in pratica le proprie idee sociali. Prese a finanziare generosamente il movimento anarchico giapponese; trasformò in cooperative collettive i terreni che la sua famiglia aveva acquistato per lui in Hokkaidō anni prima, e ne cedette gratuitamente la proprietà ai contadini che li lavoravano. Il progetto, tuttavia, incontrò numerosi ostacoli.

Conformemente a questa traiettoria, in un'epoca in cui, per condivisa con-

venzione storiografica³, il movimento della “letteratura proletaria” di ispirazione marxista cominciava a muovere i primi passi, Arishima giunse a interrogarsi sul ruolo degli intellettuali in rapporto alle “masse”, che in *Sengen hitotsu* vengono designate con la denominazione di «quarto stato» (*daiyon kaikyū*). Arishima ha in mente in particolare il proletariato urbano, quello che gli appare più avanzato nella presa di coscienza dei propri mezzi.

In *Sengen hitotsu* Arishima denuncia, con intransigenza che rasenta l'autoflagellazione, il proprio irredimibile peccato originale: quello di essere un borghese. Un borghese che, per quanto ben intenzionato, per quanto edotto delle dottrine di Kropotkin e Marx, non può che costituire un accessorio, se non un peso morto, nel processo di ascesa politica del proletariato. Questo per il semplice fatto che, in ultima analisi, egli, come tutti i vari «studiosi» (*gakusha*) e «pensatori» (*shisōka*) che si sono compiaciuti di considerarsi portavoce e leader del movimento dei lavoratori, non è un lavoratore membro del proletariato, ma un essere «nato, [...] cresciuto e [...] istruito in una classe estranea al quarto stato», «un prodotto delle attuali classi dominanti», in grado di parlare solo a esse e per conto di esse. Persuaso che la presa di potere del proletariato costituisca una necessità storica di prossima realizzazione, Arishima è ancor più convinto che gli unici legittimi agenti di questa presa di potere potranno essere solo i proletari. Nessun elemento volontaristico o sentimentale può scavalcare questo requisito personale: esso è naturale, deciso una volta per tutte, come il colore della pelle dei neri che, nell'immagine scelta da Arishima, non può mutare per quanto la si lavi.

Un altro importante tema che in *Sengen hitotsu* è solo sfiorato (e che è comune alle di poco successive riflessioni di Miyazawa Kenji) è quello della natura dell'arte del proletariato. Arishima accenna al recente interesse del mondo letterario per una «letteratura del lavoro» (*rōdō bungei*), ma non può che rilevare i limiti e le ambiguità dei tentativi condotti in tale direzione fino a quel momento.

I traduttori in lingue europee oscillano, nel rendere il termine *sengen*, tra “dichiarazione”, soluzione più neutra, e “manifesto”⁴. Questa seconda scelta, che trova riscontri lessicali nei titoli dei coevi manifesti di Kanbara Tai e Hirato Renkichi (*Dai ikkai Kanbara Tai sengensho, Nihon miraiha sengen undō*), apparsi rispettivamente nel 1920 e 1921, avvicina questo testo ai discorsi della contemporanea avanguardia artistica, intorno ai quali Arishima risulta fosse peraltro aggiornato⁵. Se *Sengen hitotsu* è da intendersi come un “manifesto”, in ogni caso esso è certamente un manifesto piuttosto paradossale, perché il proprio estensore rinuncia proprio a quella funzione di guida che le «due avanguardie»⁶, quella politica e quella artistica, generalmente si arrogano nel momento in cui stendono simili documenti. In questo senso, *Sengen hitotsu* può essere visto come una sorta di chiusura del cerchio aperto da uno dei primi e più celebri esemplari di questa tipologia testuale, il *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels.

Arishima Takeo 有島武郎

**Un manifesto
Sengen hitotsu
宣言一つ**

1922

La cosa più rimarchevole in Giappone, recentemente, da intendersi come uno dei fenomeni originatisi dalla fusione tra idee e vita reale – fenomeni sempre forieri dell'unificazione della vita degli esseri umani nella sua forma più pura – è il fatto che il movimento legato alla questione sociale, in quanto parte della questione e in quanto sua soluzione, si stia allontanando dalle mani dei cosiddetti studiosi e pensatori e si stia trasferendo in quelle dei lavoratori stessi. Per “lavoratori” mi riferisco qui a coloro che sono chiamati “quarto stato”, l'oggetto della questione del lavoro, la quale occupa il posto più importante all'interno della questione sociale. In particolare, all'interno del quarto stato, mi riferisco a coloro che vivono nelle grandi città. Se il mio ragionamento non è errato, i lavoratori, così definiti, hanno fino a ora concesso agli studiosi e ai pensatori il privilegio di comandarli. Avevano, per così dire, la superstizione che le dottrine e le idee degli studiosi e dei pensatori avrebbero condotto le sorti dei lavoratori verso l'alto. E non c'è dubbio che a prima vista potesse sembrare così. Questo perché, in un periodo in cui bisognava perorare le proprie idee prima di passare alla pratica, i lavoratori erano pessimi parlatori. Essi furono costretti ad affidarsi, quasi senza rendersene conto, a dei portavoce. Non solo furono costretti, ma si convinsero addirittura che questo fosse il miglior metodo in assoluto. Benché gli stessi studiosi e pensatori abbiano cominciato parzialmente a destarsi dal loro atteggiamento basato sul vanto infondato di essere le guide, i leader dei lavoratori, arrivando anche alla consapevolezza di non essere altro che dei portavoce, essi sono ancora convinti che la soluzione fondamentale della questione del lavoro dovrà essere portata a compimento da loro. I lavoratori hanno subito da questa convinzione una specie di suggestione stregonesca. Tuttavia, l'emancipazione da questa superstizione appare ormai in corso di compimento.

I lavoratori hanno iniziato a capire che non può esserci riorganizzazione (*kaizō*) della vita degli esseri umani al di fuori di una pratica radicata nella vita materiale stessa. Hanno iniziato a rendersi conto che di questa vita, di questa pratica, studiosi e pensatori sono del tutto privi, e che solo loro stessi le possiedono, loro che sono l'oggetto stesso della soluzione della questione. Hanno iniziato a rendersi conto che si può dire che la loro stessa vita, quella che vivono ora, sia la loro sola idea, la loro sola forza. Così, i lavoratori più avveduti stanno cercando di liberarsi dall'abitudine di mettere le proprie sorti nelle mani di gente che pur vivendo una vita diversa da quella dei lavoratori si permette di dire questo o quello sulla loro condizione. Ora essi guardano con sospetto alle mosse dei cosiddetti attivisti e scienziati sociali. Non lo fanno ancora pubblicamente, ma questo è l'atteggiamento che alberga ora nei loro cuori. Queste tendenze sono ancora poco chiare. Perciò, sembra che non solo la società in generale, ma anche studiosi e pensatori, proprio coloro che dovrebbero notare questi fatti prima di tutti, non se ne stiano accorgendo. Tuttavia, se non dovessero accorgersene, commetterebbero un grandissimo sbaglio. Queste tendenze potranno essere ancora poco chiare, ma il fatto che i lavoratori abbiano iniziato a muoversi in questa direzione è per il Giappone più importante di qualunque altro fatto occorso negli ultimi tempi. Perché? Perché qualcosa che doveva necessariamente verificarsi ha cominciato a verificarsi. Perché un'evoluzione dei fatti che nessuna filosoferia potrà frenare ha cominciato a percorrere il proprio necessario percorso. Né l'autorità dello Stato, né il potere dell'accademia potranno ostacolarla o fermarla. Per quanto l'attuale modo di vita possa precipitare nel caos per effetto di questi fatti, così sarà, perché non si possono più liquidare questi fatti che hanno cominciato a manifestarsi dovendo manifestarsi necessariamente. La prima volta che incontrai Kawakami Hajime¹ di persona (quanto mi appresto a raccontare è una cosa personale, e quindi il fatto di renderlo pubblico qui è forse improprio; ma in questa sede ho deciso di sospendere temporaneamente l'osservanza della comune etichetta), ricordo che mi disse delle cose il cui senso si può riassumere così: «Non posso fare a meno di provare del disprezzo per coloro che in quest'epoca, avendo in qualche modo a che fare con la filosofia o l'arte, si fanno addirittura vanto di dirsi filosofi e

artisti. Costoro non hanno idea di che epoca sia questa. E se, pur avendone idea, si sprofondano nella filosofia e nell'arte, sono dei buoni a nulla che appartengono al passato, rimasti indietro rispetto all'epoca attuale. Se dicessero: «Noi ci gingilliamo con la filosofia o l'arte perché non sappiamo fare nient'altro. Lasciateci stare da qualche parte, dove non diamo fastidio a nessuno», questo non sarebbe imperdonabile. Ma se sostengono di dedicarsi alla filosofia o all'arte con una certa consapevolezza e fiducia nelle proprie capacità, essi non hanno affatto capito quale sia la loro posizione». Quella volta non riuscii ad ascoltare le parole di Kawakami senza protestare. Così gli risposi all'incirca in questo modo: «Se i filosofi e gli artisti sono degli inetti che appartengono al passato, lo sono anche gli studiosi e i pensatori che non vivono la vita dei lavoratori. La differenza tra questi e quelli è, alla fine, davvero minima». Kawakami rispose così alle mie parole: «È vero. Per questo non penso neanche lontanamente che la mia vita di ricercatore delle questioni sociali² sia la più alta forma di vita possibile. Infatti io mi dedico al mio lavoro chiedendo scusa a diverse persone... Io ho per natura un profondo attaccamento verso l'arte. Sono addirittura convinto che sarebbe bellissimo se potessi lavorare in ambito artistico. Tuttavia, le mie esigenze interiori (*naibuteki yōkyū*) mi hanno fatto prendere una strada diversa». E con questo ho più o meno esaurito i punti della nostra conversazione che era necessario menzionare in questa sede; quando rividi Kawakami tempo dopo, mi disse ridendo: «Ho sentito che un tizio mi ha accusato di parlare standomene comodo al caldo sotto il *kotatsu*, ed è assolutamente vero. Credo che anche tu sia uno di quelli che parlano stando al caldo di una stufa³. Concordai pienamente. Forse all'epoca di questa conversazione Kawakami aveva già idee diverse dalle mie, ma le idee che io avevo allora e quelle che ho adesso sono molto diverse. Se Kawakami pronunciasse queste parole adesso, io forse concorderei ancora, ma sicuramente in un senso diverso rispetto a prima. Oggi intenderei le parole di Kawakami in questo modo: «Sia Kawakami che io, pur con qualche differenza di grado, siamo del tutto uguali per il fatto di essere individui che vivono in un ambito completamente diverso da quello del quarto stato. Come Kawakami, io in particolare non posso avere alcun punto di contatto con il quarto stato. Se ritenessi di essere stato in grado di dare qualche

indicazione agli appartenenti al quarto stato, quella sarebbe una convinzione sbagliata da parte mia; se gli appartenenti al quarto stato pensassero di aver subito una qualche influenza dalle mie parole, quella sarebbe un'errata valutazione da parte loro. Noi, che siamo cresciuti in condizioni di vita e di pensiero estranee a quelle del quarto stato, possiamo in fin dei conti interagire soltanto con persone estranee ad esso. Non è tanto questione di parlare stando al caldo di una stufa. Il fatto è che non diciamo proprio niente».

Il mio caso comunque non conta niente. Ma ciò vale anche provando a considerare le parole di grandi uomini come Kropotkin. Per quanta influenza le dottrine di Kropotkin abbiano avuto sul risveglio dei lavoratori e sull'ascesa mondiale del quarto stato, dal momento che non era egli stesso un lavoratore, Kropotkin non poté mai vivere da lavoratore, pensare da lavoratore, lavorare da lavoratore. Ciò che si ritiene egli abbia dato al quarto stato, il quarto stato lo possedeva già fin dall'inizio, senza bisogno che nessuno glielo desse, né più né meno. Prima o poi il quarto stato l'avrebbe manifestato; se pensiamo che gli fu manifestato da Kropotkin in una fase in cui il quarto stato era ancora immaturo, potremmo anzi considerare questo come un effetto negativo dell'opera di Kropotkin. Dico così perché il quarto stato si sarebbe mosso prima o poi nella direzione in cui doveva muoversi, anche senza Kropotkin. Dico così perché il suo movimento sarebbe stato di gran lunga più saldo e naturale. Il fatto è che i lavoratori non hanno bisogno nemmeno di pensatori come Kropotkin o Marx. Anzi, avanzando senza di loro giungeranno forse a manifestare in maniera più compiuta la propria particolarità e la propria forza istintuale⁴.

Dunque, se volessi indicare quali siano i meriti principali dei Kropotkin e dei Marx, per come la penso io, direi che essi si trovano nell'aver dato determinate idee e una determinata disposizione d'animo a coloro che, come Kropotkin, appartenevano alle classi estranee al proletariato (benché a Kropotkin stesso non piacesse che fosse così, non poteva sottrarsi a questa appartenenza data necessariamente dalla propria nascita). Stesso discorso per il *Capitale* di Marx. Che connessione ci dovrebbe essere tra i lavoratori e il *Capitale*? Il più grande merito di Marx come pensatore consiste nel far sì che gli esponenti delle classi che, come lo stesso Marx, hanno potuto proseguire gli studi fino a laurearsi in quelle istituzioni

del regno del capitale che sono le università, studiandone le idee, smettano di guardare in maniera astratta alla propria posizione. Anche se queste cose non esistessero, il quarto stato procederebbe comunque nella direzione in cui deve procedere.

Forse in futuro, quando anche i membri del quarto stato parteciperanno equamente dei vantaggi del regno del capitale, i lavoratori capiranno le profondità dei principi di vita di Kropotkin, di Marx e degli altri. E forse da ciò si compirà una rivoluzione. Tuttavia, se una cosa del genere dovesse accadere, io non potrei fare a meno di dubitare dell'essenza di una tale rivoluzione. Benché la Rivoluzione francese fosse scoppiata come rivoluzione a favore del popolo, poiché si trattò di una rivoluzione che ebbe luogo con il coinvolgimento delle idee di Rousseau, Voltaire ecc., ne conseguì che essa tornò a vantaggio del terzo stato, mentre il popolo vero e proprio, cioè il quarto stato, fu lasciato fino a oggi nelle stesse condizioni in cui si trovava prima. Guardando la situazione attuale della Russia, mi sembra che essa presenti lo stesso problema. I rivoluzionari pretendono di aver fatto l'ultima delle rivoluzioni, avendo per fondamento il popolo, ma dalle notizie che ci giungono risulta che i contadini, che in Russia costituiscono la stragrande maggioranza del popolo, siano esclusi dai benefici della rivoluzione, oppure siano indifferenti ai suoi benefici, se non addirittura ostili. I movimenti di riforma portati a compimento attraverso idee o moventi che non scaturiscono dal vero quarto stato non potranno che giungere a esiti diversi dagli obiettivi iniziali. Allo stesso modo, quand'anche nascesse un movimento stimolato dalle dottrine di pensatori e studiosi di oggi, e i suoi promotori sostenessero di appartenere in prima persona al quarto stato, in realtà costoro non sarebbero altro che i figli bastardi del quarto stato e delle attuali classi dominanti.

In ogni caso, il fenomeno per cui il quarto stato ha iniziato a pensare e ad agire bastando a se stesso pone a pensatori e studiosi un grande problema, meritevole di attenta considerazione. Se mancheranno di considerarlo adeguatamente, coloro che si atteggiavano a leader, educatori, agitatori e capi finiranno per trovarsi in posizioni più o meno ridicole. Il quarto stato ha cominciato a restituire la compassione, la simpatia e la benevolenza ricevute dalle altre classi sociali. Rifiutare o promuovere simili atteggiamenti dipende solo dalla volontà del quarto stato.

Io sono nato, sono cresciuto e sono stato istruito in una classe estra-

nea al quarto stato. Perciò sono un essere che non ha alcun legame con il quarto stato. Poiché non posso, nella maniera più assoluta, diventare un membro delle nuove classi sociali, non voglio nemmeno che mi sia concesso diventarlo. Per il quarto stato non posso nemmeno compiere stupide imposture come perorare, argomentare, fare attivismo. Per quanto la mia vita possa cambiare in futuro, in definitiva io sono un prodotto delle attuali classi dominanti, su questo non c'è dubbio; per quanto la razza nera venga lavata col sapone, non cesserà di essere razza nera: lo stesso credo valga per me. Quindi, il mio lavoro non può che ridursi interamente ad appellarsi a coloro che non fanno parte del quarto stato. Oggi si sente propugnare una "letteratura del lavoro". Ci sono già dei critici che la patrocinano e insistono su di essa. Essi raffigurano la vita dei lavoratori in maniera incerta, usando la scrittura, le trame e le modalità espressive inventate dalle classi estranee al quarto stato. Si pongono di fronte alle opere letterarie usando la logica, le idee e il metodo d'indagine inventati dalle classi estranee al quarto stato, e le classificano tra opere di letteratura del lavoro e opere che non lo sono. Io non posso assumere simili atteggiamenti nella maniera più assoluta. Se ciò che si chiama lotta di classe costituisce il nucleo della vita moderna, se ne è l'alfa e l'omega⁵, credo che il discorso che ho esposto sopra sia un discorso a essa conforme. Per quanto uno sia un grande studioso, un grande pensatore, un grande attivista o un grande capo, pensare di contribuire in qualche modo alla causa del quarto stato senza essere un lavoratore che ne fa parte è una pretesa evidentemente irrealistica. I vani sforzi di queste persone porteranno nel quarto stato solamente scompiglio.

26 novembre 1921.

¹ Kawakami Hajime (1879-1946), giornalista, economista e professore presso l'Università Imperiale di Kyōto, negli anni venti si avvicinò progressivamente al marxismo di cui divenne un importante studioso e sostenitore.

² Il termine messo in bocca a Kawakami, *shakai mondai kenkyūsha* ("ricercatore delle questioni sociali"), riecheggia il nome della rivista da lui fondata nel 1919, «Shakai mondai kenkyū» (Ricerche sulle questioni sociali).

³ La contrapposizione tra la moderna stufa e il più tradizionale ed economico *kotatsu* al-

lude alla differenza di censo tra Arishima e Kawakami.

⁴ Il richiamo alla potenza positiva e creativa dell'«istinto» (*honnō*) riecheggia un tema caro al pensiero e alla narrativa di Arishima. Secondo i commentatori, esso possiede accenti nietzschiani, ma anche corrispondenze con l'*élan vital* bergsonian.

⁵ In questa locuzione è possibile scorgere una reminiscenza biblica (*Apocalisse*, 1:8, 21:6, 22:13).

12. Il valore contenutistico dell'opera letteraria

a cura di Pierantonio Zanotti

Pur essendo stato uno degli scrittori più popolari e influenti del periodo tra le due guerre, Kikuchi Kan (1888-1948) occupa oggi una posizione minore all'interno del canone della letteratura giapponese moderna. La sua reputazione odierna è, in primo luogo, quella di una specie di "principe del *bundan*", di una figura, cioè, particolarmente influente nel mondo letterario di Tōkyō e, per estensione, in quello nazionale¹. Fu ad esempio lui a fondare alcune delle più durature istituzioni della scena letteraria giapponese, che sono sopravvissute fino a oggi: la rivista «Bungei shunjū» (Annali letterari, 1923-) e i premi Akutagawa e Naoki (1935), rispettivamente intesi per la "letteratura pura" (*junbungaku*) e la "letteratura di massa" o "popolare" (*taishū bungaku*).

Proprio al dibattito sul rapporto tra queste due categorie letterarie, che divampò negli anni venti, rimanda il saggio qui tradotto, *Bungei sakuin no naiyōteki kachi* (Il valore contenutistico dell'opera letteraria), apparso nel luglio del 1922 sulla rivista «Shinchō» (Nuove correnti, 1904-). All'epoca Kikuchi si era già segnalato come autore di racconti e drammi teatrali che gli avevano portato successo mondano e un significativo benessere economico. In questo saggio, ricorrendo a uno stile brillante, accessibile e privo di complicazioni teoriche, egli si interroga sul «valore contenutistico» (*naiyōteki kachi*) dell'opera letteraria, giungendo non solo a difenderlo, ma anche a considerarlo di primaria importanza.

Kikuchi punta in primo luogo a distanziarsi dall'estetismo e dal formalismo di coloro che proclamavano la dottrina dell'"arte per l'arte"; il valore espressivo di un'opera è certo fondamentale, ammette Kikuchi, ma alla fine del suo discorso l'«opera ideale» è per lui quella che «possiede sia valore contenutistico che valore artistico». Questo valore contenutistico si può declinare in vari modi, e può tradursi a seconda dei casi in un «valore morale» (*dōtokuteki kachi*), «di vita» (*seikatsuteki kachi*), «filosofico» (*shisōteki kachi*), o di altro tipo. Esso è in ogni caso qualcosa che non dipende dalla forma e dall'espressione del testo letterario e che anzi, trovandosi già nella materia prima, nel soggetto dell'opera, non è nemmeno necessariamente frutto della creatività dell'autore. Al tempo stesso que-

sto valore contenutistico costituisce uno dei beni più peculiari dell'arte letteraria: sostenendo che le arti visive siano troppo povere di contenuto e troppo ricche di forma, Kikuchi articola addirittura un'implicita gerarchia tra le arti, in cima alla quale colloca la letteratura.

Gli esempi addotti da Kikuchi sono tutti di opere e autori che, pur talvolta in presenza di carenze formali o espressive, sono stati in grado di produrre un impatto sui lettori (una delle manifestazioni più emblematiche del quale sembrerebbe la capacità di muovere alle lacrime). Il contenuto di un'opera, quindi, ben più della sua forma, sarebbe in grado di produrre effetti sulla realtà, di «interagire» (*kōshō suru*) con essa. Nel senso inverso, la realtà si offre in primo luogo al lavoro dell'artista sotto forma di contenuto. Kikuchi attribuisce quindi al valore contenutistico un ruolo importantissimo nell'articolazione tra letteratura (e arte in senso lato) e realtà. Una realtà che Kikuchi designa appellandosi alla categoria di «vita» (*seikatsu*, *jinsei*) suggellandone il primato nel motto posto a conclusione del saggio: «Al primo posto la vita (*seikatsu*), al secondo l'arte». La «vita», categoria piuttosto generica, ambigua quanto basta per non essere né esclusivamente materialistica né riconducibile unicamente a un astratto principio filosofico, era stata uno dei tropi su cui si era ancorato il superamento del determinismo naturalista in Giappone. Continuatore di questa tradizione postnaturalista, Kikuchi si muove in equilibrio nel tentativo di riconoscere il valore extraformale, ossia latamente sociale, della letteratura, senza però fare concessioni alle teorie materialistiche della «letteratura proletaria», all'epoca ancora in fase germinale, né ricadere nelle antinomie che nel decennio precedente avevano caratterizzato l'opposizione tra naturalisti e antinaturalisti (in questo senso è interessante il suo ricorso alle teorie estetiche di Benedetto Croce e di Joel Elias Spingarn, che costituivano due «novità» nel dibattito letterario dell'epoca)².

Infine, possiamo forse leggere nel suo scritto l'espressione inconscia di un desiderio di affrancamento del piacere della lettura e del consumo di letteratura, anche nelle loro forme più commerciali; aspetto questo segnalato dal richiamo, a un certo punto nel saggio, a «ciò che la classe dei lettori (*dokusha kaikyū*) di oggi cerca in un'opera». Ciò fa di *Bungei sakuhin no naiyōteki kachi* un testo in qualche modo rappresentativo della grande crescita che l'industria editoriale giapponese aveva già conosciuto negli anni successivi alla prima guerra mondiale, e che sarebbe ulteriormente proseguita dopo il terremoto del Kantō del 1923. Crescita di cui lo stesso Kikuchi fu tra i protagonisti.

Kikuchi Kan 菊池寛

Il valore contenutistico dell'opera letteraria
Bungei sakuhin no naiyōteki kachi
 文芸作品の内容的価値

1922

Leggo una certa opera e, pur trovando che sia bella, che ci siamo proprio, il mio cuore non ne rimane toccato. Ne leggo un'altra e, pur trovandola brutta, che proprio non ci siamo, il mio cuore ne rimane toccato. Leggo una certa opera e, pur trovando che sia ben scritta, il mio cuore non ne rimane toccato. Ne leggo un'altra e, pur trovando che non sia scritta per niente bene, il mio cuore ne rimane toccato. Credo che tutti abbiamo sperimentato questi due casi. Leggendo le opere di eminenti scrittori della scena letteraria (*bundan*), rimango ammirato da quanto siano belle. E, tuttavia, non mi emozionano. Capita invece che leggendo un racconto scritto malamente da uno scrittore di livello «i contributi dei lettori», il mio cuore, quasi a tradimento, ne rimanga toccato.

Come possiamo spiegare simili casi? Come opere artistiche, trovo che le prime, le opere dei maestri affermati, vincano a man bassa; eppure, se a emozionarmi sono le seconde, mi chiedo che cos'è che abbiano che le altre non hanno. Qualcuno potrebbe forse dire che è perché nelle seconde troviamo un prezioso senso di autenticità. Qualcun altro potrebbe forse dire che nelle seconde troviamo descritte delle esperienze di vita non comuni. Direi che si può concordare per lo meno sul fatto che le seconde possiedano un qualche valore che le prime non hanno. Io vorrei riflettere su cosa sia questo valore che le seconde possiedono.

Alcuni diranno forse che nelle opere non esistono altri valori al di fuori di quello artistico. Io non riesco a pensarla in questo modo. Credo infatti che, in una certa opera, possano esistere valori distinti da ciò che chiamiamo «arte» o in altri modi. (Se dico così, si rende necessario pensare a cosa sia l'arte; al momento, io credo nella teoria, sostenuta da Croce e Spingarn, secondo cui l'arte è espressione¹. Dopo averci pensato a lungo, credo che la teoria espressiva dell'arte

sia vicina alla verità). Io credo quindi che, in una certa opera, esistano valori completamente distinti da ciò che chiamiamo “espressione artistica” o in altri modi. Per esempio, in un’opera narrativa di Romain Rolland c’è questo episodio: «I soldati francesi in prima linea stavano per passare alla baionetta un giovane soldato tedesco di sedici o diciassette anni, quando il ragazzo, alzate le mani, urlò “Mutter! Mutter!”»; ebbene, un episodio del genere, che c’entri o meno con la narrazione, possiede il potere di commuovere. Questo potere credo sia già un valore. Mi pare a gennaio dell’anno scorso, quando il quotidiano «Jiji shinpō» lanciò un concorso per la pubblicazione di racconti, fu selezionata una breve prosa di Ozaki Shirō intitolata *Gokuchū yori*, o qualcosa del genere². Ricordo che all’epoca il selezionatore, il signor Satomi³, disse all’incirca che «non si capisce se, come racconto, eccella particolarmente oppure no»; tuttavia, le lettere di Ozaki, pur distanti da quella cosa che chiamiamo “espressione” ecc., possedevano il potere di toccare i nostri cuori.

Tra le opere di Akutagawa c’è una breve prosa intitolata *Mikan*⁴. Quando ne sentii il soggetto dalla viva voce di Akutagawa provai già una certa emozione.

Un altro esempio: la trama del mio racconto *Onsbū no kanata ni* l’ho trovata in una guida turistica della Gola di Yaba, ma anche solo a leggerla nella guida turistica credo che essa dia già una certa emozione⁵.

Io credo che nei soggetti delle opere letterarie, prima ancora che lo scrittore metta mano alla bacchetta magica della sua espressione artistica, ci siano molte gemme di vita umana che splendono magnificamente.

Si possono poi pensare anche altri casi simili. Per esempio *Kyū sensei* di Fujimori Seikichi⁶. In quest’opera, una delle cose che ci commuovono è la personalità straordinariamente affascinante dell’ex-insegnante. Ma la personalità dell’ex-insegnante ha un’esistenza distinta e separata dall’arte di Fujimori. Il potere che quella personalità ha di commuoverci non è merito di Fujimori. È un potere che risiede nella personalità stessa. Se Fujimori avesse scritto di altri insegnanti x o y in maniera anche più vivida di quanto non abbia fatto in *Kyū sensei*, credo comunque che non ne avremmo ricevuto la stessa profonda impressione che ci ha suscitato l’ex-insegnante.

È in questo senso che io sono convinto che nelle opere letterarie esistano assolutamente altri valori oltre a quelli artistici. Qual è la natura di questi valori? Il potere di emozionarci (e oltre a questo potrebbero benissimo essercene altri) lo chiamerò provvisoriamente “valore contenutistico”.

(Questo è un termine di comodo. In quanto potere di entrare in risonanza con la nostra stessa vita, lo si potrebbe benissimo chiamare anche “valore di vita”, e a volerlo classificare in maniera ancor più particolareggiata, potremmo benissimo suddividerlo in “valore morale” e “valore filosofico”).

Le opere di Bernard Shaw⁷, per fare un altro esempio, checché se ne possa dire come opere d’arte, superano di gran lunga altre opere teatrali d’arte nell’effetto che producono sul nostro cuore.

Di esempi di questo valore contenutistico se ne potrebbero fare all’infinito; mi soffermerò dunque su *Shisen o koete* di Kagawa Toyohiko⁸. Anch’io, come fanno di solito i membri della scena letteraria (*bundanjū*), ho iniziato a leggere quest’opera con una buona dose di antipatia, e benché continuassi a notare che era mal scritta, essa presentava numerosi passaggi in cui non ho potuto fare a meno di essere mosso alle lacrime.

Anche solo alla luce di ciò, chiunque potrebbe concordare sul fatto che nelle opere letterarie esista un valore distinto e separato dal fatto di essere scritte bene o male. Credo sia innegabile che, per quanto profondamente ed esotericamente si interpreti ciò che chiamiamo “espressione” (esistono vari dibattiti su contenuto ed espressione, e in molti casi essi dipendono dalla maggiore o minore profondità con cui si interpreta la parola “espressione”), possano esistere altri valori, completamente distinti da essa.

Fino a qui, penso che chiunque mi seguirebbe senza particolari rimostranze. Ma vorrei compiere un ulteriore passo, e sostenere che questo valore contenutistico abbia una notevole importanza all’interno delle opere letterarie. Sono consapevole del fatto che dicendo così mi guadagnerò l’opposizione dei fautori del primato dell’arte e di coloro che fanno riferimento a questa tendenza, ma non posso comunque esimermi dal sostenerlo.

L'arte⁹, quando possiede valore artistico, è grande arte. Quando è scritta bene, è grande arte. Non mi sogno nemmeno di obiettare su questo punto. L'operato dell'arte si esaurisce nell'espressione. «Di fronte al posto di polizia, un poliziotto sta di guardia. Arriva un passante e gli chiede indicazioni»: considererei grande arte persino una cosa simile, se scritta in maniera perfetta. Nello spiegare l'arte, detesto le teorie mistiche che chiamano in causa cose come l'"anima" o lo "spirito". L'istinto dell'arte è l'espressione, anche se certo nell'espressione l'anima e lo spirito hanno un qualche ruolo. Dunque, in questo senso, nel caso in cui un'opera esprima magnificamente ciò che lo scrittore intende scrivere, non ho alcuna esitazione a considerarla come una magnifica opera d'arte. E allora, se siamo di fronte a una magnifica opera d'arte, non è già questo sufficiente? Io dico di no. Io dico che anche le opere d'arte, oltre al valore artistico, devono possedere ciò che ho chiamato "valore contenutistico". Proverò a esporne il motivo.

Ciò che cerchiamo quando ci accostiamo a un'opera letteraria non è mai soltanto una profonda emozione di natura artistica. I giudizi che formuliamo, non sono mai soltanto giudizi artistici. Insieme ai giudizi artistici, infatti, formuliamo anche giudizi morali e giudizi filosofici.

Anche se ragioniamo dicendo: «Questa è un'opera d'arte. Limitati a esprimere un giudizio artistico», se in essa viene rappresentata una qualche angolazione della vita umana, non potremo fare a meno di formulare un giudizio morale nei suoi confronti. Se in essa viene rappresentata la vita di un libertino impenitente, non potremo fare a meno di provare riprovazione per essa. Infatti, per quanto sia rappresentata vividamente, non riusciremo a trovare un valore in quella vita. Se vi vengono rappresentate delle idee, non potremo fare a meno di farne la critica filosofica. Se, per esempio, il protagonista di un dramma si fa portatore di idee insulse, per quanto sia ben fatta la descrizione del suo carattere, per quanto sia consumata la tecnica scenica, non potremo fare a meno di disprezzarlo.

Dire che non si debbano formulare giudizi morali (piccola avvertenza: anche se parlo di "morale", non mi sto riferendo al suo significato convenzionale), o peggio ancora, filosofici, nei con-

fronti delle opere letterarie è una scappatoia che usano gli artisti. Se la letteratura è una delle grandi attività dell'essere umano, non vedo perché dovrebbe sottrarsi ai giudizi morali e ai giudizi filosofici.

Chi si contenta di creare solamente valore artistico, lo rispetto come artista. Ma simili persone si ritirano deliberatamente nella loro torre d'avorio. Non sto dicendo che la vita non abbia bisogno di valori artistici e di emozioni di natura artistica. Anch'essi rendono la vita migliore. Non sto dicendo che la peggiorino. Ma fare affidamento solo sulla loro creazione è troppo poco. Non dà abbastanza certezze. Qual è la forza che ha fatto sì che Mushanokōji¹⁰ influenzasse i giovani di oggi? Non è il valore artistico delle sue opere. Non è forse il valore morale e filosofico delle sue opere?

Vorrei dividere gli artisti in due categorie: quelli che pensano unicamente all'espressione artistica e quelli che non riescono ad accontentarsi solo di quella. Ovviamente, nel mezzo, esistono numerose gradazioni.

Ciò che la classe dei lettori di oggi cerca in un'opera è in effetti il suo valore di vita. È il suo valore morale. Basta forse pensare all'accoglienza che suscitano le opere di Kurata Hyakuzō¹¹ o Kagawa Toyohiko per rendersene conto. Ma forse dovremmo semplicemente ignorarle nel nome del primato dell'arte, e giudicarle delle deviazioni dalla retta via. Sono davvero molti coloro che, da adulti e uomini di mondo quali sono, non coltivano idee illusorie riguardo a tutto il resto, ma che, nei confronti dell'arte, sostengono ancora ingenua teorie mistiche. Forse l'arte, da sola, è la cosa più importante nella vita dell'uomo. Forse l'emozione di natura artistica, da sola, può soddisfare pienamente l'uomo.

Io invece ritengo che l'arte debba interagire in maniera più stretta con la vita reale. La pittura, la scultura sono arti pure e perciò anche la loro modalità di interazione è limitata (per questo motivo, penso che il loro valore rispetto alla vita sia modesto). Penso che, fortunatamente, la letteratura, in quanto soggetto, possa trattare direttamente la vita, e perciò, in un modo o nell'altro, possa interagire con essa. Questo, in confronto ad artisti come i pittori, è un privilegio degli scrittori.

Si dice che durante la carestia in Russia la gente, per sopravvivere, abbia completamente dimenticato la religione, per non parlare dell'arte. Infatti l'arte svolge la propria funzione nel prestare servizio alla vita. Ovviamente non sto dicendo che, nel regalarle intense emozioni di natura artistica, non renda migliore la vita. Tuttavia questa funzione è comunque effimera, nulla più che simile a un profumo.

Io ritengo che la base su cui determinare se l'arte sia arte dipenda dalla presenza o meno di espressione artistica. Ma ritengo anche che i valori di contenuto e di vita di un'opera determinino se un'arte così determinata possieda o meno un valore importante per la vita dell'uomo.

La mia opera ideale possiede sia valore contenutistico che valore artistico. In altre parole, si tratta di un'opera in grado di superare allo stesso tempo l'esame del nostro giudizio artistico e del nostro giudizio contenutistico.

Uno dei motivi per cui il moderno teatro di Ibsen o le opere di Tolstoj hanno influenzato i cuori degli uomini di un'intera epoca è la forza delle idee che si trovano al loro interno. Non è solo la forza della loro arte. Gli scrittori che si nascondono nella sola arte e non fanno appello alla vita è come se suonassero il loro flauto d'argento nascosti nella loro torre d'avorio. Questo era il costume degli artisti del XIX secolo, ma sono ancora molti coloro che si beano di questo atteggiamento.

Io voglio pensare che la letteratura sia una grande attività per l'amministrazione della nazione¹². Al primo posto la vita, al secondo l'arte.

¹ Una traduzione dell'*Estetica* di Benedetto Croce a opera di Unuma Tadashi, intitolata *Bi no tetsugaku*, era stata pubblicata nel 1921. I contributi più significativi del critico statunitense Joel Elias Spingarn (1875-1939) in ambito di teoria letteraria sono raccolti in *Creative Criticism: Essays on the Unity of Genius and Taste* (1917). Una traduzione giapponese di questo testo che Spingarn aveva dedicato a Croce fu pubblicata nel 1925 da Endō Sadakichi.

² Ozaki Shirō (1898-1964). Dopo aver lavorato come giornalista, iniziò la carriera di scrittore

proprio con *Gokuchū yori* (Dal carcere, 1921), racconto in forma epistolare ispirato ai fatti del Taigyaku Jiken, che vinse il secondo premio del concorso bandito dal quotidiano «Jiji shinpō» di Tōkyō. A differenza di tutti gli altri autori giapponesi citati in questo scritto, il cui nome è seguito dal suffisso di rispetto *-shi*, per Ozaki viene usato il suffisso *-kun*, che segnala un rapporto di maggiore informalità, se non di superiorità gerarchica, da parte di Kikuchi.

³ Satomi Ton, fratello minore di Arishima Takeo e Arishima Ikuma e come questi autore lega-

to al gruppo di «Shirakaba». Pubblicò diverse sue opere a puntate sul «Jiji shinpō». Proprio questo suo giudizio fu uno degli elementi che suscitarono l'articolo di Kikuchi e la controversia critica che ne seguì.

⁴ *Mikan* (I mandarini, 1919). Traduzione italiana in Akutagawa Ryūnosuke, *Rashōmon e altri racconti*, trad. di Keiko Ghio, Torino, Utet, 1983, pp. 83-88, e in Id., *La scena dell'inferno e altri racconti (1915-1920)*, a cura di Alessandro Tardito, Roma, Atmosphere Libri, 2015, pp. 192-195.

⁵ In *Onshū no kanata ni* (Più che la vendetta, 1919), ambientato durante il periodo Edo, un samurai, dopo aver ucciso il proprio signore ed essere diventato un brigante pluriomicida, si redime e diventa un santo monaco; egli viene poi raggiunto, a distanza di molti anni, dai propositi di vendetta del figlio del proprio signore. La storia si basa su una leggenda legata a una galleria scavata nella Gola di Yaba (Yabakei), nell'odierna prefettura di Ōita, nel Kyūshū nord-orientale. Di questo racconto, esempio della narrativa "a tema" a cui Kikuchi si dedicò in quegli anni, esiste una traduzione in inglese: *The Realm Beyond: A Short Story*, trad. di John Bester, in «Japan Quarterly», 7, 3, 1960, pp. 317-342.

⁶ Fujimori Seikichi (1892-1977), scrittore attento alle tematiche sociali, che negli anni seguenti avrebbe aderito al movimento della letteratura proletaria. Il racconto *Kyū sensei* (L'ex-insegnante) apparve per la prima volta in volume nel 1919.

⁷ Nelle prime fasi della sua carriera, Kikuchi ebbe un ruolo importante nella divulgazione del teatro di Shaw in Giappone, venendo a sua volta influenzato da esso nella propria produzione drammaturgica.

⁸ Kagawa Toyohiko (1888-1960), cristiano, attivista sociale, pubblicò nel 1920 il romanzo *Shisen o koete* (Oltre il confine della morte), basato sulle proprie esperienze di operatore sociale presso i poveri di Kōbe, suscitando una risonanza testimoniata anche dalla comparsa di tempestive traduzioni in lingue europee.

⁹ Il testo presenta «l'arte», anche se la logica del discorso suggerirebbe «la letteratura».

¹⁰ Mushanokōji Saneatsu (1885-1976), esponente di punta e ideologo del gruppo di «Shirakaba», divenne famoso per i suoi romanzi dai temi idealistici e umanitaristici.

¹¹ Kurata Hyakuzō (1891-1943) aveva ottenuto grande fama e risonanza con *Shukke to sono deshi* (Il monaco e il suo discepolo, pubblicato in volume nel 1917), ispirato alla vita del monaco buddhista Shinran (1173-1263). L'opera è considerata rappresentativa del risveglio dell'interesse per le tematiche religiose e spirituali nel mondo letterario Taishō.

¹² Secondo Edward Mack (*Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Durham,

Duke University Press, 2010, p. 276, n. 31), questa frase, e in particolare il termine *keikoku* ("amministrazione, gestione dello Stato") conterrebbero un'allusione a un passaggio del *Lunwen* (Sulla letteratura) di Cao Pi (187-226). Questo passaggio aveva avuto una vasta disseminazione nel discorso metaletterario giapponese fin dal periodo Heian.

13. La collocazione dell'arte della prosa

a cura di *Asa-Bettina Wuthenow*

Il saggio *Sanbun geijutsu no ichi* (La collocazione dell'arte della prosa) fu pubblicato per la prima volta nel settembre del 1924 sulla rivista «Shinchō». Per tutta la vita Hirotsu Kazuo (1891-1968) si è interessato del ruolo della prosa narrativa e del suo impatto sulla società, e questa è la prima pubblicazione in cui discute il termine *sanbun geijutsu*, “arte della prosa”. Il testo è importante non solo perché si collega ai dibattiti letterari condotti negli anni venti da altri autori sul valore “pratico” della narrativa e sulla relazione fra “arte” (*geijutsu*) e “vita reale” (*jisseikatsu*), ma anche perché fa già intravedere la concezione particolare della prosa narrativa come genere letterario che Hirotsu avrebbe sviluppato durante gli anni trenta e quaranta, e cioè durante la seconda guerra mondiale – concezione poi diventata famosa sotto la denominazione di *sanbun seishin*, “spirito della prosa”.

La controversia fra gli scrittori Kikuchi Kan e Satomi Ton a cui Hirotsu fa cenno nel saggio risale, come pure la controversia fra Hirotsu e Arishima Takeo menzionata nel testo, alla pubblicazione di *Sengen hitotsu* (“Un manifesto”, o “Una dichiarazione”) da parte di Arishima nella rivista «Kaizō» (gennaio 1922). In *Sengen hitotsu*, Arishima esprime una sua opinione alquanto pessimista, sostenendo, come scrittore appartenente alla classe borghese, nato in un ambiente benestante, che lui non sarebbe mai stato in grado di comprendere le esigenze del proletariato e di far propria la loro causa. Così Arishima che, diversamente dagli altri membri del gruppo di «Shirakaba», aveva sempre mostrato un certo impegno sociale, dà espressione alle limitazioni che sente come autore e artista a proposito della possibilità di realizzare dei cambiamenti sostanziali nella realtà politico-sociale del suo tempo. *Sengen hitotsu* suscitò un grande dibattito fra gli intellettuali: vi parteciparono figure come l'intellettuale marxista Kawakami Hajime (1879-1946), il pensatore socialista Sakai Toshihiko (1871-1933) e appunto Kikuchi Kan e Hirotsu Kazuo. Hirotsu rispose ad Arishima col saggio *Burujoa bungaku ron: Arishima Takeo-shi no kyūkutsuna kangaekata* (Il discorso della letteratura borghese: Il modo di pensare ristretto del signor Arishima Takeo) pubblicato nel giornale «Jiji shinpō» dal 1° al 3 gennaio

del 1922, nel quale sosteneva che l'arte, e quindi anche la letteratura, fosse una cosa universale che non appartiene a una determinata classe. Arishima a sua volta rispose a Hirotsu con un breve saggio intitolato *Hirotsu-shi ni kotau* (Rispondendo al signor Hirotsu) apparso nel giornale «Tōkyō Asahi shinbun», anch'esso nel gennaio del 1922. È in questo testo che Arishima sviluppò l'idea delle tre categorie d'artisti (e quindi anche di scrittori) menzionate nel saggio di Hirotsu qui tradotto. Hirotsu rispose direttamente sulla rivista «Hyōgen» (Espressione) con *Arishima Takeo-shi ni atau* (Al signor Arishima Takeo, marzo 1922), e più tardi con *Iroirona koto: Iwayuru bungei to kaikyū mondai* (Varie cose: il cosiddetto problema della letteratura e della classe, «Jiji shinpō», marzo 1922), ma riprese poi il tema anche nel saggio *Sanbun geijutsu no ichi* perché, come sostiene anche Hirotsu, la controversia fu troncata unilateralmente da Arishima che annunciò nella sua rivista privata «Izumi» (La sorgente, 1921-1923) di non voler continuare a discutere e neanche reagire a nessun contributo in proposito. Gli altri invece continuarono la controversia, fra questi Kikuchi Kan con il saggio *Bungei sakuhin no naiyōteki kachi* pubblicato in «Shinchō» (luglio 1922).

In *Sanbun geijutsu no ichi*, Hirotsu sostiene che “l'arte della prosa”, fra tutte le arti che esistono, sia quella situata più vicino alla vita reale dell'uomo e che quindi faccia più direttamente riferimento alle condizioni politico-sociali del tempo. Perciò, secondo Hirotsu, l'arte della prosa, e cioè della narrativa, ha un suo posto fisso nella società anche se è difficile vederne l'utilità pratica concreta. Dato il riferimento diretto dell'arte della prosa alla società e alla vita reale, Hirotsu ne conclude che anche lo scrittore che s'occupa di prosa narrativa debba per forza essere interessato alle circostanze politico-sociali del suo tempo e debba quindi per forza essere impegnato fino a un certo punto. Questo è un aspetto interessante in quanto questa concezione del ruolo dello scrittore si collega all'idea dell'intellettuale come personaggio impegnato (“engagé”) che Jean-Paul Sartre avrebbe espresso nel suo saggio *Qu'est-ce que la littérature?* (Che cos'è la letteratura?) del 1947-1948, dove fa, come Hirotsu, una distinzione simile fra prosa e poesia, e all'opera *Plaidoyer pour les intellectuels* (In difesa degli intellettuali) del 1965 (una serie di conferenze tenute a Tōkyō), nella quale sostiene che l'impegno politico-sociale sia costitutivo dell'intellettuale come tale. Sia per Sartre che per Hirotsu il principio dell'*art pour l'art* non può esistere nell'ambito della prosa. Negli anni della guerra, a partire dal 1936, Hirotsu riprese le sue idee sulla prosa narrativa, sostenendo che quest'ultima fosse caratterizzata da uno spirito particolare che lui chiama *sanbun seishin*, “spirito della prosa”. Questo spirito, nella concezione di Hirotsu, da una parte è una caratteristica del genere della prosa narrativa, dall'altra si riferisce a un atteggiamento specifico che è proprio dell'autore di prosa e che Hirotsu, negli anni difficili della guerra, propone come l'atteggiamento ideale per resistere sia alla propaganda espansionista

e militarista del regime che alla soppressione della libera opinione. Nel suo famoso saggio *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* (Sullo spirito della prosa, appunti di conferenza) dell'ottobre del 1936, Hirotsu definisce lo spirito della prosa nella maniera seguente: «Non perdere il coraggio, qualunque cosa succeda, ma vivere la propria vita in maniera coerente, assidua e intransigente senza precipitarsi affrettatamente né nell'ottimismo né nel pessimismo – questo è per me lo spirito della prosa. Non deve essere un atteggiamento che ci porti a trionfare subito. Non deve essere un atteggiamento che, visti gli sviluppi recenti del nostro paese, ci porti a parlare entusiasticamente dell'avvento del romanticismo e che ci faccia gironzolare per Ginza vestiti d'un kimono di color azzurro o verde brillanti. Non deve essere un tale atteggiamento che ci porti subito a essere presuntuosi. Tantomeno però deve essere un atteggiamento che, visto il buio che c'è nel nostro paese, ci faccia precipitare subito nel pessimismo e che ci faccia perdere il coraggio. Non deve essere un atteggiamento che ci porti ad arrenderci tanto facilmente. Piuttosto è un atteggiamento che ci fa perseverare qualunque cosa succeda. È un atteggiamento che, vista la tempesta dell'anticultura che si sta diffondendo, non si arrende, ma resiste assiduamente e cerca tenacemente di continuare a vivere la propria vita. È un atteggiamento che ci porta a stringere i denti silenziosamente, a mantenere la calma e a non ignorare in nessun caso le cose che vanno affrontate, e che ci porta a non avere paura delle cose che bisogna affrontare, e che non ci lascia fremere di fronte a queste, un atteggiamento che non ci fa chiudere gli occhi, ma che ci fa osservare conseguentemente le cose che bisogna affrontare e ci fa continuare a vivere sopportandole. – Questa è la mia interpretazione dello spirito della prosa»¹. In questo modo Hirotsu, durante la guerra, collega la concezione della prosa a un atteggiamento di resistenza passiva al militarismo, e i primi germi di questa concezione di una resistenza intellettuale tenace già si trovano nel saggio del 1924 qui tradotto.

Hirotsu Kazuo 広津和郎

La collocazione dell'arte della prosa
Sanbun geijutsu no ichi
 散文芸術の位置

1924

Le cose che successero prima del terremoto¹ sembrano molto lontane, ma penso che, contando gli anni sulle dita della mano, non sia passato moltissimo tempo da quando Satomi Ton e Kikuchi Kan discussero sulla questione della relazione fra contenuto ed espressione nell'arte.

Quella controversia fu una cosa veramente interessante, ma ho l'impressione che ambedue abbiano smesso di discutere prima che sia stato stabilito il vincitore. Per noi sarebbe stato più interessante se i due avessero continuato almeno ancora un po'. Ma mettendomi nei panni sia dell'uno che dell'altro, mi pare anche naturale che il tutto sia finito senza una soluzione.

Tuttavia la controversia tra i due fu un po' come un duello con la spada di bambù condotto nel buio. Ho avuto l'impressione che le due spade di bambù non s'incrociassero molto frequentemente. Penso che questo sia dovuto al fatto che i due non abbiano scelto specificamente, fra le "arti" che esistono, l'arte della prosa – come quella a cui ambedue si dedicavano – per discutere la specie a cui appartiene quest'arte specifica, poiché se si parla semplicemente dell'arte in generale si tratta di una cosa troppo vaga che è impossibile afferrare.

Non si può certo negare che presentare la mia opinione in proposito soltanto adesso sia un po' inopportuno, ma quando ho visto recentemente, vale a dire due-tre mesi fa, che Satomi Ton nella versione scritta della sua conferenza pubblicata sulla rivista «Josei kaizō»² continua a parlare di questo problema, mi è sembrato che, date le circostanze, neanche per me fosse troppo tardi per pronunciarmi in proposito.

Satomi Ton, nella sua conferenza, per spiegare che il valore dell'arte nella vita umana oppure il suo beneficio per la vita umana non coincidono necessariamente con le sue qualità quale arte, prende

come esempio la Sala della Fenice del tempio Byōdō-in di Uji. Le ali laterali della Sala della Fenice sono talmente basse e piccole che, dentro, la gente non può passare. Ma considerato dal punto di vista dell'arte della architettura della Sala della Fenice, il suo basso livello d'altezza rappresenta una cosa irrinunciabile, e per quanto possa essere bassa, considerata dal punto di vista del valore utilitario, ciò non compromette affatto il valore artistico dell'edificio. – Era questo ciò che Satomi Ton aveva detto. Naturalmente, le parole che aveva utilizzato erano un po' diverse, ma il senso era proprio questo.

Questa spiegazione di Satomi Ton è senza dubbio corretta. Io non voglio assolutamente sollevare nessuna obiezione in proposito. Il fatto che, considerando l'armonia estetica della Sala della Fenice nella sua totalità, si sia rinunciato alla sua utilità pratica, facendo le ali laterali basse e piccole e costruendo in questa maniera un'opera d'arte stupenda, è una cosa molto bella, e non esiste nessun motivo per criticare ciò.

Ma quando, per questo motivo, ci si comincia a chiedere se il valore dell'arte per la vita umana possa essere considerato poco importante, a me certamente vengono dei dubbi, e non posso accontentarmi della breve spiegazione di Satomi Ton.

Detto in poche parole, non sono d'accordo con l'applicare l'esempio della Sala della Fenice di Uji all'arte della prosa dell'epoca moderna³. Lo scrittore defunto Arishima Takeo, una volta in una controversia con me, divise gli artisti in tre categorie, dandone la seguente spiegazione: l'artista della prima categoria è uno che s'immerge completamente nella sua arte e che ci si dedica senza alcuna riserva. Seguendo la spiegazione di Arishima Takeo, questo è l'artista che merita la stima più alta, e cioè l'artista puro (come esempio per questo tipo d'artista, Arishima menziona Izumi Kyōka). L'artista della seconda categoria è uno che non riesce a vivere senza continuamente provare interesse per la propria vita e per le circostanze di essa. E l'artista della terza categoria è un opportunista, uno che è come una canna al vento che s'impegola in compromessi.

Per essere precisi, è ovvio che dell'artista della terza categoria non ci sia bisogno di discutere, e perciò mi sembra giusto lasciar perdere. Ciò perché questo tipo, nel senso stretto della parola, non è un artista.

Rimangono quindi due categorie: l'artista della prima categoria che s'immerge completamente nella sua arte e l'artista che non riesce a vivere senza continuamente provare interesse per la propria vita e per le circostanze di essa.

Io non ho niente da obiettare a questa divisione degli artisti in due categorie. Però, quando si tratta di stabilire il valore di questi due tipi di artisti, l'opinione di Arishima e la mia si distinguono come il nord e il sud.

Su questo tema ho già scritto una volta. Con l'intenzione di fare una critica radicale di Arishima Takeo come artista e pensatore, e nello stesso tempo di entrare in una controversia fondamentale con lui sull'arte e sul pensare, cominciai a discutere, come introduzione alla controversia vera e propria, di questa classificazione in due categorie di artisti presentata da Arishima; siccome poi lui annunciò di non avere affatto l'intenzione di rispondere a nessuna critica, per un periodo indeterminato, di chiunque essa fosse, da un momento all'altro non ebbe più nessun senso per me continuare a scrivere su di questo, e così finì con la sola introduzione.

Ma visto che in quest'introduzione avevo già detto la mia opinione sulla divisione degli artisti in due categorie presentata da Arishima, ora si tratta solo di ripetere ciò che avevo già scritto.

Dopo aver fatto questa classificazione degli artisti, Arishima disse: «Purtroppo io appartengo alla seconda categoria di artisti. Prima o poi, può darsi che, quando crescerà la mia erudizione, verrà il tempo in cui riuscirò a diventare un artista della prima categoria, ma in questo momento non posso permettermi di pensare che io sia già un artista della prima categoria». Ciò significa che Arishima ammetteva lui stesso di non essere una persona che s'immerge nella propria arte, ma di essere invece qualcuno che non riesce a vivere senza continuamente provare interesse per la propria vita e per le circostanze di essa – e cioè di essere una persona che continuamente soffre della vita.

Infatti non ho nessuna obiezione su questo. È vero che Arishima Takeo era una persona che non riusciva a vivere senza continuamente provare interesse per la propria vita e per le circostanze di essa, e da queste sue parole si capisce molto bene che lui stesso era ben consapevole di questo fatto.

Non sono d'accordo invece con la sua constatazione secondo cui il

cosiddetto artista della prima categoria da lui proposta sia l'artista più puro e più degno di stima, e che l'artista della seconda categoria sia situato più in basso, e che disprezzi il fatto che lui stesso appartenga alla seconda categoria.

Io penso che anche questo errore risulti dal fatto che si stia utilizzando la parola "arte" in maniera troppo vaga e indifferenziata.

Per questo motivo sorge la necessità di considerare in maniera più differenziata la parola generale "arte". La musica, le belle arti, la poesia, la prosa... nasce la necessità di fare una distinzione tra queste categorie.

E avendo fatto questo, la cosa più importante è capire che anche se la musica, le belle arti, la poesia e la prosa appartengono tutte all'arte, ognuna ha il suo carattere particolare, e che bisogna abbandonare la concezione sbagliata che ci sia una differenza di valore fra esse. Tutte queste arti hanno, indipendentemente l'una dall'altra, il loro diritto d'esistere e il loro proprio valore; la prosa non è musica, e le belle arti non sono poesia, sono degli elementi d'arte indipendenti l'uno dall'altro e che non possono essere sostituiti a vicenda.

Non è lo scopo di questo piccolo saggio spiegare in dettaglio i diversi elementi dell'arte, e perciò ci rinuncio. Una sola cosa però va constatata rispetto all'arte della prosa – soprattutto per il fatto che noi siamo dei narratori, invece di parlare dell'"arte della prosa" potremmo anche parlare dell'"arte della narrativa"; perlomeno per le spiegazioni che dobbiamo dare più tardi sarebbe più comodo se per l'arte della prosa si intendesse l'arte che si focalizza principalmente sulla narrazione, che è poi il nostro ramo di competenza; va quindi constatato che l'arte della prosa è quella col carattere più direttamente vicino alla vita umana.

Se cerchiamo di spiegare questo ricorrendo alle categorie degli artisti sviluppate da Arishima Takeo, ciò risulta ancora più chiaro. L'artista della cosiddetta prima categoria di Arishima – e cioè l'artista che s'immerge completamente nella sua arte e che ci si dedica senza alcuna riserva, può certo esistere nel mondo della musica, delle belle arti e della poesia; nel mondo dell'arte della prosa invece è impossibile che esista. È vero che nell'epoca moderna⁵ anche nel mondo della musica, delle belle arti e della poesia ci

sono delle tendenze a voler includere sempre di più elementi della vita umana, ma ciò vale soltanto entro certi limiti, per cui non ne voglio parlare in questa sede. L'arte moderna della prosa è proprio nata per il fatto che gli autori non riuscirono più a esistere senza continuamente provare interesse per la propria vita e le circostanze di essa. È per quello che l'arte della prosa è in grado di colpirci. In altre parole, è proprio grazie ai cosiddetti artisti della seconda categoria di Arishima Takeo che si è sviluppata per la prima volta l'arte della prosa dell'epoca moderna.

Non sarà certo necessario darne degli esempi, ma nessuno dei grandi maestri dell'arte della prosa dell'epoca moderna, né Tolstoj, né Strindberg, né Dostoevskij, era in grado di vivere senza continuamente provare interesse per la propria vita e per le circostanze di essa. Anzi, la loro potente arte della prosa nacque proprio dalla grande incapacità di vivere senza continuamente provare interesse per la propria vita e per le circostanze di essa. E il fatto di non poter vivere senza continuamente provare interesse per la propria vita e per le circostanze di essa significa appunto che stiamo parlando degli artisti della cosiddetta seconda categoria di Arishima.

Sta di fatto che l'arte della prosa è appunto una cosa di questo genere, e il fatto che sia una cosa di questo genere non deve dar adito né alla vergogna né al disprezzo. Anzi, sarebbe perfino legittimo provarne orgoglio.

Ciò nonostante Arishima si doleva di essere lui stesso un artista della seconda categoria e per non poter appartenere agli artisti della prima. – Non c'è nessun dubbio che questo sia dovuto al fatto che lui sia stato abbagliato dalla parola, troppo vaga, di "arte" e che non abbia riflettuto bene sull'arte della prosa di cui ci stiamo occupando noi adesso.

Se ammettiamo che dobbiamo lamentare il fatto che un artista della seconda categoria non possa diventare un artista della prima, allora dobbiamo anche lamentare il fatto che Tolstoj, Dostoevskij, Strindberg e altri non possano diventare l'autore giapponese Izumi Kyōka. – Può darsi che affermare ciò sia un po' troppo senza pretese, ma mi viene proprio la voglia di dire le cose in questo modo.

Allora, lo scopo originale di questo mio breve saggio era anche dare un piccolo contributo alla controversia fra Satomi Ton e

Kikuchi Kan sul contenuto e l'espressione nell'arte. Ma dato che ora non ho a portata di mano i testi dei due, non sono in grado di fare delle citazioni corrette di ciò che loro hanno detto, e voglio prescindere dal dire delle cose imprudenti. – Ma fidandomi solo dei miei ricordi imprecisi, l'opinione di Satomi Ton secondo cui il contenuto sia l'espressione, è un problema dell'espressione dell'arte; e l'opinione di Kikuchi Kan, che dà importanza al contenuto, riguarda i tipi d'arte, e cioè spiega il carattere dell'arte della prosa. La mia impressione che i due abbiano condotto un duello con le spade di bambù nel buio è, credo, dovuta al fatto che nella discussione fossero state mescolate queste due cose che, in verità, sarebbero andate discusse ciascuna a parte. – Che l'espressione sia il contenuto è un dogma dell'espressione artistica; e, allo stesso tempo, è un principio che risulta dalla possibilità di distinguere diversi tipi d'arte; che l'arte della prosa esiste solo perché ha come contenuto la vita dell'uomo.

Perciò alla fine vorrei dire qualcosa sul titolo del mio saggio. Devo ammettere che il titolo *La collocazione dell'arte della prosa* è un titolo forse un po' esagerato per questo saggio malriuscito. Per precisare la posizione dell'arte della prosa nel campo dell'arte sarebbe forse stato meglio fare un discorso un po' più scientifico. – Invece, in questo momento, me ne manca il tempo; ma sono convinto che un giorno troverò il tempo per farlo.

Comunque, detto in poche parole, in mezzo ai tanti tipi d'arte, l'arte della prosa è quella situata proprio direttamente a fianco della vita umana. Sulla destra di essa si trovano allineati tutti i tipi d'arte come la poesia, le belle arti, la musica. Sulla sinistra di essa si trova direttamente la vita. – E se diamo retta agli esteti ignoranti, il fatto che essa si trovi direttamente a fianco della vita farebbe sì che l'arte della prosa sia l'arte meno pura. Invece proprio il fatto che l'arte della prosa stia direttamente a fianco della vita umana ne rappresenta la caratteristica più pura, e ciò non significa che essa sia impura o qualcosa del genere; invece essa è pura nel senso che è proprio una cosa di questo genere e non una cosa diversa. Pareri come quello che dice che la musica sia l'arte più pura sono molto diffusi nell'opinione pubblica. Ma questo non è altro che il chiacchiericcio degli esteti ignoranti che non hanno mai riflettuto

sul fatto che esistono diversi tipi d'arte e che ogni tipo d'arte ha le sue proprie caratteristiche.

Questo tipo di chiacchiericcio però, inavvertitamente, lo si sente anche nelle stesse fila di quelli che si occupano dell'arte della prosa. – Per questo motivo volevo dire in poche parole che l'arte della prosa è un'arte pura e molto bella, che è senza paragone e che è situata proprio accanto alla vita umana.

¹ L'autore si sta riferendo al grande terremoto del Kantō del 1° settembre 1923 (*Kantō dai-shinsai*) che colpì la capitale Tōkyō e la pianura del Kantō causando grandi distruzioni e circa 140.000 morti.

² Rivista per le donne (*josei*) fondata nell'ottobre del 1922 come controparte alla prestigiosa rivista «Kaizō». A «Josei kaizō» contribuirono molti autori rinomati dei campi della letteratura, della critica e della scienza. Fu anche un palco importante per le femministe degli anni venti. Cessò le pubblicazioni nel 1924.

³ Hirotsu qui utilizza il termine *kindai* che si riferisce al periodo che inizia con la Restaurazione Meiji del 1868.

⁴ Qui Hirotsu utilizza la parola *shōsetsu* che significa "narrativa" in generale, ma anche "romanzo" nel senso di "forma lunga della narrazione". Dato che in questo contesto l'autore non parla specificamente del romanzo come genere epico lungo, il termine *shōsetsu* è stato tradotto con "narrativa", cosicché comprenda anche i racconti brevi e le novelle. Quindi anche il termine *shōsetsuka*, in questo contesto, si riferisce non solo a colui che scrive dei romanzi, ma a tutti gli autori che scrivono delle narrazioni, sia lunghe che brevi, e cioè ai "narratori" in generale.

⁵ Anche qui (come pure nelle frasi seguenti in cui si parla dell'"epoca moderna") si trova il termine *kindai* (vedi sopra, nota 3).

14. L'arte contadina

a cura di *Pierantonio Zanotti*

La prima cosa da tenere presente nell'accostarsi a *Nōmin geijutsu gairon kōyō* (Lineamenti generali dell'arte contadina, 1926) di Miyazawa Kenji (1896-1933) è che si tratta di un testo apparentemente organico, ma in realtà magmatico e stratificato. Quelli che possono apparire a prima vista come paragrafi formati da proposizioni immediatamente conseguenti l'una con l'altra, o addirittura come versi di un poema didascalico, sono da intendere più come elenchi di argomenti, appunti ellittici, forse addirittura slogan, che Kenji si riproponeva di sviluppare successivamente, a voce o per iscritto. Come gran parte dell'opera di Kenji, anche questi manoscritti furono pubblicati solo dopo la sua morte, contribuendo ad alimentare l'interesse intorno a questa straordinaria figura di poeta, autore per l'infanzia e appassionato patrono della causa dei «contadini» (*nōmin*) della prefettura di Iwate, nel nord-est del paese. Nonostante la sua natura di abbozzo, per la sua potenza evocativa e densità filosofica (talvolta piuttosto criptica, né priva di contraddizioni), *Nōmin geijutsu gairon kōyō* è uno dei testi kenjiani più studiati, e non raramente viene inteso alla stregua di una bussola utile a orientare l'interpretazione dei testi creativi dell'autore.

Due sono gli eventi sullo sfondo della redazione di questo testo: un ciclo di undici lezioni aperte alla cittadinanza sul tema dell'arte contadina, tenute da Kenji nei primi tre mesi del 1926 nell'ambito di un programma di istruzione per adulti¹; e le attività del Rasuchijin Kyōkai, l'associazione culturale agraria da lui fondata pochi mesi dopo, e della quale *Nōmin geijutsu gairon kōyō* è stato spesso inteso come una sorta di programma o manifesto. Pur essendo di estrazione borghese, figlio di una famiglia di commercianti benestanti di Hanamaki, prefettura di Iwate, Kenji giunse a identificarsi con le classi contadine della sua zona d'origine. Al culmine di questo processo, nel 1926, poco dopo il ciclo di lezioni sull'arte contadina, lasciò il suo lavoro di docente alla Scuola Agraria di Hanamaki e si dedicò in prima persona all'agricoltura utilizzando come proprio quartier generale un possedimento di famiglia. Oltre a prestare assistenza ai propri colleghi contadini mettendo a frutto la propria formazione universitaria di scienziato

della terra, Kenji puntò anche a fornire loro nutrimento spirituale tramite il Rasuchijin Kyōkai, con l'organizzazione di attività culturali che li coinvolgessero (per esempio serate di ascolto di musica classica attinta dalla vasta discoteca di cui Kenji – altro tratto che lo differenziava dai «contadini» di cui si sentiva parte – era proprietario). La società fu operativa per circa un anno prima di dissolversi per il peggioramento della salute di Kenji e i timori che le proprie attività diventassero sospette di socialismo agli occhi dell'autorità poliziesca.

È in questo contesto personale che si colloca quindi la prosa qui tradotta. Sullo sfondo, il Giappone della seconda metà degli anni venti, nel quale i movimenti di pensiero variamente definibili come “ruralisti” conobbero un periodo di grande vitalità². Al di là delle differenze, spesso enormi, di collocazione politica, questi movimenti condividevano molte delle domande che scandiscono il testo di Kenji: posto che fosse necessario dare voce alle classi rurali, che costituivano la stragrande maggioranza della popolazione giapponese, in che modo esse avrebbero dovuto esprimersi? Che tipo di estetica avrebbero dovuto seguire? Che tipo di arte avrebbero dovuto produrre?

Da questo punto di vista sono stati spesso rilevati i punti problematici del discorso di Kenji: il fatto di postulare come principale agente una classe di «contadini» (*nōmin*) che non prevede ulteriori distinzioni di censo (tra braccianti, fittavoli, piccoli e grandi proprietari ecc.), genere o età; l'oscillazione tra una concezione dell'arte contadina come di qualcosa di naturale e spontaneo e qualcosa di storico e costruito (incarnato, in passato, dagli «antichi maestri», ossia, secondo la maggior parte degli interpreti, le precedenti generazioni di contadini); l'aporia rappresentata dalla posizione di un intellettuale che si assume il compito di spiegare ai contadini ciò che essi naturalmente e spontaneamente dovrebbero già sapere produrre, e la cui identificazione con essi in un «noi» (*warera, oretachi*) appare per larghi tratti velleitaria e romantica, se non paternalistica.

D'altra parte i commentatori hanno notato importanti elementi che differenziano questo testo da altri discorsi ruralisti coevi. Per esempio, il fatto che l'etica enunciata in apertura dei lineamenti persegua una vita organicamente più felice, vitale, autentica, una «felicità» (*kōfuku*) che per poter essere veramente tale deve essere collettiva e addirittura cosmica (evidenti gli influssi del pensiero buddhista moderno); o che, per raggiungere questo scopo, venga riconosciuto il contributo della «scienza moderna» (*kindai kagaku*), con toni tutt'altro che reazionari o luddisti. Da un punto di vista di storia dell'estetica sono notevoli le definizioni dell'«essenza» dell'arte contadina (par. 3), dove fa capolino un'estetica relativista, che evita di gerarchizzare le arti, e che riconosce il valore di quelle abitualmente considerate minori o nient'affatto tali, come il giardinaggio o la cucina (par. 4); un'estetica che contiene una concezione dell'arte come espressione intuitiva e perfino «inconscia» (*muishiki*) che sembra consuo-

nare con la coeva diffusione delle poetiche surrealiste nella scena letteraria della capitale (par. 6). E, ancora, la definizione degli artisti-contadini come «produttori» (*sansha*) e il rifiuto della professionalizzazione della pratica artistica (par. 7), prodromo di una società popolata da «geni emancipati» (*kaihōsareta tensai*), da individui che (sembra quasi un passaggio dell'*Ideologia tedesca* di Marx ed Engels) parteciperanno, tra le loro varie attività, ciascuno secondo le proprie doti, alla pratica artistica e che, una volta fatto ciò, torneranno a lavorare la terra.

Tutto ciò si salda al fatto che anche in questo, come in molti altri testi di Kenji, è possibile rinvenire una caratteristica coesistenza di elementi variamente appartenenti al patrimonio del modernismo letterario e filosofico, e di altri provenienti dal pensiero buddhista e dalle sue rivisitazioni moderne (come quelle operate dai gruppi nichirenisti a cui l'autore si era accostato negli anni precedenti), di cui Kenji era fervente devoto. L'immagine forse più rappresentativa del primo ambito è quella della «quarta dimensione» (*daiyojigen*, talvolta abbreviata nel testo a *daiyoji*), un tropo comune ai discorsi dell'avanguardia internazionale di quegli anni che punteggia anche l'opera di Kenji, e che gli studiosi generalmente ascrivono alla ricezione della filosofia di Bergson o al clamore suscitato dalla teoria della relatività generale di Einstein (il quale, giova ricordarlo, aveva visitato il Giappone nel 1922, con grande risonanza giornalistica)³.

Infine, all'apprezzamento di questa prosa così ricca di temi e problematiche, contribuisce senz'altro l'emersione dei caratteristici colpi d'ala del Kenji poeta, con le sue immagini cosmiche (come quella della Via Lattea), riscontrabili soprattutto nel penultimo paragrafo. Qui, una descrizione quasi idillica della campagna di Iwate viene introdotta al termine di una vertiginosa prospettiva telescopica, che va dalla Via Lattea ai «campi della provincia di Rikuchū», teatro dell'utopia, a un tempo locale e universale, concepita da Miyazawa Kenji nell'anno 1926.

Miyazawa Kenji 宮沢賢治

Lineamenti generali dell'arte contadina
Nōmin geijutsu gairon kōyō
 農民芸術概論綱要

1926

Introduzione

– Di cosa ci apprestiamo a trattare, insieme, di seguito? –

Noi tutti siamo contadini¹ Siamo molto occupati, e il lavoro è duro

Vorremmo trovare la via per una vita più luminosa e vitale

Tra i nostri antichi maestri ci sono state persone che l'hanno fatto

Vorremmo trattare questo tema facendo coincidere le verifiche positive della scienza moderna, gli esperimenti dei ricercatori della verità e la nostra intuizione

Finché il mondo nella sua interezza non è felice non può esserci felicità individuale

La coscienza dell'io si evolve gradualmente dall'individuo al gruppo società cosmo

Questa direzione non è forse la via che gli antichi saggi hanno battuto e insegnato?

I tempi nuovi si collocano nella direzione dell'unificazione del mondo in un'unica coscienza, in un unico essere vivente

Vivere giustamente e con forza significa avere dentro di sé coscienza della galassia e agire di conseguenza

Noi intendiamo cercare l'autentica felicità del mondo La ricerca è già la via

*Fioritura dell'arte contadina*²

– Perché la nostra arte deve sorgere ora? –

Un tempo i nostri maestri, benché poveri, conducevano una vita assai felice

Presso di loro erano sia arte che religione

Oggi presso di noi ci sono solo il lavoro e il sopravvivere
 La religione, esausta, è stata rimpiazzata dalla scienza moderna, la
 quale però è fredda e cupa
 L'arte è oggi distante da noi, ed è miseramente decaduta
 Oggi religiosi e artisti sono coloro che reggono il commercio mo-
 nopolistico della verità del bene e del bello
 Noi non abbiamo la forza per comprarne Né ne abbiamo bisogno
 Ora, incamminandoci per una via nuovamente giusta dobbiamo
 costruire noi la nostra bellezza
 Ardete per mezzo dell'arte il vostro grigio lavoro!
 In ciò risiede la nostra pura e gioiosa creazione incessante
 Gente di città! Venite e mischiatevi a noi! Mondo! Accogliaci
 con le nostre pure intenzioni!

Essenza dell'arte contadina

– Che cosa costituisce il cuore della nostra arte? –

Naturalmente, anche l'arte contadina avrà come sua essenza la bel-
 lezza
 Noi creeremo una nuova bellezza L'estetica cambia continuamen-
 te posizione
 Essa si espande senza limiti fino a che la parola stessa di “bellez-
 za” non si dissolve
 Dobbiamo stare in guardia davanti a biforcazioni e tralignamenti
 L'arte contadina è l'espressione concreta del sentimento cosmico
 attraverso la terra l'uomo l'individualità
 Essa è creazione, inconscia o deliberata, che ha per materia le espe-
 rienze interiori dell'intuizione e dell'emozione
 Essa afferma sempre la vita reale, sforzandosi di renderla ancora
 più profonda ed elevata
 Essa fa della vita umana e della natura un'incessante fotografia
 d'arte, un'inesauribile poesia
 Insegna a contemplarle e a godere di esse come un gigantesco tea-
 tro, una gigantesca danza
 Fa comunicare fra loro gli spiriti degli uomini e socializzando
 questi sentimenti, cerca di condurre tutto al livello supremo
 In questo modo la nostra arte è il fondamento di una nuova cultura

*Campi dell'arte contadina*³

– In che modo possono essere suddivisi? –

Se la voce possiede melodia e ritmo abbiamo la musica vocale
 se lo stesso avviene per il suono, abbiamo la musica strumentale
 Se le parole possiedono vera espressione abbiamo la prosa
 se hanno ritmo abbiamo la poesia
 Se le azioni possiedono vero contegno abbiamo il teatro se hanno
 ritmo abbiamo la danza
 Se luci e forme vengono espresse con la macchina da presa si crea
 la fotografia d'arte, statica e di movimento
 Se luci e forme vengono disegnate a mano si crea la pittura
 se tramite modelli e materiali diventa scultura
 Per combinazione [di queste cose] si creano il teatro di parola,
 l'opera lirica e il cinematografo sonoro
 L'applicazione pratica si accompagna spesso all'odorato, al gusto
 e al tatto
 Se voce e parole si basano sull'applicazione pratica abbiamo
 l'orazione il trattato il sermone
 Tramite l'applicazione pratica di luci e forme alla vita quotidiana
 abbiamo l'architettura e l'abbigliamento
 Tramite specifiche applicazioni pratiche di luci e forme si creano
 le varie arti applicate
 Abbinando luci e forme all'applicazione pratica alla produzione
 si generano il giardinaggio la silvicoltura la pianificazione
 del territorio
 Se l'applicazione pratica di odorato, gusto, luci, tatto alla vita quo-
 tidiana possiede espressione si originano la cucina e la produ-
 zione
 Se si combinano le azioni all'applicazione pratica diventano lavo-
 ro gare ginnastica

Vari “ismi” dell'arte contadina

– Quali posizioni sono possibili al loro interno? –

“L'arte per l'arte” si manifesta durante l'adolescenza e dopo la gio-
 vinezza va in latenza

“L’arte per la vita” è presente durante la giovinezza dalla maturità
in poi va in latenza

“La vita come arte” giunge a maturazione durante la vecchiaia
A queste transizioni sono legate le relative profondità e personalità
individuali

Realismo e Romanticismo, a riguardo della personalità individuale,
coesistono sullo stesso piano

Il Formalismo dipende dalla forma corretta, il Programmismo⁴ dipende
dalla continuità della sensazione

La sensibilità a quattro dimensioni inserisce il flusso dentro l’arte
statica

Il Misticismo risorgerà continuamente

Tutte le posizioni sulle modalità di espressione sono possibili nei
limiti della personalità individuale

Produzione dell’arte contadina

– Come si deve iniziare e come si deve procedere? –

Suscitate in primo luogo una grande speranza nei confronti del
mondo

Vivete con forza, giustamente andate dritti, senza schivare le
difficoltà

Dopo la ricezione, [seguono] imitazione, idealizzazione; analisi
fredda e acuta e sintesi dotata di calore e forza

La profondità estetica e la potenza creativa mutano nella misura in
cui le varie opere penetrano nell’inconscio

Se è concepita a seguito di ispirazione subitanea dettata dall’occasione,
la produzione si troverà nell’immagine mentale

Compiuto il raffinamento dell’idea, si oggettiva se si fissa [in un
mezzo] si potrà portare a compimento⁵

Se non si tratta di qualcosa che trabocca immediatamente dall’inconscio
è spesso debole o falso

Guardate l’espressione di chi aspetta a vuoto, coi capelli lunghi e
bevendo caffè⁶

Bruciate tutti i crucci come legna fate di tutti i cuori il vostro
cuore

Comunicate con il vento traete energia dalle nuvole

Produttori dell’arte contadina

– Che cosa significa tra di noi l’artista? –

Gli artisti di professione devono scomparire un giorno

Tutti acquisiscano la ricettività dell’artista

Ciascuno dia sfogo alla propria inarrestabile espressione negli ambiti
in cui eccelle individualmente

E ognuno sarà artista nei propri specifici momenti, non sempre

Quando la creazione sgorga spontanea inarrestabile gli atti diventano
spontaneamente concentrati

Forse, in quei momenti, altri uomini garantiranno per la loro vita
materiale

Se la creazione cesserà, lui tornerà ai campi

Così ci saranno numerosi geni emancipati

Milioni di geni diversi per personalità staranno insieme, e anche la
terra diventerà Cielo

Critica dell’arte contadina

– In che modo, per prima cosa, possiamo valutare e apprezzare
correttamente? –

La critica va fatta naturalmente al di sopra della coscienza sociale

La critica errata deriva dal fatto che si giudica l’arte esterna degli
altri sulla base della propria arte interiore

I produttori non possono non avere incessantemente una critica
interiore

Ci sono tre tipi di posizione critica: distruttiva, creativa e contemplativa

La critica distruttiva sprona i produttori

La critica creativa fornisce suggerimenti e indicazioni ai produttori

I critici creativi necessitano di doti equivalenti a quelle dei produttori

La critica contemplativa ha luogo nei confronti dell’arte compiuta

Il produttore deve rispondere alle critiche parimenti ponendosi al
di sopra della coscienza sociale

In questo modo, quand’anche ne nascesse una polemica, essa perverrebbe
a una nuova costruzione

Sintesi dell'arte contadina

– O amici! Uniamo insieme le nostre giuste forze! Portiamo a termine la creazione di un'unica grande arte quadridimensionale con tutti i nostri campi e tutte le nostre vite! –

Per prima cosa, diventiamo tutti particelle splendenti del cosmo e disperdiamoci nel cielo sconfinato

Eppure ciascuno di noi sente ciascuno vive la propria distinta, specifica vita

Questo posto sono i campi della provincia di Rikuchū⁷ del Giappone⁸, dove ha origine il Sole nello spazio della Via Lattea

Verdi filari di pini fiori di *kaya* preservate un frammento dell'antico Michinoku

«Nella piazza illuminata a sera dalle facelle dei fiori di trifoglio⁹ ci scambiamo il canto del nostro *largo*

facendolo echeggiare fino alle nuvole, dimentichi nel vento notturno il raccolto è prossimo l'anno ormai compiuto»¹⁰

Le parole sono poesia i movimenti danza i suoni musica celeste le quattro direzioni uno splendente dipinto di paesaggio

Abbiamo un pubblico che ci comprende abbiamo una persona innamorata di noi

Il grande teatro della vita umana muovendo lungo l'asse del tempo crea l'imperitura arte della quarta dimensione

O amici! Voi dovete andare e a breve tutto quanto andrà

Conclusione

– Ciò di cui abbiamo bisogno sono la volontà trasparente la grande forza e il grande calore che avvolgono la Via Lattea –

La strada che ci aspetta, ancorché splendente, è impervia

A ogni impervietà l'arte della quarta dimensione acquisisce ulteriore magnitudine e profondità

I poeti godono anche del dolore

L'eterna incompiutezza, questa è la compiutezza

Una volta che avremo pienamente compreso, getteremo via anche questo scritto

In definitiva, questi sono solo i pensieri di Miyazawa Kenji nell'anno 1926

¹ La traduzione rispetta la punteggiatura e le spaziature enfatiche del testo originale, usate dall'autore per scandire le frasi o isolare singole parole.

² Relativamente a questo paragrafo, esiste un altro manoscritto di Kenji riconducibile alle medesime circostanze di composizione, intitolato anch'esso *Nōmin geijutsu no kōryū* (Fioritura dell'arte contadina). Esso presenta appunti e annotazioni di Kenji propedeutici a una trattazione più diffusa dei contenuti che in questo paragrafo sono solo abbozzati.

³ Secondo i commentatori, questa sezione è particolarmente debitrice verso *Shinbi kōryō* (Principi di estetica, 1899), un sommario dell'estetica di Eduard von Hartmann curato da Mori Ōgai con la collaborazione di Ōmura Seigai (1868-1927), da cui riprende il modello di classificazione combinatoria delle arti. Anche il termine *junshi* (qui tradotto con "applicazione pratica") proviene da questo testo, dove è usato come elemento per descrivere quelle forme di bellezza dotate di funzioni utilitaristiche e scopi pratici.

⁴ Con il criptico termine *hyōdaishugi*, Kenji, che aveva una buona cultura musicale, allude probabilmente alla cosiddetta "musica a programma" (in giapponese *hyōdai ongaku*).

⁵ Questa descrizione delle varie tappe del processo creativo risulta fortemente influenzata da *Shinbi kōryō* di Ōgai. "Immagine mentale" (*shinshō*) è un termine caro a Kenji, che lo usò per definire come *shinshō sukecchi* ("schizzi dell'immaginario", "schizzi mentali") le poesie pubblicate nella raccolta *Haru to shura* (La primavera e gli *asura*, 1924).

⁶ L'immagine allude forse allo stereotipo dell'artista di città, che attende l'ispirazione in un caffè.

⁷ Rikuchū, come Michinoku poco sotto, è un'antica denominazione delle aree grosso modo corrispondenti alla prefettura di Iwate ai tempi di Kenji.

⁸ È possibile che, in questo passaggio, *Nihon* si riferisca poeticamente sia al Giappone sia, secondo l'etimologia del nome, al "luogo in cui ha origine il sole". Altri traduttori intendono invece il sintagma *taiyō nihon* come "il Giappone, sole [dello spazio della Via Lattea]". Questa seconda interpretazione conferisce un sapore più etnocentrico al passaggio.

⁹ *Tsumekusa*, pianta del genere *Trifolium*.

¹⁰ Questa poesia è molto simile a una contenuta nel racconto *Porāno no hiroba* (Piazza di Polano), pubblicato postumo. Il termine musicale italiano "largo" (*rarugo*) appare in *katakana* nel testo.

15. La controversia sulla trama nel romanzo

a cura di *Luisa Bienati*

La controversia sulla trama nel romanzo¹ tra Tanizaki Jun'ichirō e Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) deve essere decifrata – secondo Karatani Kōjin – al di là delle opposizioni che emergono dal dibattito, come «un sintomo» di un problema compositivo della narrativa giapponese². Nel testo teorico fondativo della letteratura giapponese moderna, *Shōsetsu shinzui* (1885), Tsubouchi Shōyō sosteneva che il romanzo necessita di una struttura con una trama “forte”, razionale, con un inizio, uno svolgimento e una fine. Una prescrizione che prende a modello il *plot* della letteratura occidentale e per nulla ovvia nel contesto giapponese che aveva da sempre privilegiato strutture narrative basate su principi associativi più che su stretti rapporti di causalità tra gli eventi. Il romanzo giapponese moderno nelle sue prime sperimentazioni pare non riuscire a realizzare questo richiamo alla compiutezza; frammentarietà, sequenzialità, finali aperti restano una cifra costante nel contesto in cui avviene il dibattito tra Tanizaki e Akutagawa.

Il primo teorizza «la bellezza architettonica» del romanzo, quindi una trama forte e ben strutturata. Il secondo, invece, sostiene il «romanzo senza storia», cioè una narrativa che non affida alla composizione ma al lirismo la propria ricerca di “artisticità”.

Anche i modelli letterari di riferimento che i due autori scelgono sono esemplificativi della diversa concezione della narrativa. Il lungo romanzo storico *Daibosatsu tōge* di Nakazato Kaizan (Il valico del grande *bodhisattva*, prima pubblicato a puntate in varie riviste tra il 1913 e il 1941, poi comparso in volumi e rimasto incompiuto alla morte dell'autore) è l'opera che Tanizaki propone come modello di narrativa, sia in *Jōzetsuroku* (Chiacchierata in libertà, 1927) sia in un breve saggio successivo, *Daibosatsu tōge o hyōsu* (Critica su *Daibosatsu tōge*, 1934)³.

Akutagawa riporta invece come esempi i racconti di Shiga Naoya (1883-1971): *Takibi* (Falò, 1920) e *Kozō no kamisama* (Il dio del garzone, 1920)⁴, indicati come modelli di arte incompiuta, dopo aver ricordato esempi di non-finito nell'arte della tradizione occidentale, i quadri di Cézanne o le sculture di Michelangelo, o le opere di Jules Renard. Precisa che egli inten-

de l'incompiutezza in positivo, come scelta formale e poetica consapevole dell'artista. Shiga Naoya è considerato nel canone della letteratura giapponese come l'esempio più rappresentativo dello *shishōsetsu* (il cosiddetto “romanzo dell'io”). Tanizaki, nell'intervento che dà l'avvio al dibattito tra i due scrittori, critica proprio questa nuova tendenza letteraria diventata dominante nel *bundan* degli anni venti.

Le interpretazioni della critica sulla controversia hanno sempre enfatizzato le contrapposizioni, individuando opposizioni binarie: oggettività della rappresentazione artistica per Tanizaki vs soggettività di Akutagawa; scelta della letteratura “popolare” del primo vs letteratura “alta” o “pura”, per il secondo; struttura “drammatica” vs struttura “lirica”; costruzione vs frammentarietà. Ogni periodo storico ha prodotto un'interpretazione diversa perché il dibattito è stato riletto alla luce del discorso critico contemporaneo e si è incuneato in altri dibattiti, come quello sullo *shishōsetsu* o quello tra *taishū* e *junbungaku* (“letteratura popolare” e “letteratura pura”).

Tuttavia le argomentazioni della “controversia” non sembrano esprimere un divario consistente: se da un lato Akutagawa insiste nel dire che il romanzo senza storia non è l'unico né il migliore, così Tanizaki non rifiuta a priori le altre forme letterarie. Sia l'uno sia l'altro riconoscono ad esempio le qualità artistiche del *Genji monogatari* (Storia di Genji, XI secolo) come prototipo di romanzo ben strutturato; Tanizaki per converso ha parole di ammirazione anche per romanzi senza trama, come ad esempio *Ame shōshō* (Pioggia senza fine, 1921) di Nagai Kafū, in cui è del tutto assente il rapporto di consequenzialità tra gli eventi narrati. Tanizaki e Akutagawa utilizzano termini diversi per riferirsi alla trama nel romanzo: *suji* e *hanashi*. *Suji* (qui tradotto con “trama”) rimanda a una struttura consequenziale e logica, *hanashi* (qui tradotto con “storia”) rimanda alla fluidità del discorso, del raccontare.

A mio avviso è possibile rivedere l'opposizione in modo meno rigido e individuare una continuità con la tradizione classica, prendendo a riferimento il concetto di sequenza – «una successione di unità letterarie che raggiunge nel suo complesso una unità artistica – o una apparente unità – con mezzi diversi da quelli logici»⁵. Nei modelli proposti dai due autori la sequenza rappresenta il denominatore comune. *Daibosatsu tōge* ha in sé l'idea di un progetto narrativo assimilabile al *plot* ma nel lunghissimo svolgimento dell'intreccio la funzione connettiva degli avvenimenti rimanda sia al principio di causalità sia a quello di modularità. La scelta di *Daibosatsu tōge* ci indica che Tanizaki non aveva in mente solo un modello di trama coincidente con il *plot* occidentale. Così *suji* potrebbe essere inteso come costruzione + modularità.

L'idea di un'unità strutturante dell'opera di narrativa coincide in parte con il *plot* del romanzo occidentale, come dimostrano i numerosi esempi che l'autore cita, ma anche con quell'idea di costruzione che Tanizaki riconosce nella classicità, pur precisando che questa a sua volta era di

Manoscritto di *Jōzetsuroku*

derivazione cinese perché «Ciò che più manca al romanzo giapponese è questa capacità nella costruzione, e l'abilità di costruire geometricamente una trama costituita da più storie intrecciate l'una con l'altra». Quindi al concetto di *plot* si assommano le connotazioni della struttura tradizionale. Ecco perché poi nella pratica Tanizaki non scriverà affatto romanzi storici come *Daibosatsu tōge* (ricollegabile come scelta narrativa alla tradizione del tardo periodo Edo e, nella fattispecie, alle lunghe ed elaborate opere a sfondo storico di Takizawa Bakin) ma prediligerà, qualunque sia l'ambientazione, la forma più classica del *monogatari*⁶.

Akutagawa con *hanashi* elude l'idea di una costruzione narrativa e ci riporta in modo più immediato alla definizione di sequenza. *Hanashi* si può configurare come un insieme di sequenze ordinate secondo principi "non logici", o principi associativi come sopra enunciati. In questo contesto si collocano anche i riferimenti di Akutagawa allo «spirito poetico» (*shiteki seishin*)⁷ come metro di valore di un'opera d'arte: «Il romanzo senza storia», scrive, «non è solo quello che parla di vicende personali, ma è il romanzo più vicino alla poesia».

La posizione di Akutagawa è stata a lungo discussa perché pare confermare una svolta poetica negli ultimi anni della sua vita (egli si suicida pochi mesi dopo la "controversia") e un distanziamento dalle scelte narrative dei suoi racconti più famosi. Il gesto estremo di Akutagawa e la reazione del mondo letterario di allora sono stati considerati tradizionalmente dalla critica come i simboli della fine di un'epoca, il periodo Taishō. Un disagio esistenziale comune a molti scrittori, che evidenziava anche a livello letterario la sconfitta di «una pratica letteraria disimpegnata dalla realtà storica e politica»⁸, nell'epoca in cui si stava affermando la cosiddetta "letteratura proletaria" e nuove forme di letteratura popolare. Riletture più recenti hanno invece individuato, proprio nell'ultimo periodo della produzione di Akutagawa, una sperimentazione di quelli che sarebbero diventati i canoni del modernismo nel decennio successivo⁹.

Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎

Chiacchierata in libertà (estratti)

Jōzetsuroku

饒舌録

1927

CHIACCHIERATA IN LIBERTÀ

«KAIZŌ», FEBBRAIO 1927

Ho preso davvero una cattiva abitudine, da un po' di tempo: sia quando compongo le mie opere, sia quando leggo quelle degli altri, ciò che non è finzione non mi interessa. Prendere a soggetto un fatto reale così com'è oppure dare una descrizione oggettiva mi indispette sia allo scrivere sia alla lettura. Credo sia proprio per questo che non mi viene voglia neppure di leggere le opere di scrittori contemporanei pubblicate sulle riviste mensili. Scorro le prime cinque o sei righe e "Ecco – penso – siamo alle solite. Sta scrivendo dei fatti suoi". Appena me ne rendo conto non ne posso proprio più. Mi capita di guardarle per un interesse personale o per curiosare nella vita privata degli autori; ma tra le opere scritte sulla base di vicende personali e di esperienze dello scrittore mi è capitato di rado di trovarne una la cui lettura mi abbia coinvolto a fondo, senza suscitarmi disappunto. *Ame shōshō*¹ di Nagai Kafū e *Kurokami*² di Chikamatsu Shūkō che ho letto anni fa ...mah, forse solo queste due mi sono rimaste impresse nella memoria. Con questa affermazione, vi sembrerà che io abbia abbracciato la teoria che un romanzo non possa che essere fittizio e prodotto dell'invenzione di fatti inesistenti; invece non è così. Non c'è dubbio che sia buono anche un racconto basato su fatti reali ma i miei gusti di questi ultimi anni sono per il contorto più che per il semplice, per il malizioso più che per l'innocente, e per le cose il più possibile artificiose e intricate. Ammetto che possa non essere di buon gusto, ma non so cosa farci; anzi, al momento sono convinto che questa mia tendenza continuerà.

Per questo sono solito leggere di argomenti il più possibile lontani dal presente. Mi viene voglia di leggere i romanzi storici, le sto-

rie dell'assurdo, le opere di descrizione realistica di mezzo secolo fa o, d'epoca contemporanea, le opere occidentali, molto lontane dalla società giapponese, considerandole allo stesso modo mondi dell'immaginario³ [...].

CHIACCHIERATA IN LIBERTÀ

«KAIZŌ», MARZO 1927

1. Prima di scrivere il seguito allo scorso numero, vorrei, con una leggera digressione, spendere una parola riguardo alle critiche che sono state mosse nei miei confronti su *Shinbō gappyōkai* di febbraio⁴. Nel numero precedente ho scritto che, secondo le mie attuali tendenze, un romanzo non è interessante se non è il più possibile complicato e molto artificioso. Mentre Akutagawa ha detto proprio il contrario e quindi ho provato interesse per questo. A quanto lui dice sarei troppo schiavo di trame un po' fuori della norma e desidero scrivere solo cose strane, non immaginabili e che suscitano grande stupore. Dice che tutto ciò non va bene, che il romanzo non è questo, che il valore artistico non sta nel fatto che la trama sia interessante. Più o meno questa è la sua opinione. Ma sfortunatamente io ho un'idea diversa. La "trama interessante", in altre parole, è nel modo di comporre i fatti, la struttura interessante, nella sua bellezza architettonica. Non si può negarne il valore artistico (altro problema è poi il materiale e il modo di metterlo insieme). Ciò ovviamente non costituisce l'unico valore artistico, ma credo che in letteratura in generale ciò che può esprimere al massimo grado la bellezza strutturale sia il romanzo. Eliminare una "trama interessante" significa abbandonare i privilegi propri della forma che si definisce "romanzo". Ciò che più manca al romanzo giapponese è questa capacità nella costruzione, e l'abilità di costruire geometricamente una trama costituita da più storie intrecciate l'una con l'altra. È per questa ragione che ho posto qui in particolare questo problema, ma i giapponesi non sono forse poveri di tale abilità in letteratura come in qualsiasi altra cosa? Potremmo anche arrivare a dire che questa carenza è giustificabile e che in Oriente esiste una letteratura di stile orientale, ma se così fosse risulterebbe strana la scelta del genere romanzesco. I cinesi, seppure anch'essi orientali, rispetto a noi giappo-

nesi hanno sorprendentemente tale capacità di costruzione (almeno in letteratura) e chiunque potrà di certo rendersene conto provando a leggere romanzi e racconti cinesi. Anche in Giappone non è che non ci siano sin dall'antichità romanzi con una trama interessante, ma quelli un po' più lunghi o insoliti hanno in genere imitato i romanzi cinesi e, al confronto degli originali, le loro fondamenta sono incerte, incrinata e contorte.

Quanto alle mie stesse opere, essendo anch'io giapponese, non potrei dire gran che, tuttavia provo un forte interesse in questo campo e non penso affatto che sia una cosa negativa. L'attacco di Akutagawa alla "trama interessante" forse più che al modo di "costruzione" dell'opera si riferisce piuttosto al "materiale" in sé. Mi sembra che lui, dicendo che eccedo nello scegliere materiale strano, immagini me pensare: "Ah, questo che ho trovato è proprio singolare" e il solo pensiero finisca con l'inebriarmi e scriva così racconti a tempo perso, assurdi e strani, e dentro di me ne gioisca. Nel caso di Akutagawa non so, ma per quanto mi riguarda fin dal passato non ho mai inventato opere scrivendo la prima cosa che mi saltava in mente. Ci sono opere triviali, opere mediocri, opere popolari, opere di qualità davvero vergognosa, ma in opere quali, ad esempio, il recente *Kurippun jiken*⁵ l'idea mi è sgorgata dal dentro: non è né a prestito, né l'idea di un istante. Se non viene letto in questo modo sarà forse colpa della mia incapacità, comunque ribadisco con sicurezza quanto ho detto prima. Nello scorso numero ho usato in modo immediato e alla leggera parole come "gusto" e "abitudine" ma il fatto di preferire cose strane e malvage deriva, in realtà, da qualcosa di un po' più profondo. Ho letto che Akutagawa ha parlato con l'intenzione di sferzare più se stesso che me, per questo non dovrebbe riguardarmi: quanto a lui faccia pure; io, con la massima cortesia, declino.

Che gli scrittori siano sedotti dalla "trama interessante" delle loro opere significherà forse che ne sono abbagliati e come inebriati; a ogni modo penso sia meglio così. Dipende anche dalla predisposizione di ciascuno scrittore e non posso dire che sia una cosa generalizzabile; nel mio caso però è sempre così. Anche quando scrivo qualcosa di poco conto, se non ne sono in un certo qual modo affascinato non ci riesco. Costruire la trama di una storia non significa fare dei calcoli matematici. Tutto sommato, penso che le idee deb-

bano divampare dal di dentro. A questo riguardo fin dall'antichità ci sono stati tramandati esempi di grandi compositori.

E poi esiste l'espressione "trama interessante comprensibile anche alla gente comune" ed è giustificabile che il romanzo renda partecipi tanti lettori; anzi, se persino il valore artistico non cambia, è meglio un lavoro comprensibile a tutti che uno inintelligibile. Sono d'accordo con Kume⁶ (su «Bungei shunjū» di febbraio) quando afferma di non disprezzare il carattere popolare a condizione che ciò non comporti un atteggiamento di compromesso.

Su «Shinchō»⁷ Uno ha sostenuto l'idea che *Kugatsu tsuitachi zengo no koto*⁸ non sia interessante. Anch'io sono d'accordo. Effettivamente «non è un romanzo». «[...] Il suo stile appare vecchio e proprio convenzionale»: a ciò non posso replicare. Di fronte alle critiche per i lavori ritenuti non validi e di fronte agli elogi per i lavori ritenuti buoni, in entrambi i casi, mi trovo d'accordo. Proverei invece disagio nei confronti di chi dicesse che quell'opera è interessante.

2. Ritengo che pubblicare un romanzo che vende per la trama come *Daibosatsu tōge*, come ho già detto, sia una cosa davvero positiva. Non posso lodare un semplice cambiamento di etichetta "arte popolare", se si tratta di un'opera che è la ripetizione di un *kōdan* mediocre, resa ancora più mediocre del *kōdan* stesso; ma la vera arte popolare è buona. L'opera straordinariamente grande di Shakespeare, di Goethe, di Tolstoj non è che arte popolare. Ma vorrei che le opere popolari avessero almeno originalità ed eleganza al livello di *Daibosatsu tōge*. Di questo ciò che più amo è la scena in cui Ryūnosuke estrae la spada assassina senza mostrarla apertamente ma suggerendola attraverso l'atmosfera; o la scena ad esempio nel passaggio dell'omicidio per le vie di Kōfu, che Yoneto compie in una sera di fitta nebbia; la descrizione della paura di coloro che, in occasione del combattimento di tre samurai al passo Shiojiri, si rifugiano nella sala da tè sul passo di montagna, senza che venga descritto il combattimento stesso; o quando riferisce la conversazione tra Bucchōji Yasuke e un samurai gravemente ferito; la scena della descrizione di Ryūnosuke che solo vaga con passi incerti nella piana e, non mi ricordo se sia prima o dopo, la scena in cui Utsuki Hyōma riconosce il segno di una spada sul corpo del ladro sbranato dai lupi. Queste sono scene che se fossero davvero

di "arte popolare", non avrebbero potuto essere descritte se non in modo diretto e, invece, il mostrarli indirettamente rivela una tecnica abilissima che ne aumenta l'atmosfera di terrore. Poi fa malinconia vedere lo stato della malattia agli occhi di Ryūnosuke che si reca alle terme di Hakkotsu, e un freddo umido ci penetra sin dentro le ossa. Introdurre in una scena così la giovane e ingenua Oyuki è un vecchio espediente; ma come tecnica di contrasto, fino a un certo punto, ha successo. Il passo in cui Ryūnosuke cammina solitario per un sentiero di montagna, si bagna gli occhi con l'acqua limpida che sgorga sul lato della strada, penso sia il migliore. Anch'io leggendolo ho avvertito quell'acqua limpida penetrarmi negli occhi. Gli omicidi di Ryūnosuke sono velati da una voluta ambiguità perché non si capisce se Ryūnosuke abbia o non abbia commesso tali omicidi; è efficace anche, alla fine, che una vedova lasciva e un impiegato siano morti in modo misterioso. In tale sviluppo non possiamo far altro che lamentarci dello stile rozzo della prima parte. Quasi vorrei che l'autore riscrisse e che io potessi rileggere il passo dell'*obi* di Kiyohime o il passo di Furuichi.

3. *Daibosatsu tōge* si è trasformato via via in un romanzo di sentimenti con la inevitabile conseguenza che la trama diventa prolissa e manca di compattezza strutturale. Proprio dal punto di vista della struttura ultimamente mi ha lasciato molto stupito *The Charterhouse of Parma*⁹ di Stendhal. Un romanzo che, in traduzione inglese, arriva a ben cinquecento pagine. Reso in giapponese potrebbe raggiungere anche le mille pagine. L'opera si svolge in un ducato d'Italia dopo la battaglia di Waterloo e la trama del racconto, proprio per una complessità dell'intreccio e un avvicinarsi degli eventi portati all'estremo, non dà assolutamente l'impressione che il romanzo sia lungo. Piuttosto, è così denso che sembra perfino troppo breve. Dall'inizio fino alla battaglia di Waterloo il romanzo ha un che di prosaico: in origine Stendhal usava di proposito un modo di scrivere arido e conciso, e proprio per questo il romanzo, man mano che si va avanti nella lettura, si carica di una tensione sempre maggiore e raggiunge un successo straordinario. Se questo stesso contenuto fosse apparso a puntate su una rivista con dialoghi prolissi e descrizioni d'ambiente, probabilmente sarebbe diventato lungo come *Daibosatsu tōge*. In altre parole, lo scrittore condensa perfettamente un racconto così

lungo in cinquecento pagine e quasi ogni pagina è arricchita di un contenuto che potrebbe essere di cento pagine. Quindi è perfetta e non c'è nulla di inutile. Se ne ricava una sensazione come se dai grandi avvenimenti, ricchi di conflitti, avesse tagliato via la carne, filtrato il grasso e spremuto il sangue, lasciandone solo l'ossatura. È un grande scrittore perché riesce a mettere in rilievo con una chiarezza sorprendente tutte le personalità, del principe, dei consiglieri, degli uomini di talento e delle donne. La descrizione del primo ministro, il conte Mosca, per non parlare poi della descrizione del protagonista, Fabrizio, è davvero eccellente. Sarebbe un arduo lavoro descrivere a uno a uno i vari e complessi aspetti della grande personalità magnanima di un primo ministro di un piccolo paese, delle sue risorse, della sua saggezza, delle sue passioni, della sua gelosia e dei suoi amori. Ciò nonostante l'autore è riuscito a mettere insieme in modo conciso tutti questi aspetti, a seconda dei brani, con descrizioni di dieci o venti righe. Anche la trama è una serie di fatti improbabili che davvero sembra non possano essere avvenuti, messi gli uni sugli altri e arricchiti di climax in climax; in tal caso, se ci fossero sfumature e attributi inutili darebbe l'impressione di falsità, ma poiché se ne registra solo l'ossatura, si ottiene piuttosto una sensazione di realismo. Riguardo alla tecnica del romanzo, per scrivere in modo veritiero di cose fittizie, oppure per scrivere di cose reali in modo reale, la cosa migliore è utilizzare uno stile il più possibile semplice e conciso. Questa è una vera lezione che possiamo avere da Stendhal. Oltre a questo egli ha scritto alcuni brevi racconti che trattano allo stesso modo di vicende straordinarie come *The Abbess of Castro* e *The Cenci*¹⁰. La scena finale di *La Badessa di Castro* si conclude, ad esempio, in una riga e mezza: «Ugone era andato via, tornò poi di fretta e scoprì che Elena era già morta: un pugnale era piantato nel suo cuore». Sembra quasi di leggere un classico cinese: ad esempio le frasi dello *Shiji*¹¹. Il racconto della famiglia dei Cenci fa uso di regole descrittive, proprio come fosse un protocollo d'esame. È splendida – non si può dire altro – la vividezza dei personaggi e del suo scenario. Ed è davvero strano che non siano state introdotte in Giappone altre opere dello scrittore a parte *Il rosso e il nero* e *Dell'amore*¹². Sarà perché queste opere che hanno una trama interessante sono ritenute l'eterodossia del romanzo? Subito dopo aver letto le sue opere ho iniziato a leggere *Ipazia*¹³ di Kingsley, un lavoro insi-

gnificante, futile e frivolo che mi fa perdere la voglia di leggerlo. Al confronto di Stendhal, anche Mérimée perderebbe il suo splendore. A cercare qualcosa del genere in Giappone, anche se si trova molta diversità nei contenuti, ritengo comunque che opere come *Unmei, Yūjōki* e *Kottō*¹⁴ di Kōda Rohan non siano affatto da meno.

4. Neanche George Moore sembra sia tanto apprezzato in Giappone e solo Tsuji Jun¹⁵ ha tradotto *Le confessioni di un giovane*¹⁶: George Moore fa ricordare Nagai Kafū (con alcune differenze) forse perché entrambi non seguono le tendenze dei tempi. Poiché la sua caratteristica è per lo più nell'eccellenza delle frasi, non so come sia la traduzione di Tsuji Jun: credo che in giapponese forse diventerà banale, più di quanto si possa immaginare.

Tra le opere di Moore, comunque, le migliori sono quelle autobiografiche. Tra *Le confessioni di un giovane* e *Memoirs of my Dead Life* [1906], preferisco la seconda. Quando la lessi un'estate di qualche anno fa sulle rive del lago di Hakone, mi lasciai prendere dalla lettura notte e giorno. Anche *Le confessioni di un giovane* mi hanno tenuto sveglio nelle fredde sere d'inverno, tremando, dopo che si era spento il fuoco. All'epoca avevo già trentasei-trentasette anni ma provai la stessa eccitazione delle discussioni sull'arte letteraria che facevo a ventiquattro-venticinque anni con Watsuji Tetsurō, Kimura Sōta, Gotō Suetō e Ōnuki Shōsen ai tempi di «Shinshichō»¹⁷. La prima riporta i ricordi nella tarda età e per la sua atmosfera si potrebbe definire l'*Ame shōshō* occidentale. La descrizione della primavera a Londra all'inizio del racconto, le dolci parole d'amore del passaggio di *Lovers of Orelay* [1906], la vita desolata del vecchio nella pensione, sono tutte ricche delle amarezze e degli stenti del vivere, e un mare di emozioni mi riempie il cuore. Mi è piaciuto molto Moore e ho provato a leggere romanzi non autobiografici come *A Mummer's Wife* [1885] e *Esther Waters* [1894], ma malgrado amasse Balzac, sono romanzi realistici davvero sobri; in alcuni punti sembra esserci una qualche somiglianza con Tokuda Shūsei e ho provato un certo imbarazzo. Mi ha molto sorpreso pensare che Moore, poeta, abbia anche questa qualità. I due romanzi storici, recentemente pubblicati, hanno una trama semplice e non sono interessanti per il loro valore strutturale; hanno, tuttavia, uno spirito lirico ricco di afflato poetico, simile a quello delle opere autobiografiche; ti trascinano

senza stancare anche se sono due volumi con più di cinquecento pagine, come *Eloisa e Abelardo*. Il passo della fuga d'amore dei due, ad esempio, da Rue de Chantor nella Parigi medievale a Orléans si legge con grande entusiasmo e sembra quasi il *michiyuki* di un *jōruri*. È scritto in uno stile narrativo ininterrotto: i dialoghi non sono scritti a capo, né messi tra virgolette; non vi è scritto «he said» o «she said»; le parole dei due sono intessute in un'unica frase. Moore inaugura così un nuovo stile, simile a quello dei racconti cinesi e giapponesi. *Ulick e Soracha* è troppo rigido nel seguire il filo della trama, ed essendo una leggenda irlandese che non mi è familiare è anche un po' noioso. Lo stile, al contrario, è simile al primo e ci sono parti belle. Così mi è difficile lasciar perdere anche i racconti storici che non attirano per la trama, ma per sensazioni e atmosfere. Tuttavia, ritengo forse difficile scrivere lunghi romanzi così. Ci vorrebbe un'abilità come quella che ci fa ascoltare dieci brani di *gidayū*¹⁸ o *heikebiwa*¹⁹. Non so bene se Moore abbia già una sessantina d'anni o forse anche più di settanta, ma dev'essere comunque anziano. Avere un tale carattere e il vigore di fare un lavoro così impegnativo a quell'età è proprio degli occidentali.

¹ *Ame shōshō* (Pioggia senza fine, 1921).

² *Kurokami* (Capelli neri, 1922).

³ Tanizaki cita *Daibosatsu tōge* di Nakazato Kaizan (1885-1944), tra quelli giapponesi e, tra gli occidentali, *Héloise and Abélard* (1921) e *Ulick and Soracha* (1926) di George Moore, *The Charterhouse of Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1839) e *The Abbess of Castro* (*L'Abbesse de Castro*, 1839) di Stendhal.

⁴ Qui Tanizaki si riferisce a una tavola rotonda del febbraio 1927 (vedi nota 1 all'introduzione alla traduzione) tra gli scrittori Akutagawa Ryūnosuke, Tokuda Shūsei, Chikamatsu Shūkō, Kubota Mantarō, Nakamura Murao, Hirotsu Kazuo, Uno Kōji, Horiki Katsuzō, Fujimori Junzō. In questa sede vengono discusse le posizioni di Tanizaki sulla trama espresse nel primo intervento di Tanizaki su «Kaizō».

⁵ Il titolo completo è *Nihon ni okeru Kurippun jiken* (Un "caso Crippen" giapponese, 1927). Trad. italiana di Alessandra Trombetta, in *Divagazioni sull'otium e altri scritti*, a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Cafoscarina, 1995, pp. 159-173.

⁶ Kume Masao (1891-1952).

⁷ Si riferisce alla tavola rotonda, già citata, sulla rivista «Shinchō» del febbraio 1927.

⁸ *Kugatsu tsuitachi zengo no koto* (Dopo il 1° di settembre, 1927).

⁹ I titoli di opere che appaiono in lingua inglese nel testo originale sono stati mantenuti.

¹⁰ *L'Abbesse de Castro* (1839) e *Les Cenci* (1837).

¹¹ *Shiji* (Memorie del Grande Storico, II secolo a.C.).

¹² *Le Rouge et le Noir, Chronique du XIX^e siècle* (1831), *De l'amour* (1822).

¹³ *Hypatia* (1853).

¹⁴ *Destino* (1912), *Sentimenti fievoli* (1919) e *Pezzi di antiquariato* (1920), opere di Kōda Rohan.

¹⁵ Tsuji Jun (1884-1944).

¹⁶ *Confessions of a Young Man* (1888).

¹⁷ «Shinshichō» (Nuove correnti di pensiero), rivista letteraria legata agli ambienti dell'Università Imperiale di Tōkyō. La sua seconda serie (1910-1911) fu animata da Tanizaki e dalle personalità qui elencate.

¹⁸ Stile di canto del teatro dei burattini (*jōruri*).

¹⁹ Si riferisce agli *heikyoku*, brani dello *Heike monogatari* che venivano recitati da monaci itineranti (*biwa hōshi*) con l'accompagnamento della musica del *biwa*, strumento a corde.

Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介

Letterario, troppo letterario (estratti)
Bungeitekina, amari ni bungeitekina
 文芸的なあまりに文芸的な

1927

LETTERARIO, TROPPO LETTERARIO

RISPOSTA A TANIZAKI JUN'ICHIRO –

«KAIZŌ», APRILE 1927

Il romanzo senza una "storia" che sia una vera "storia"

Non penso che il romanzo senza una storia che sia una vera "storia" sia il migliore¹. Né chiedo di scrivere solo romanzi senza una storia che sia una vera "storia". Per prima cosa, anche i miei romanzi per lo più hanno una storia. Un quadro senza disegno non può avere vita. Analogamente, il romanzo si basa sulla "storia" (con "storia" non intendo semplicemente "*monogatari*"). In senso stretto, dove non c'è "storia" non si costruisce un romanzo. Perciò è ovvio che apprezzi anche i romanzi che hanno una "storia". Dopo il racconto *Dafni e Cloe*² tutti i romanzi o i poemi epici si basano su una "storia", e chi potrebbe dunque non apprezzare i romanzi che ne hanno una? Anche *Madame Bovary* ha una "storia". Anche *Guerra e pace* ha una "storia". Anche *Il rosso e il nero* ha una "storia".

Tuttavia, ciò che determina il valore di un romanzo non è mai la lunghezza della "storia". E ancor di più ciò che è o non è singolare nella "storia" deve essere escluso dalla valutazione. (Tanizaki Jun'ichirō, come chiunque sa, è autore di numerosi romanzi basati su storie singolari. E alcuni di questi resteranno forse anche tra cento generazioni. Ma non per questo il destino di un'opera dipende dalla singolarità o meno della "storia"). A un'ulteriore riflessione, la presenza o assenza di una storia che sia una vera "storia" non ha relazione con tale problema. Come ho detto prima, non penso che il romanzo che non ha "storia", ovvero il romanzo che non ha una storia che sia una vera "storia", sia il migliore. Ma penso che anche un romanzo di tal genere possa esistere.

Il romanzo senza una storia che sia una vera "storia" naturalmente

non è un romanzo che descrive solo le proprie vicende private. Tra i vari tipi di romanzi è quello più vicino alla poesia. Ed è molto più vicino al romanzo di ciò che viene chiamato poesia in prosa. E, lo ripeto per la terza volta, non penso che questo romanzo senza la “storia” sia il migliore. Ma, se ne consideriamo la “purezza”, se consideriamo che non ha interesse popolare, allora è il più puro. Prendendo ancora una volta la pittura ad esempio, un quadro senza disegno non esiste (ci sono alcune eccezioni a questo come le *Improvvisazioni* di Kandinsky, ad esempio). Invece esistono dipinti che si affidano ai colori più che al disegno. Alcuni dipinti di Cézanne, che sono fortunatamente giunti anche in Giappone, dimostrano questo fatto in modo evidente. Mi interessano quei romanzi che sono vicini a questo tipo di pittura.

Allora, tale romanzo esiste o no? Gli scrittori del primo naturalismo tedesco si sono messi a scrivere romanzi del genere. Ma, nel periodo moderno, nessuno può raggiungere il livello di Jules Renard. Per esempio (almeno per quanto io ne so) *I costumi dei Philippe* di Renard (tradotti in giapponese da Kishida Kunio³ all'interno di *Vignaiolo nella sua vigna*⁴) apparentemente sembra incompiuto. Ma a dire il vero è un romanzo che può essere completato solo da “occhi attenti” e da un “cuore sensibile”. Prendendo come esempio ancora una volta Cézanne, egli ha tramandato a noi posteri molti dipinti non finiti. Proprio come Michelangelo ci ha lasciato sculture incompiute. ...Tuttavia non posso non aver dubbi sulla compiutezza o meno dei quadri di Cézanne che sono stati definiti “non finiti”. In realtà Rodin ha giudicato complete le sculture incompiute di Michelangelo!... Ma non ci sono dubbi sulla incompletezza dei romanzi di Renard, come invece accade naturalmente con le sculture di Michelangelo o per alcuni quadri di Cézanne. Sfortunatamente, per mia ignoranza non so come i francesi valutino Renard. Sembra che non riconoscano abbastanza l'originalità del suo lavoro.

Romanzi di questo genere li hanno scritti solo gli occidentali? Penso che per noi giapponesi siano da riconsiderare i brevi racconti di Shiga Naoya a partire dal racconto *Takibi*.

Ho detto che tali romanzi non hanno “interesse popolare”. Per me interesse popolare significa interesse verso gli eventi stessi. Oggi mentre ero per strada ho assistito a un litigio tra un portatore di riscio e un autista. Ho provato anche un certo interesse. Ma di che

tipo? Per quanto provi a rifletterci, non posso pensare che sia diverso dall'interesse che provo guardando un diverbio a teatro. Se una differenza c'è è che un diverbio in scena non comporta alcun rischio per me, uno per la strada potrebbe essere pericoloso ogni momento. Non nego l'arte che suscita tale interesse. Tuttavia credo che ci siano interessi più alti rispetto a questo. Se ci chiediamo cosa sia questo interesse – e con questo vorrei in particolare rispondere a Tanizaki Jun'ichirō – le prime pagine di *Kirin*⁵ forniscono un esempio perfetto.

Un romanzo senza una storia che sia una vera “storia” è povero di interesse popolare. Ma non è mai povero di interesse popolare nel senso migliore del termine (è solo un problema di come interpretare la parola “popolare”). Il Philippe descrittoci da Renard, il Philippe che ha conquistato il cuore del poeta ci suscita tale interesse in parte perché è uno come noi. Definire anche questo “interesse popolare” non è comunque ingiustificato. (Non voglio mettere come punto cardine della mia tesi il fatto che sia “una persona come noi”. Quanto piuttosto che sia “uno come noi che ha conquistato il cuore del poeta”). In effetti conosco molte persone che amano le arti letterarie per questo tipo di interesse. Noi non ci risparmiamo grida di ammirazione per le giraffe dello zoo, tuttavia proviamo un sentimento di affetto anche per i gatti che vivono nelle nostre abitazioni.

Se consideriamo Cézanne, come ha detto un tal critico, il distruttore della pittura, allora anche Renard è il distruttore del romanzo. In questo senso, lasciando da parte per un attimo Renard, anche Gide, che ci avvolge con un profumo di incenso, e anche Philippe, che ha odore di città, hanno scelto una strada di rottura rispetto al romanzo tradizionale. Mi interessano i lavori degli scrittori come quelli venuti dopo Anatole France e Barrès. Che tipo di romanzo indica il romanzo che ho definito romanzo senza una storia che sia una vera “storia” e perché mi interessa questo tipo di romanzo? In risposta basteranno forse le poche decine di righe che ho scritto.

In risposta a Tanizaki Jun'ichirō

Sento ora la responsabilità di rispondere alla polemica con Tanizaki Jun'ichirō. Una parte della risposta già si trova nel primo capitolo. Ma non sono d'accordo con quanto dice Tanizaki, secondo il

quale «Credo che in letteratura in generale ciò che può esprimere al massimo grado la bellezza strutturale sia il romanzo». Ma non è che non ci sia “bellezza strutturale” in qualsiasi arte, perfino nello *bokku* di sole diciassette sillabe. Tuttavia portare avanti la discussione in questo modo è interpretare male le parole di Tanizaki. E comunque ciò che può esprimere al massimo grado “bellezza strutturale” più che il romanzo, è il dramma. Naturalmente il romanzo che più si avvicina al dramma avrà forse meno “bellezza strutturale” di un dramma simile al romanzo. Tuttavia il dramma in genere è ricco di “bellezza strutturale” più del romanzo. Anche questo però in realtà non va al di là di un dettaglio argomentativo. A ogni modo, la forma artistica definita romanzo, lasciando da parte “il massimo grado” o meno, è comunque ricca di “bellezza strutturale”. Inoltre non c’è dubbio che si possa pensare come ha detto Tanizaki che eliminare una “trama interessante” significa abbandonare i privilegi propri della forma che si definisce “romanzo”. Ma, riguardo a questo problema, ho inteso rispondere già nel primo capitolo. Solo, non posso essere facilmente d’accordo con le argomentazioni di Tanizaki riguardo a questo punto: «Ciò che più manca nel romanzo giapponese è questa capacità nella costruzione e l’abilità di sistemare geometricamente i vari fili di una trama complessa». Noi giapponesi sin dall’antichità con il *Genji monogatari* possediamo tale abilità. Anche solo considerando gli scrittori contemporanei potrei citare, tra gli altri, Izumi Kyōka, Masamune Hakuchō, Satomi Ton, Kume Masao, Satō Haruo, Uno Kōji, Kikuchi Kan. Comunque chi più si distingue per questa capacità è proprio Tanizaki Jun’ichirō, “nostro fratello maggiore”. Non lamento assolutamente, come Tanizaki, che non ci sia “la capacità strutturale” tra noi abitanti di questa solitaria isola del Mar Orientale.

Potrei discutere ancora per decine e decine di righe il problema di tale “capacità strutturale”. Tuttavia, per farlo, è necessario vedere un po’ più in dettaglio le argomentazioni di Tanizaki. Ma se posso aggiungere solo un’altra considerazione, non credo che noi giapponesi siamo inferiori ai cinesi a riguardo di questa “capacità strutturale”. Tuttavia credo che siamo inferiori come capacità fisica di riuscire a scrivere senza fermarsi mai lunghi racconti come lo *Shuibu zhan*, il *Xiyou ji*, il *Jin Ping Mei*, lo *Honglou meng*, il *Pinhua baojian* ecc.⁶.

Vorrei inoltre rispondere a Tanizaki quando dice che «L’attacco di Akutagawa alla “trama interessante” forse più che al modo di “costruzione” dell’opera si riferisce piuttosto al “materiale” in sé». Non ho nulla da obiettare riguardo al materiale che Tanizaki usa. Non ho assolutamente l’impressione che *Kurippun jiken*, *Chiisana ōkoku*, *Ningyo no nageki*⁷ siano insufficienti a questo riguardo. E non lo è neanche il procedimento di costruzione di Tanizaki, che è forse quello che conosco meglio, oltre a quello di Satō Haruo⁸. Desidero incoraggiare Tanizaki oltre che me stesso (e naturalmente lui sa bene che non ci sono aculei sulla mia frusta) riguardo allo spirito poetico per far vivere tale materiale. Ovvero è la profondità dello spirito poetico. Le frasi di Tanizaki sono forse eccellenti più di quelle di Stendhal. (Gli scrittori della metà del XIX secolo, come Balzac, Stendhal, Sand non avevano uno stile raffinato, se diamo credito a quanto affermava Anatole France). In particolare, nel dare effetti pittorici Tanizaki è superiore a Stendhal, che ne era quasi incapace (altra persona che potrebbe essere d’esempio è Brandes). Comunque lo spirito poetico che pervade le opere di Stendhal esiste solo a partire da Stendhal. Non si può dire altro che, proprio su questo punto, persino Mérimée, l’unico “artista” prima di Flaubert era inferiore a Stendhal. Ciò che desidero da Tanizaki riguarda solo questo problema. Il Tanizaki di *Shisei*⁹ era un poeta. Al contrario, il Tanizaki di *Aisureba koso*¹⁰ è purtroppo lontano da questo poeta: “Grande amico, ritorna sulla tua strada”!

¹ Con questa definizione Akutagawa dà una particolare enfasi al termine *hanashi* (“storia”) per contrapporlo a quello che usa Tanizaki, *suji* (“trama”).

² Si riferisce al romanzo greco in quattro libri di Longo composto prima della fine del II secolo d.C., *Amori pastorali di Dafni e Cloe*. George Moore avrebbe pubblicato nel 1930 una traduzione inglese col titolo *The Pastoral Loves of Daphnis and Chloe*.

³ Kishida Kunio (1890-1954), scrittore di testi teatrali e di saggi critici, studiò a Parigi negli anni venti con Jacques Copeau; fu una figura di rilievo dello *shingeki* e tra i fondatori della compagnia Bungakuza nel 1938.

⁴ *Le Vigneron dans sa vigne* (1894).

⁵ Racconto di Tanizaki del 1910.

⁶ Lo *Shuibu zhan* (Sul bordo dell’acqua), il *Xiyou ji* (Viaggio a Occidente), il *Jin Ping Mei* e lo *Honglou meng* (Sogno della camera rossa),

sono generalmente annoverati tra i grandi romanzi di epoca Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911). Il titolo del *Jing Ping Mei*, basato sui nomi dei personaggi, è intraducibile. Il *Pinhua baojian* (Lo specchio prezioso per la valutazione dei fiori) è un romanzo di epoca Qing di Chen Sen.

⁷ *Chiisana ōkoku* (Il piccolo regno, 1918) e *Ningyo no nageki* (Pianto di sirena, 1917).

⁸ Satō Haruo (1892-1964).

⁹ *Shisei* (Il tatuaggio, 1910).

¹⁰ *Aisureba koso* (Proprio perché ti amo, 1921).

16. Verso gli anni trenta

a cura di Pierantonio Zanotti

Il saggio *Samazamanaru ishō* (Vari schemi) segnò l'inizio dell'ascesa della stella di Kobayashi Hideo (1902-1983), uno dei più influenti critici letterari giapponesi del Novecento. Fino a quel momento Kobayashi era stato solamente un brillante studente dell'Università Imperiale di Tōkyō, laureatosi nel 1928 con una tesi su Rimbaud, le cui limitate esperienze nel mondo letterario avevano compreso la frequentazione di due altrettanto oscuri poeti, Tominaga Tarō (1901-1925) e Nakahara Chūya (1907-1937). Nel 1928 la rivista generalista di orientamento progressista «Kaizō», una delle più importanti della scena culturale giapponese, lanciò un concorso di saggistica letteraria per nuove voci. *Samazamanaru ishō* vinse il secondo premio nell'edizione del 1929, dietro a «*Haiboku*» *no bungaku* (La letteratura della «sconfitta») del «proletario» Miyamoto Kenji (1908-2007), un altro celebre saggio che esplorava il recente suicidio di Akutagawa Ryūnosuke mettendo in luce i limiti della letteratura borghese. Il saggio di Kobayashi fu pubblicato nel numero di settembre della rivista. Dopo questo exploit, avviandosi a piena consacrazione, Kobayashi si vide affidata una rubrica di critica mensile (*bungei jihyō*) su «*Bungei shunjū*», la rivista diretta da Kikuchi Kan, scrittore nei confronti del quale il giovane critico nutrì sempre una grande stima. Miyamoto, invece, aderì in seguito al Partito Comunista e trascorse gli anni dal 1933 al 1945 in carcere.

Lo stesso Kobayashi, all'interno di uno scambio del 1936 con il critico marxista Nakano Shigeharu (1902-1979), riassumeva così i contenuti del suo saggio d'esordio: «Sin da quando ho pubblicato il saggio *Samazamanaru ishō* su «Kaizō», ho scritto critica basandomi sul principio che tutti i metodi critici siano solo schemi di cui i critici si ammantano, e che se, tolti di mezzo tutti, rimane qualcosa da dire, la vera critica dovrebbe avere inizio da lì. A tutt'oggi, questa mia convinzione basilare non è minimamente cambiata»¹.

In *Samazamanaru ishō*, Kobayashi non si dichiara tanto nemico di specifiche idee originali, frutto pur sempre della creatività di geni come lo stesso Marx, quanto delle loro applicazioni dogmatiche, reificate, perfino mercificate, che egli designa col termine di «schemi» (*ishō*). Apparso nel

periodo di massimo sviluppo delle tendenze letterarie «proletarie», il saggio fece scalpore soprattutto perché dedicava ampio spazio a mostrare l'insufficienza degli «schemi» di derivazione marxista nel cogliere la specificità dell'esperienza letteraria. Al tempo stesso, per quanto in maniera meno diffusa e più cursoria, Kobayashi prendeva le distanze anche da altri «schemi» affermatosi negli anni precedenti: l'estetismo degli epigoni dell'«arte per l'arte», il modernismo della «scuola delle nuove sensazioni» (Shinkankakuha)² e la letteratura di massa e popolare (*taishū bungei*).

Samazamanaru ishō è una rivendicazione della specificità estetica e conoscitiva della critica letteraria (*bungei hihyō*). Kobayashi proclama il proprio fondamentale scetticismo verso tutti gli «schemi», applicazioni dottrinarie di grandi teorie generali, i quali, approfittando della «magia» (*majutsu*) manipolatoria insita nel linguaggio (*kotoba*), piegano la contingenza dell'esperienza critica a gabbie concettuali precostituite.

Secondo Kobayashi molti dei criteri elaborati nel passato dalla critica, per esempio l'antinomia tra «gusti personali» (*shikō*) e «metri di giudizio» (*shakudo*), o quella tra «realismo» e «simbolismo», non solo sono in ultima istanza ingombri infondati, irrilevanti o inutili, ma finiscono per impoverire la ricchezza dell'esperienza delle grandi opere d'arte, che sono sempre intrise della peculiare umanità, financo del «sangue», dei loro autori.

La critica, per Kobayashi, è prima di tutto un'esperienza personale di continuo adattamento e perfino smarrimento all'interno dell'opera, ente individualissimo; ed è essa stessa dotata di unicità e singolarità irriducibili. Praticarla significa esplorare non solo l'opera, ma anche la propria interiorità, «raccontare con scetticismo i propri sogni». Per creare questa critica più vissuta che ragionata, non servono strumenti fissi e dati una volta per tutte, ma la «passione» (*jōnetsu*) e la «sensibilità» (*kanjusei*) del critico, possibilmente dotate degli attributi più positivamente connotati all'interno del saggio: l'essere «pieni di vitalità» (*ikiikitaru*) e «pieni di vigore» (*hatsuratsutaru*).

Emergono più volte nel testo (talvolta con una qualche parvenza di ostentazione, se non con il deliberato intento di impressionare favorevolmente i giudici del concorso di «Kaizō») la padronanza di termini tecnici della filosofia e dell'estetica, nonché la formazione francofila di Kobayashi. Quest'ultima si trova squadrata nei riferimenti a Gide, Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, Nerval, Mallarmé, Gourmont, oltre che all'amato Baudelaire, rappresentante della categoria dei «geni» (*tensai*) al cui culto Kobayashi fu particolarmente incline per tutta la vita. Questi materiali sono inseriti nell'argomentazione in modo da produrre un effetto di freschezza e originalità, ma contribuiscono anche a rendere il testo una lettura piuttosto ostica, come rimarcato in alcune testimonianze di contemporanei⁴. Forse anche per questi motivi Kobayashi era convinto che un testo simile avrebbe sicuramente vinto il primo premio del concorso di «Kaizō».

Oltre che per rappresentare per molti versi il debutto di Kobayashi, *Samazamanaru ishō* è importante perché anticipa l'inversione di tendenza che si sarebbe verificata nel mondo letterario giapponese durante gli anni trenta, con il tramonto della "letteratura proletaria" e la manifestazione di quella che fu percepita da molti esponenti del *bundan* come una "rinascita letteraria" (*bungei fukkō*). Questa tendenza fu variamente declinata come una liberazione dai gravami teoretici imposti dal pensiero marxista, come una restituzione alla letteratura delle proprie specifiche funzioni estetiche ed euristiche, o come una reviviscenza, spesso in chiave identitaria o nazionalista, delle supposte caratteristiche naturali della cultura giapponese.

A molti contemporanei e lettori posteriori, Kobayashi, con il suo risoluto tentativo di superare gli schemi critici vigenti, apparve quindi come una delle prime voci di una nuova epoca. *Samazamanaru ishō* presenta infatti alcuni degli elementi ideologici che, secondo diversi commentatori, sarebbero stati presenti in Kobayashi così come nelle tendenze di pensiero antimoderniste degli anni trenta e quaranta⁵: il particolarismo refrattario alle generalizzazioni concettuali, l'antipatia per i grandi sistemi di pensiero, l'invocazione del «fato» (*shukumei*) di un autore come categoria esplicativa, una mistica dell'atto che si traduce nell'enfasi posta sulle componenti inconse (*muishiki*) e irrazionali della «prassi» (*jissen*) artistica e critica, il desiderio di una comunione con l'opera da attingere più intuitivamente che con la mediazione dell'intelletto. Già prima della guerra, alcuni di questi aspetti valsero a Kobayashi la taccia di reazionario da parte di intellettuali marxisti come il summenzionato Nakano, e la critica ancora oggi si interroga su quanto Kobayashi abbia contribuito (indirettamente secondo alcuni, direttamente secondo altri)⁶ al clima culturale degli anni trenta e quaranta: anni di repressione dei movimenti di sinistra e di ascesa di discorsi che proclamavano l'affrancamento del Giappone dagli universalismi della "modernità" di marca "occidentale", e il primato della propria particolare appartenenza a una qualche forma di comunità originaria (culturale, nazionale, etnica) immune dalla dialettica della storia.

Kobayashi Hideo 小林秀雄

Vari schemi (estratti)
Samazamanaru ishō
 様々なる意匠

1929

Il dubbio è forse il principio della saggezza,
 ma là dove principia la saggezza, finisce l'arte.
 ANDRÉ GIDE¹

I.

Non so se sia per noi un bene o un male, ma a questo mondo non esiste un solo problema che si risolva facilmente. L'unica arma del nostro pensiero, la parola, che è stata conferita all'uomo in tempi remoti insieme alla sua coscienza, esercita ancora oggi la sua antica magia. Non esistono parole tanto sublimi da non implicare anche la bassezza, né parole tanto basse da non implicare anche il sublime. E la parola, una volta che eliminasse il suo magico potere di abbagliare il cuore degli uomini, non sarebbe forse che una mera ombra. Quanto a me, in questa sede non intendo presentare o risolvere dei problemi. Vorrei semplicemente trattare una serie di fatti che i frenetici critici letterari di oggi hanno fatto di finta di non vedere per necessità di agire freneticamente. Semplicemente, non mi convince molto perché essi debbano entrare in scena fissandosi su tutti i vari schemi. [...]

2.

Nel mondo della letteratura, così come abitano i poeti e abitano i romanzieri, abitano anche delle persone chiamate critici letterari. Il desiderio dei poeti è di creare delle poesie, il desiderio dei romanzieri è di creare dei romanzi. E allora il desiderio dei critici letterari è quello di scrivere della critica letteraria? Probabilmente questo fatto è gravido di una grande quantità di paradossi.

Dice la gente: «È facile valutare le persone secondo i propri gusti». Ma anche valutare le persone secondo un metro di giudizio è un'attività altrettanto priva di difficoltà. Solo che non è facile avere sempre dei gusti pieni di vitalità, o possedere sempre un metro di giudizio pieno di vigore. Le persone pensano ai gusti di una persona e ai suoi metri di giudizio come a due cose distinte e separate, ma questa è solo una speculazione, analoga al pensare allo spirito e al corpo come a due cose distinte e separate. [...] Senza gusti pieni di vitalità, come è possibile avere un metro di giudizio pieno di vigore? Ma c'è un ulteriore fatto che i logici tendono a dimenticare, ed è questo: è solo a condizione di accettare di considerare quella pura attività spirituale che è la critica, separando tra loro i gusti e il metro di giudizio, che noi possiamo fare impunemente e con grande minuzia degli innesti di logica ai nostri metodi critici. Tuttavia, è un fatto che, per quanto un metodo critico venga studiato minuziosamente, ciò non ha niente a che fare con la questione della capacità della critica prodotta con esso di avere effetto o meno sulle persone. Per esempio uno potrebbe aspettarsi di realizzare il proprio amore attraverso lo studio della retorica delle lettere d'amore, ma sarebbe uno stupido se credesse che il suo amore, così realizzato, fosse il risultato del proprio studio delle lettere d'amore. A meno che egli non abbia finito per realizzare qualche cosa d'altro, certamente non il proprio amore.

In passato si è variamente discusso degli effetti nefasti della critica soggettiva o impressionistica, ma in fin dei conti non si è trattato d'altro che di girare intorno alla regola della morale comune, o delle buone maniere, consistente nel «non criticare gli altri sulla base delle tue preferenze personali». In altre parole, forse ciò che fu attaccato non furono né la critica soggettiva né la critica impressionistica. Fu forse la «critica che non è veramente critica». [...] A ogni modo, se non mi è affatto chiaro che cosa significhi il termine tecnico «critica impressionistica» usato dagli storici della letteratura, mi è invece chiarissimo il seguente fatto. Quando mi pongo di fronte ai grandi esemplari della cosiddetta critica impressionistica, per esempio le critiche letterarie di Baudelaire, io, come una barca battuta dalle onde, vengo portato via dal moto della sua finissima analisi e della sua sensibilità piena di vigore. In quei momenti, avvinto dalla sua magia, contemplo chiaramente una cosa,

ed essa non è né la forma dei suoi gusti, né la forma dei suoi metri di giudizio, ma i sogni di lui, che hanno preso la forma di un'imparaggiabile passione. Questa è certamente critica, ma è anche il suo soliloquio. Come potrebbe mai una persona separare la propria critica dalla propria coscienza individuale? Il potere magico della critica di Baudelaire risiede nel fatto che egli aveva preso chiaramente coscienza del fatto che fare critica significa avere coscienza di sé. Che la critica abbia come oggetto sé stessi o gli altri è una e la stessa cosa. In fin dei conti, la critica non consiste forse nel raccontare con scetticismo i propri sogni?

A questo punto incappo per forza in una cosa espressa da parole sciatte ma molto pretenziose: «l'universalità della critica». Ma quali artisti, fin dall'antichità, hanno mirato a mostri come l'universalità? Essi senza eccezione hanno infatti mirato all'individuo. Non hanno desiderato di raccontare la verità comune a ogni epoca e a ogni luogo, ma hanno semplicemente desiderato di raccontare nel modo più sincero possibile, nel modo più completo possibile, singole verità particolari. Goethe è universale perché era nazionale in maniera eccelsa, era nazionale perché era personale in maniera eccelsa. Nella misura in cui non si tratta di verità categoriche o trascendentali, dove pensate di cercare la garanzia di tutte le verità umane, se non nel loro essere, per l'appunto, umane? Vale esattamente lo stesso per la critica letteraria; pensare che per la critica debba essere diverso non ha nessun fondamento. La critica più alta è sempre la più personale. E c'è differenza tra il concetto di arbitrario e quello di personale.

Vorrei ora cambiare angolazione. Le persone vengono al mondo avendo in sé una serie di potenzialità. Una persona sarebbe potuta diventare uno scienziato, un militare o un romanziere, ma non sarebbe potuta mai diventare altro da sé stessa. Questo è un fatto stupefacente, che può essere così riformulato: un individuo potrà scoprire una serie di verità, ma non potrà mai possedere tutte le verità che ha scoperto. Per quante verità possano esistere come idee nella corteccia cerebrale di un individuo, la verità che circola per il suo corpo insieme ai globuli sanguigni è una sola. Così come le nubi creano la pioggia e la pioggia crea le nubi, l'ambiente crea le persone e le persone creano l'ambiente; se ammettiamo che nei fatti – per così dire – dialetticamente unificati, si dispieghi il vero

significato del cosiddetto “fato” nel mondo, allora la singola verità che circola insieme ai globuli sanguigni è solamente un altro nome del fato di quella persona. Che la si chiami il vero carattere di una persona o l'originalità di un artista, si indica sempre la stessa cosa. Questa solenne verità dell'esistenza umana, per la semplice e potente ragione che tutti gli artisti superiori creano con tutti loro stessi in prima persona, viene infusa nella loro opera, costituisce il carattere della loro opera.

Per quanto il lavoro degli artisti sia puro, non è puro nello stesso modo in cui uno scienziato usa il termine per l'acqua pura. Il loro lavoro è sempre ricco in quanto possiede svariati colori e svariati sfumature. A causa di questa ricchezza, io posso astrarre delle idee dalle loro opere ma, per quanto astragga, rimane sempre qualcosa. Vagando per le pieghe di questa ricchezza, mi convinco di aver inteso pienamente il pensiero di questo autore, ma ecco che, da una strana angolazione, un nuovo frammento di pensiero mi guarda. Una volta che vengo visto, succede infine che il frammento non sia più un frammento, si espanda in un istante e inghiotta completamente le idee che pensavo di aver inteso fino a quel momento. Questo vagare equivale del tutto a vagare nel tentativo di catturare la propria stessa figura tramite l'analisi. Così, io, terminata la vertigine della mia analisi, odo la bassa nota fondamentale del fato dell'autore che fluisce al fondo della ricchezza dei capolavori. In quel momento il mio sogno frenetico cessa, il mio cuore comincia a raccontare le mie parole, in quel momento io prendo coscienza della possibilità della mia critica.

Io non ho il diritto di criticare i critici letterari che si armano con i vari sistemi di pensiero. Credo soltanto che un'armatura, per quanto protettiva, possa essere una cosa molto pesante. Tuttavia, a prescindere dal carattere che possiedono, nutro sempre dei dubbi sull'impazienza di questi critici, che li rende incapaci di attendere fino al momento in cui l'oggetto della critica rivela il proprio fato. [...]

3.

La letteratura marxista—. Poiché si tratta di uno schema basato su una teoria politica, a confronto degli altri vari schemi basati su

teorie dell'arte, la struttura di questo, che è probabilmente il più attivo nella scena della critica di oggi, sembra la più semplice e chiara; tuttavia, tutti gli schemi dello spirito umano, poiché portano il marchio della natura umana, possono dare adito a svariate dispute. [...]

A me non piace l'espressione «fate arte per il proletariato», né mi piace l'espressione «fate arte per l'arte». Il motivo è che queste espressioni, come figure retoriche, possono anche avere svariate sfumature, ma alla fine non dicono niente. Si pena di più a combattere per lo Stato o a combattere per sé stessi? Non fa differenza. Istruire qualcuno a «fare arte per il proletariato» è facile come istruirlo a «fare arte per l'arte», ma per l'artista che così viene istruito si tratta in entrambi i casi di una cosa ugualmente difficile. Quasi tutte le ideologie non poggiano affatto le proprie fondamenta sulla coscienza dell'uomo. Come disse Marx, «la coscienza non può mai essere qualche cosa di diverso dall'essere cosciente»². L'ideologia di una persona è sempre intrecciata con tutto il suo essere. È intrecciata al suo fato. Poiché anche l'indolenza è un tipo di diritto che l'uomo ha, un romanziere può anche essere indifferente all'ideologia. Tuttavia, se a sostenere un'ideologia non è sempre solo una teoria, ma la forza di volontà nella vita quotidiana dell'uomo, essa è una realtà. È consentito rimanere indifferenti di fronte a una certa realtà, ma non è consentito a nessuno di irridere la realtà. Supponiamo che l'ideologia proletaria che si trova all'interno dell'opera di un eccellente autore proletario abbia effetto sulle persone; allo stesso modo che per le ideologie possedute da ogni opera eccellente, ciò avviene perché essa si trova in rapporto assoluto con l'opera, perché essa è tinta col sangue dell'autore. E supponendo che esista qualcuno che venga mosso da qualcosa che è stato privato di questo sangue, ciò sarebbe dovuto all'astuta legge di natura per cui «solo gli animi frivoli vengono mossi dalle frivolezze».

La grande arte è qualcosa che possiede sempre un grado di realtà tale per cui è come se lo sguardo di qualcuno ti penetrasse l'animo. Tutte le architetture di rappresentazioni mentali che non guidano l'uomo alla passione per la realtà sono solo dei meri manuali. Uno può insegnare con un manuale che se si svolta a destra si arriva in città, ma non può far alzare in piedi un essere umano che sta seduto. Le persone non agiscono per via dei manuali, vengono fatte

agire dagli eventi. Un'ideologia potente è un evento, e lo è anche un'arte potente. Gli attivisti sociali, al grido di «utilizzate l'arte per il movimento proletario», cercano di utilizzare quell'evento che è l'arte per i loro movimenti, il che è molto intelligente da parte loro. Essi ordinano agli artisti: «dovete essere coscienti dell'obiettivo, la realizzazione della società proletaria». Così come in un certo senso non esistono esseri umani senza religione, tra gli artisti non esistono individui che non abbiano coscienza dei propri obiettivi. Senza avere degli obiettivi non è possibile impostare lo sviluppo della propria vita. Tuttavia, anche quando si avanza puntando l'obiettivo, poiché l'obiettivo è afferrare la vita, l'obiettivo tornerà alla vita. Per un artista la coscienza dei propri obiettivi non è altro che la propria teoria creativa. E la teoria creativa non è per lui altro che la teoria del proprio fato. E tutti gli artisti rimangono immancabilmente fedeli alle proprie diverse teorie del fato. Se anche per ipotesi possedessero una coscienza degli obiettivi oltre a questa, essa sarebbe del tutto ininfluyente. Le cose ininfluente, è fatica sprecata anche solo considerarle alla stregua di fantasmi.

«Abbiate coscienza dei tempi» è un'altra espressione che viene spesso pronunciata nei dibattiti di letteratura marxista. Ogni epoca possiede i propri colori e le proprie tonalità peculiari. Tuttavia questi sono pur sempre dei colori e delle tonalità, non costituiscono un paesaggio che noi possiamo contemplare chiaramente. Ciò che è chiaro ai nostri occhi sono solo le varie architetture di rappresentazioni mentali generate da quei colori e da quelle tonalità d'epoca. I momenti in cui un secolo racconta i suoi miti più vividi si limitano a quando noi agiamo nella maniera più inconscia e vigorosa all'interno del vortice di quel secolo. Mi vengono alla mente le parole di Armand Ribot: «paradossalmente, è possibile conoscere chiaramente le sensazioni interne del corpo umano solo tramite l'anestesia locale»³. Baudelaire, che realizzò la coscienza del sé, probabilmente la più grande passione della letteratura dell'Ottocento, e ne morì, fu un genio che davvero attuò risolutamente queste parole di Ribot. Io non so se la cosiddetta coscienza dei tempi diventerà o meno una delle grandi passioni della letteratura del Novecento. Men che meno so se il Novecento genererà o meno un Baudelaire del Novecento, ma è chiaro che ciò che è chiamato coscienza dei tempi ricalca nella sua struttura ciò che è chiamato

coscienza del sé. È chiaro che la coscienza dei tempi non supera né per grandezza, né per piccolezza, la coscienza del sé.

Di seguito tratterò dell'antiquato schema dell'"arte per l'arte". Dico "antiquato", ma non si tratta di qualcosa di poi così antico; infatti è impossibile che gli artisti greci o gli artisti del Rinascimento potessero comprendere un'espressione del genere. Il culto secondo cui «la natura imita l'arte», come sarebbe avvenuto nel caso di Stendhal che nel suo *Il rosso e il nero* anticipò l'apparizione nella realtà di diversi tipi soreliani, potrebbe anche essere un culto dell'arte legittimo, ma la natura non imita l'arte, se non nella misura in cui l'arte imita la natura. Stendhal non ha fatto altro che restituire a questo mondo ciò che aveva preso in prestito da esso. Prima di credere che il proprio lavoro avrebbe colpito il mondo, egli volle essere violentemente colpito dal mondo. Perciò l'"arte per l'arte", anziché mostrare la forma di un'ebbrezza ottimistica in cui la natura imita l'arte, mostra piuttosto la forma di uno stato di indebolimento in cui la natura, o la società, si sono disfatte dell'arte. Gli uomini, fintantoché vengono stimolati dal mondo, non possono disfarsene, né possono desiderare di disfarsene. Gli eremiti, coloro che secondo il significato dei caratteri usati in giapponese per questa parola si sono "disfatti del mondo", non sono persone che si sono disfatte del mondo, ma persone di cui il mondo si è disfatto. Quando un dato secolo, in quanto organismo, possiede dei miti pieni di vigore, per gli artisti di quel secolo l'"arte per l'arte" sarà una sciocchezza difficile da comprendere. Se un dato secolo, scisso e indebolito al grado estremo, non possiede più nessun desiderio, sarà anche privo di arte.

Non so se l'epoca attuale possieda dei miti di costruzione o dei miti di decadenza, ma non sono molto convinto del fatto che i giovani letterati proletari giapponesi si stiano sforzando di tingere le proprie opere del sangue di un'antropologia basata sul fato dell'uomo. Né sono molto convinto che i giovani epicurei intellettuali stiano abbracciando sogni scettici talmente rapidi da lasciarli frastornati. [...]

4.

La natura dell'arte non consiste nel mostrarci un paese della bellezza separato da questo mondo, un mondo della verità separato da

questo mondo, ma risiede in questo punto: che in essa le passioni umane esistono sempre sotto forma di segni i più chiari possibili. Le idee eterne che l'arte possiederebbe non sono che spettri frutto delle invenzioni degli studiosi di estetica; per quanto un'opera manifesti ispirazione divina, per quanto manifesti assenza di sentimenti, per quanto manifesti straordinarie forze spirituali, non potrà separarsi dal proprio odore di umanità. L'arte è sempre il più umano dei giochi, l'espressione più paradossale dell'essere umani. Per esempio le sculture dell'epoca Tenpyō [729-749] sono, come si dice spesso, prive di personalità individuale, ma questa assenza di personalità non equivale affatto a un'assenza di umanità. Gli uomini dell'epoca Tenpyō non hanno fatto o pianificato le loro opere come qualcosa di assolutamente avulso da questo mondo. Semplicemente essi non conoscevano i mostri che fanno parte del bagaglio dei concettuali uomini moderni, come la "personalità individuale". Il motivo per cui la loro plastica produce un effetto su di noi è che percepiamo la loro plastica come espressione del loro animo. [...]

[Per alcuni studiosi di estetica l'arte è un'emozione estetica, per altri oggetto di speculazione e ricerca empirica.]

Tuttavia per l'artista l'arte non è né oggetto di emozioni, né oggetto di pensiero: è prassi. Le opere, per l'artista, non sono altro che pietre miliari da lui edificate; ciò che per lui è importante è camminare. Che cosa provino o dove vadano le persone che guardano queste pietre miliari per effetto delle stesse non è affare del loro artefice. Dopo che un poeta ha scritto l'ultimo verso di una poesia, essa diventa semplicemente il monumento commemorativo di una battaglia. Un monumento alla fine è solo un monumento, e se questo morto oggetto vive in eterno è solo perché uomini vivi, nel corso delle epoche, interagiscono con esso.

Probabilmente gli uomini hanno compreso cosa fosse l'acqua nell'istante stesso in cui essa è apparsa nel loro mondo. Tuttavia esprimere l'acqua tramite la formula H_2O è una novità recente. L'artista deve sempre creare forme nuove. Ma ciò che è importante per lui non sono le forme nuove, ma il processo di creazione di forme nuove; e questo processo fa parte delle segrete tenebre di ciascuno.

Tuttavia io posso forse almeno indicare che, per coloro che vivono per queste tenebre, parole come ad esempio "realismo" o "simbolismo" che circolano per il mondo come valute, come merci, possiedono significati molto diversi da quelli generalmente intesi.

Quando Dio diede all'uomo la natura, decise forse nella sua saggezza che essa si sarebbe rivelata all'uomo attraverso il conferimento di nomi da parte sua. E l'invenzione della parola "genere umano" da parte dell'uomo è venerabile forse quanto la sua invenzione del fuoco. Tuttavia gli uomini, abbandonando la logica insita in ciascuna di esse, hanno finito per gettarsi nel mare di quella meravigliosa praticità sociale che fa parte delle proprietà delle parole. Come compenso per ciò, essi hanno ottenuto rapporti sociali pieni di vitalità ma, come castigo, la parola, assumendo la forma di vari schemi, è giunta a soggiogare gli uomini tramite le loro regole e le loro magie. A questo punto un poeta che cercasse di mettere in atto la magia della parola dovrebbe cominciare prendendo per prima cosa coscienza della struttura di questa magia.

A un bambino viene insegnato dalla mamma che il mare è blu. Supponiamo che, dopo aver visto coi propri occhi il colore del mare mentre cerca di disegnare dal vero il mare presso Shinagawa⁴, questo bambino si accorga che esso non è né blu né rosso né di un altro dei suoi colori e che, pieno di stupore, getti via le matite colorate: questo bambino sarebbe un genio; solo che il mondo non ha mai assistito alla nascita di un simile prodigio. Ciò significa quindi che il bambino possiede il concetto "il mare è blu"? Ma un bambino che vive vicino alla baia di Shinagawa, senza la baia di Shinagawa, non saprebbe nemmeno concepire il mare. Per il bambino le parole non indicano né un concetto né un oggetto. Che le parole vaghino nello spazio tra queste due opzioni è condizione indispensabile perché il bambino possa crescere in questo mondo. In questo senso gli esseri umani, per tutta la loro vita, sono per metà dei bambini. Che cosa è allora l'altra metà, che rende il bambino un adulto? La gente la chiama "logica" (*ronri*). In altre parole i bambini diventano adulti tramite l'aggiunta delle convenzioni condivise della logica alla pratica condivisa della parola. Il rifiuto di questa doppia natura condivisa della parola costituisce il presupposto della prassi del poeta. La luna piena in mezzo al cielo sembra larga quindici centimetri. La teoria rivela la falsità di

questa apparenza, ma di per sé il fenomeno per cui la luna sembra larga quindici centimetri non contiene alcun errore. Una volta svegliatosi, uno ride dell'assurdità dei propri sogni, ma i sogni, nelle fattezze delle loro peculiari immagini oniriche, sono verità. Flaubert insegnò a Maupassant che «al mondo non ci sono due alberi, due sassi che siano uguali»⁵. Questa è un'ingiunzione a riverire le sembianze infinitamente ricche della natura. Tuttavia questa frase racconta anche un'altra verità, ed è il fatto che, al mondo, non ci sia nemmeno un'altra frase che sia uguale a «al mondo non ci sono due alberi, due sassi che siano uguali». Anche le parole sono infinite, con le loro proprie sembianze che possiedono a loro volta le loro proprie sfumature. Anche le parole false, nell'essere tali, non contengono alcun errore. [...]

[Soffermandosi sull'opera di Balzac e sui poeti simbolisti francesi, Kobayashi discute le presunte differenze tra "realismo" e "simbolismo". Sostiene che esse sono infondate o (specie nel caso del simbolismo) basate su concezioni fuorvianti della natura delle due tendenze. Tutti gli artisti sinceri, Balzac come Mallarmé, sono realisti, nella misura in cui la loro prassi creativa si basa sul presupposto di recepire come reali e concreti tutti i fenomeni, che siano interni o esterni al loro animo.]

L'ispirazione è forse una cosa che gli artisti sinceri rifiutano. Il loro lavoro è forse, in tutto e per tutto, attività cosciente. Il poeta deve forse comporre osservando contemporaneamente il proprio atto di composizione. Ma purtroppo, agli occhi dell'uomo comune, quella realtà che è il processo di composizione e quella realtà che sono gli effetti dell'opera, frutto di questo processo, sono due mondi nettamente distinti. In che modo il poeta può esprimere completamente gli effetti che era cosciente di voler esprimere? Come può rintracciare all'interno del proprio processo di composizione la comparsa di effetti impreveduti della propria opera? È dunque la creazione artistica una camminata da equilibrista di massima inconsapevolezza su una fune tesa sull'abisso che separa l'intenzione dagli effetti? Così come genio e follia sono intimi compagni, arte e insensatezza sono legate inseparabilmente tra loro?

Probabilmente qui si manifesta nel senso più essenziale il problema della tecnica. Ma chi può spiare i segreti di questo mondo che

è la tecnica? Se anche fossi un poeta, a chi potrei rivelare i segreti della mia tecnica?

5.

[...] Le "cose", all'interno del materialismo storico di Marx che nega tanto le teorie materialiste che fanno derivare la coscienza dalle cellule cerebrali quanto le teorie idealistiche che fanno derivare l'essere dallo spirito, non sono ovviamente spiriti avulsi dal mondo, ma non sono nemmeno sostanze fisse. Il suo materialismo storico, che si basa sull'audace e accurata introduzione di uno schietto realismo nell'epistemologia, avrà anche la forma di una magnifica comprensione fondamentale dell'esistenza umana nell'epoca moderna, ma possedere una comprensione del genere non ha la minima utilità per la vita comune delle persone. In altre parole, il senso comune scansa abilmente la comprensione marxista della realtà con la motivazione che essa è troppo ovvia. Oppure, le regole fondamentali della comprensione marxiana della realtà costituiscono delle verità fin troppo belle per il senso comune. Oppure ancora, ponendoci in una prospettiva dall'alto, per le masse, l'atto di comprendere queste regole fondamentali equivale semplicemente a vivere la propria vita di tutti i giorni, senza badare al fatto che si tratti di una vita da borghese o di una vita da proletario, di una vita dello spirito o di una vita della carne. Predicare cose come l'inseparabilità tra la coscienza dell'uomo moderno e il materialismo di Marx non è altro che un capriccio metafisico. Ciò che domina i tempi moderni non sono le "cose" intese secondo il materialismo storico di Marx, ma ciò che egli ha chiaramente indicato come le "merci". [...]

[Come il Balzac della *Commedia umana*, anche Marx ha cercato di esprimere il «carattere fondamentale dell'epoca» in cui viveva, più che produrre schemi interpretativi astratti e universali.]

Forse i critici letterari marxisti di oggi derideranno questi fatti, questa logica, come i più ingenui che ci siano. Tuttavia mi sembra che nelle loro menti l'ideologia marxiana non sia né una prassi che

è stata compenetrata dalla teoria, né una teoria che è stata compenetrata dalla prassi. Mi chiedo se non si sia ridotta proprio a una forma di merce, che esercita la magia delle merci. Il marxismo ci dice che le merci dominano il mondo, ma quando il marxismo imperversa nella mente degli esseri umani come uno tra i tanti schemi, diventa esso stesso una magnifica merce. E questa trasformazione possiede anche il potere di far dimenticare agli uomini il fatto riconosciuto che le merci dominano il mondo.

Per ultimi vorrei trattare due fatti ignorati, a proposito di due schemi, su cui non mi sono soffermato. Si tratta della “letteratura della scuola delle nuove sensazioni” e della “letteratura popolare”.

Io non so come siano fatte la teoria letteraria borghese, o la teoria letteraria proletaria. Credo che gli esseri umani possano benissimo fare a meno della capacità di mettere in chiaro le fattezze di simili mostri. Il crollo dell’idealismo nell’epoca moderna è stato colto dalle chiare idee di Marx. Il cosiddetto “movimento della letteratura della scuola delle nuove sensazioni” è comparso per il crollo delle idee in quanto tale, non per aver colto questo crollo. Esso non è in nessun modo un movimento letterario attivo. È semplicemente comparso come segno dell’indebolimento della letteratura. Lo si potrebbe anche definire come una tipologia di movimento formalista in ambito letterario, ma la sua essenza differisce completamente da quella del cosiddetto movimento simbolista dell’Ottocento, movimento formalista a sua volta. La musica romantica che aveva stimolato i poeti simbolisti diede loro le più squisite idee letterarie. Così, quando, lamentando la pochezza delle proprie idee letterarie, essi si dedicarono al loro raffinamento, videro quanto la loro scrittura fosse misera rispetto alle loro idee. La musica all’americana che oggi stimola gli “scrittori della scuola delle nuove sensazioni” non dà loro alcuna idea letteraria. Anzi, non dà loro praticamente nulla che si possa chiamare “idea”. Così come il cinema forza l’essere umano a un’esistenza puramente visiva, la musica gli ordina di farsi tutt’orecchi. Così, lamentando la pochezza di tutte le idee o quasi, questi scrittori cercano di disfar-sene. Così facendo, come può la loro scrittura risultare più forte rispetto alla pochezza delle loro idee?

Una tendenza che almeno per quanto la vedo io va in direzione quasi del tutto opposta è la cosiddetta “letteratura popolare”. La

“letteratura popolare” non è letteratura che tratta dei divertimenti degli esseri umani, è letteratura che viene trattata come divertimento dagli esseri umani. Se si intende fare della letteratura una forma di divertimento in un mondo, come quello di oggi, pullulante di divertimenti fisiologici diretti, uno dei metodi più maldestri per farlo è quello di trasformare i sentimenti umani in un testo scritto per poi cercare di suscitare l’illusione tramite esso. Eppure l’attuale successo della “letteratura popolare” ci dice quanto le persone facciano fatica a distaccarsi dalle illusioni letterarie. Io voglio omaggiare la “letteratura popolare”, la più grande sostenitrice, in questi tempi moderni, dell’idea letteraria più semplice, che gli uomini hanno tramandato fin dalla più remota antichità, quella di una storia che, come le *Mille e una notte*, notte dopo notte, non conosce la propria fine.

§.

Credo di aver fatto una passeggiata tra i vari schemi del mondo letterario giapponese di oggi, per lo meno tra quelli che sembrano importanti. Non ho cercato affatto di vilipendere questi schemi perseguendo qualcos’altro. Semplicemente, poiché non do troppo credito ad alcuno di essi in particolare, mi sono piuttosto impegnato a dare credito a tutti gli schemi⁶.

¹ La citazione originale, tratta dal testo della conferenza *De l'importance du public - Conférence prononcée à la Cour de Weimar le 5 août 1903*, recita: «Le scepticisme est peut-être le commencement de la sagesse; mais, où commence la sagesse, finit l'art». In André Gide, *Nouveaux Prétexes: Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1921 (1 ed. 1918), p. 39.

² Karl Marx e Friedrich Engels, *L'ideologia tedesca: Critica della più recente filosofia tedesca nei suoi rappresentanti Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e del socialismo tedesco nei suoi vari profeti*, trad. di Fausto Codino, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 13, cap. I (*Feuerbach*).

³ Théodule-Armand Ribot (1839-1916), psicologo francese.

⁴ Quartiere che si affaccia sulla baia di Tōkyō.

⁵ Il tenore della frase sembra ricalcare, più nel contenuto generale che nelle esatte parole, un

passaggio della prefazione di Maupassant al romanzo *Pierre et Jean* (1889).

⁶ Il testo del 1929 prosegue con una citazione da Cartesio e la datazione al 28 aprile 1929.

Note al testo

4. Il romanticismo

¹ Storico e critico nato a Tōkyō, giornalista del «Kokumin shinbun», quotidiano dapprima innovativo poi su posizioni più conservatrici di governo.

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

5. Saggi sul naturalismo

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

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

³ *Futon gappyō*, in «Waseda bungaku», 10, 1907, pp. 52-54.

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

⁵ Il numero di ottobre di «Waseda bungaku» riporta otto recensioni sotto il titolo generale di *Futon gappyō* (Commenti a *Futon*), a firma di Oguri Fūyō, Masamune Hakuchō, Tokuda (Chikamatsu) Shūkō, Katagami Tengen, Mizuno Yōshū, Matsubara Shibun, Nakamura Seiko, Sōma Gyofū e Shimamura Hōgetsu, tutti scrittori, poeti o critici ben affermati. Cfr. «Waseda bungaku», 10, 1907, pp. 38-54. Sulla rivista «Myōjō» (10, 1907, pp. 100-104) si trova invece la recensione: *Tayama Katai-shi no Futon* (*Futon* del signor Tayama Katai).

⁶ *Futon gappyō*, cit., p. 38.

⁷ *Tayama Katai-shi no Futon*, cit., p. 100.

⁸ *Futon gappyō*, cit., p. 54.

⁹ Il saggio è comparso sulla rivista «Taiyō» (Il sole, 1895-1928) nel febbraio del 1904.

¹⁰ Negli anni successivi Katai continuerà a riflettere sul rapporto tra descrizione oggettiva e soggettività in numerosi saggi. Tra i più famosi *Shōsetsu sahō* (Il metodo del romanzo, 1909) e *Byōsharon* (Sulla rappresentazione, 1911). In questi saggi, Katai definisce la descrizione naturalista anche con un'altra famosa espressione *heimen byōsha* o «descrizione piana».

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

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

¹³ Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 44.

¹⁴ *Uribatake* (Campo di meloni, 1891).

¹⁵ Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 81.

¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 156-158.

¹⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

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

²¹ Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., p. 162.

²² Tayama Katai, «No no hana» jo, in «Kindai bungaku hyōron taikai», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsurō e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, p. 145.

²³ Henshall, *In Search of Nature*, cit., p. 98.

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

²⁵ Tayama, *Tōkyō sanjūnen*, cit., pp. 194-195.

²⁶ Yoshida, *Shizenshugi no kenkyū*, cit., p. 309.

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

²⁸ Cfr. Levy, *Sirens of the Western Shore*, cit., p. 116.

6. Il sole verde

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

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

³ Takumi Hideo, *Kindai Nihon no bijutsu to bungaku: Meiji Taishō Shōwa no sashie*, Tōkyō, Mokujisha, 1979, pp. 293-315; Véra Linhartová, *Manifestes et réflexions 1910-1941, in Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p. 142; Genifer Weisenfeld, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 22-24; Christine M. E. Guth, *Takamura Kōun and Takamura Kōtarō: On Being a Sculptor, in The Artist as Professional in Japan*, a cura di Melinda Takeuchi, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 175; Hirayama Mikiko, *Japanese Art Criticism: The First Fifty Years*, in *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, a cura di Toshiko M. McCallum e J. Thomas Rimer, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2011, pp. 265-266.

7. La civilizzazione del Giappone moderno

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

² Altro intellettuale critico fu lo scrittore Tokutomi Roka (1868-1927). Nel suo saggio *Shōri no hiai* (Tristezza per la vittoria, pubblicato per la prima volta nella rivista «Kokuchō» nel 1906) Roka scrive: «Ci sono delle persone che non possono far altro che sentire una specie di tristezza e di preoccupazione, di insoddisfazione e delusione per l'esito della guerra russo-giapponese». Cfr. Tokutomi Roka, *Tokutomi Roka shū*, «Meiji bungaku zenshū», vol. 42, Tōkyō, Chikuma Shōbō, 1984, pp. 366-367.

³ Natsume Sōseki, *Sanshirō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 42-43.

8. La "nuova" arte

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

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

9. Fuochi d'artificio

¹ Natsume Sōseki, *Sanshirō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990, p. 45.

² Nagai Kafū, *Kafū zenshū*, vol. 3, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1992, p. 566.

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

⁴ Cfr. Rachael Hutchinson, *Nagai Kafū's Occidentalism*, Albany, State University of New York Press, 2011, pp. 190-203.

10. Manifesto futurista giapponese

¹ Hatori Tetsuya, *Hirato Renkichi to Nihon mi-*

1. L'essenza del romanzo

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

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

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

2. Teoria generale del romanzo

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

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

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

raihai, in «Seikei Daigaku Bungakubu kiyō», 31, 1996, pp. 1-21; Id., *Hirato Renkichi, shi no tenkai*, in «Seikei Daigaku Bungakubu kiyō», 34, 1999, pp. 33-61; Wada Hirofumi, *Kindaishi to gendaishi no kyōiki*: Hirato Renkichi shishū o *kagami toshite*, in «Nihon gendai shiika kenkyū», 5, 2002, pp. 1-11.

² Per esempio, nella cronologia in Ishida Hitoshi, a cura di, *Miraishugi to rittaishugi*, «Korekushon modan toshi bunka», vol. 27, Tōkyō, Yumani Shobō, 2007, p. 788.

11. Intellettuali e classi subalterne

¹ Cfr. Usui Yoshimi, a cura di, *Kindai bungaku ronsō*, vol. 1, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1975, pp. 165-173.

² Christopher T. Keaveney, *Beyond Brushtalk: Sino-Japanese Literary Exchange in the Interwar Period*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, pp. 80-83; Yin Zhiguang, *Politics of Art: The Creation Society and the Practice of Theoretical Struggle in Revolutionary China*, Leiden e Boston, Brill, 2014, p. 98.

³ L'atto di nascita del movimento della "letteratura proletaria" in Giappone è comunemente considerato la fondazione nel 1921 della rivista «Tanemaku hito».

⁴ La prima opzione è preferita, tra gli altri, da Tomi Suzuki (*Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 53-54); Donald Keene (*Dawn to the West*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1999, p. 481); Gennifer Weisenfeld (*Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 273, n. 46); la seconda dal biografo di Arishima Leith Morton (*Divided Self: A Biography of Arishima Takeo*, Sydney, Allen & Unwin, 1988, pp. 186-190).

⁵ Per esempio, Nakamura Miharu ha condotto studi sui riferimenti al "futurismo" (*miraiha*) in testi come il trattato *Oshiminaku ai wa ubau* (L'amore ruba senza remore, 1920), che esprime il pensiero maturo di Arishima. Nakamura Miharu, *Kotoba no ishi: Arishima Takeo to geijutsushiteki tenkai*, Tōkyō, Yūseidō, 1994, pp. 188-217. Arishima aveva anche finanziato la seminale rivista di letteratura anarco-avanguardia «Aka to kuro» (Rosso e nero, 1923-1924). Ikuma, fratello minore di Takeo, era inoltre un importante critico d'arte e pittore postimpressionista.

⁶ Renato Poggioli fu uno dei primi studiosi a notare le connessioni tra avanguardia politica e avanguardia artistica nel suo classico *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, pp. 21-25. Cfr. anche Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 100-116.

12. Il valore contenutistico dell'opera letteraria

¹ Si veda a questo proposito il trattamento, a tratti perfino ingeneroso, che gli riserva Donald Keene, in *Dawn to the West*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1999, pp. 546-552.

² L'articolo di Kikuchi si colloca in una controversia critica con Satomi Ton, le cui idee sull'autonomia dell'arte si ritiene fossero peraltro il suo originale obiettivo polemico. Cfr. Usui Yoshimi, a cura di, *Kindai bungaku ronsō*, vol. 1, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1975, pp. 174-180. Per approfondimenti e ulteriori sfumature interpretative si vedano Irmela Hijya-Kirschneit, *Rituals of Self-Revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*, Cambridge, Mass., Council on East Asian Studies, Harvard University, 1996, p. 149, ed Edward Thomas Mack, *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. 143-151.

13. La collocazione dell'arte della prosa

¹ Hirotsu Kazuo, *Sanbun seishin ni tsuite (Kōen memo)*, in *Hirotsu Kazuo zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1989, p. 275.

14. L'arte contadina

¹ Patrocinato dalle istituzioni locali, il Kokumin Kōtō Gakkō (Scuola Superiore del Popolo) era ospitato nei locali della Scuola Agraria di Hanamaki presso cui Kenji era all'epoca impiegato come docente. Gli appunti delle lezioni presi da Itō Seiichi, uno degli studenti, hanno fornito ulteriori indicazioni per l'interpretazione di *Nōmin geijutsu gairon kōyō*.

² Stephen Vlastos, *Agrarianism Without Tradition: The Radical Critique of Prewar Japanese Modernity*, in *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, a cura di Id., Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1998, pp. 79-94; Hoyt J. Long, *On Uneven Ground: Miyazawa Kenji and the Making of Place in Modern Japan*, Stanford, Stanford University Press, 2012, pp. 159-171.

³ Cfr. Kaneko Tsutomu, *Einstein's Impact on Japanese Intellectuals*, in *The Comparative Reception of Relativity*, a cura di Thomas F. Glick, Dordrecht, D. Reidel, 1987, pp. 351-379.

15. La controversia sulla trama nel romanzo

¹ I testi della controversia sono qui presentati nell'ordine cronologico di pubblicazione sulle riviste «Kaizō» e «Shinchō» del 1927. Il dibattito si è svolto dal febbraio al maggio 1927, in questa successione:

- *Jōzetsuroku* (Chiacchierata in libertà) di Tanizaki Jun'ichirō («Kaizō», febbraio 1927);

- *Shinchō gappōkai* (Tavola rotonda su «Shinchō») di Akutagawa Ryūnosuke et al. («Shinchō», febbraio 1927);

- *Jōzetsuroku* di Tanizaki Jun'ichirō («Kaizō», marzo 1927);

- *Bungeitekina amari ni bungeitekina* (Letterario, troppo letterario) di Akutagawa Ryūnosuke («Kaizō», aprile 1927);

- *Jōzetsuroku* di Tanizaki Jun'ichirō («Kaizō», maggio 1927);

- *Bungeitekina amari ni bungeitekina* di Akutagawa Ryūnosuke («Kaizō», giugno 1927).

Tali testi si trovano ora inseriti nei più ampi saggi *Jōzetsuroku* di Tanizaki Jun'ichirō (in *Tanizaki Jun'ichirō zenshū* [TJZ], vol. 20, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1974) e *Bungeitekina amari ni bungeitekina* di Akutagawa Ryūnosuke (in *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1982). Il primo intervento di Akutagawa in merito a questo dibattito (che non fa parte di *Bungeitekina amari ni bungeitekina*) risale a una tavola rotonda comparsa su «Shinchō» nel febbraio 1927. Per la versione integrale della tavola rotonda vedi «Shinchō», 24, 2, febbraio 1927, pp. 109-112. Per le traduzioni italiane complete dei testi della controversia vedi: Luisa Bienati, *Una trama senza fine. Il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2003. Ringrazio l'editore per aver consentito di ripubblicare alcuni estratti in questa sede.

² Karatani Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, a cura di Brett de Bary, Durham, Duke University Press, 1993, p. 155.

³ «Bungei shunjū», 12, 1, 1934, pp. 16-17. Vedi anche Tanizaki Jun'ichirō, *Naoki-kun no rekishi shōsetsu ni tsuite* (A proposito dei romanzi storici di Naoki), in *TJZ*, vol. 20, pp. 501-505.

⁴ Entrambi i racconti sono disponibili in traduzione inglese: *The Shopboy's God*, in Shiga Naoya, *The Paper Door and Other Stories*, New York, Columbia University Press, 2001, pp. 26-34, e *The Bonfire*, in «Japan Quarterly», 22, 2, 1975, pp. 144-150.

⁵ Ueda Makoto, *The Taxonomy of Sequence*, in *Principles of Classical Japanese Literature*, a cura di Earl Miner, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 64.

⁶ Riprendendo l'idea di una letteratura in cui gli eventi si srotolano come un *emaki* (rotolo dipinto), e applicandola a *Sasame yuki* (Neve sottile, in inglese tradotto con il titolo *The Makioka Sisters*), Chiba Shunji afferma: «[...] *The Makioka Sisters* can safely be said to recover a Japanese way of thinking and aesthetic sense central to the traditional stratum of *monogatari* but buried since the Meiji period under Western literary theories». Cfr. Chiba Shunji, *The Makioka Sisters as an Emaki*, in *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*, a cura di Adriana Boscaro e Anthony Hood Chambers, «Michigan Mono-

graph series in Japanese Studies», Ann Arbor, The University of Michigan, 1998, p. 131.

⁷ Su questo concetto cfr. *Akutagawa Ryūnosuke goikō*, in «Kokubungaku», 4, 1996, p. 123.

⁸ Seiji M. Lippit, *The Disintegrating Machinery of the Modern: Akutagawa's Ryūnosuke's Late Writings*, in «The Journal of Asian Studies», 58, 1, 1999, p. 28.

⁹ *Ibid.*, pp. 27-50.

16. Verso gli anni trenta

¹ Nakano Shigeharu-kun e (A Nakano Shigeharu), in *Kobayashi Hideo zenshū*, vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha, 1978, p. 169. Citato anche in Donald Keene, *Dawn to the West*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1999, pp. 598-602.

² Gruppo di scrittori attenti alle ultime novità delle avanguardie europee, raccolti intorno alla rivista «Bungei jidai» (Epoca letteraria, 1924-1927). Il gruppo condusse le proprie sperimentazioni soprattutto nell'ambito della prosa, focalizzandosi su nuove modalità di rappresentazione dei processi percettivi. Tra i principali esponenti figurano Yokomitsu Riichi (1898-1947) e Kawabata Yasunari (1899-1972). Cfr. Costantino Pes, *La Shinkankakuha: Un movimento d'avanguardia nel Giappone degli anni '20*, in «Il Giappone», 38, 1998, pp. 159-204.

³ Edward Seidensticker, *The Death of Kobayashi Hideo: The End of an Era*, in «Japan Quarterly», 30, 3, 1983, p. 271.

⁴ Hosea Hirata, *Discourses of Seduction: History, Evil, Desire, and Modern Japanese Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2005, pp. 287-288, n. 20; James Dorsey, *Critical Aesthetics: Kobayashi Hideo, Modernity, and Wartime Japan*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2009, p. 133.

⁵ Sebbene con intenti elogiativi, questi aspetti sono nettamente evidenziati in Edward Seidensticker, *This Country, Japan*, Tōkyō e New York, Kodansha International, 1979, pp. 149-187. Altri importanti studi che affrontano queste tematiche sono Hirata, *Discourses of Seduction*, cit., pp. 207-258, e Dorsey, *Critical Aesthetics*, cit., in particolare pp. 25-34, 121-124, 132-143.

⁶ Matthew Königsberg, ad esempio, sottopone Kobayashi a una severa critica in questo senso in *Kobayashi Hideo's "Return to Japan"*, in *Return to Japan: From 'Pilgrimage' to the West*, a cura di Yōichi Nagashima, Aarhus, Aarhus University Press, 2001, pp. 166-187. Decisamente più sfumato, invece, Dorsey, *Critical Aesthetics*, cit., specialmente i capitoli V e VI. Si veda anche Paul Anderer, a cura di, *Literature of the Lost Home: Kobayashi Hideo - Literary Criticism, 1924-1939*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 3, 13.

TESTI GENERALI DI RIFERIMENTO

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

- graph Series», n. 8), Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2006.
- Usui, Yoshimi, a cura di, *Kindai bungaku ronsō*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1975, 2 voll.
- Walker, Janet, *On the Applicability of the Term «Novel» to Modern Non-Western Long Fiction*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», 37, 1988 [1990], pp. 47-68.
- Zanotti, Pierantonio, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio, 2012.

I. L'ESSENZA DEL ROMANZO

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

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 29-36.
- Mastrangelo, Matilde, *Narrativa storica, Rekishi shōsetsu*, in *Letteratura giapponese. II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, a cura di Luisa Bienati, Torino, Einaudi, 2005, pp. 112-113.
- Milasi, Luca, *Tra realtà e finzione: la rivalutazione della narrativa premoderna nella critica letteraria Meiji*, in *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, a cura di Giorgio Amitrano e Silvana De Maio, Napoli, Il Torcoliere, 2012, pp. 357-372.
- Orsi, Maria Teresa, *Il romanzo storico nel Giappone moderno: 1) Il problema teorico in Tsubouchi Shōyō*, in «Il Giappone», 24, 1984, pp. 5-22.
- Ruperti, Bonaventura, *Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō*, in *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, a cura di Matilde Mastrangelo, Luca Milasi e Stefano Romagnoli, Roma, Aracne, 2015, pp. 61-87.
- Tsubouchi, Shōyō, *The Essence of the Novel*, trad. di Nanette Twine, St. Lucia, Queensland, University of Queensland, Department of Japanese, 1983.

2. TEORIA GENERALE DEL ROMANZO

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

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 29-36.
- Ciapparoni La Rocca, Teresa, *La formazione della letteratura moderna. Scrittori Meiji verso Occidente*, in *Pagine dal Giappone Meiji (1868-1912)*, a cura di Id., Roma, Bulzoni, 2009, pp. 283-306.

Lewin, Bruno, *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1955.

Woldering, Guido, *Bijutsu no hongei (1885) und Shōsetsu sōron (1886) von Futabatei Shimei: Die Emanzipation der japanischen Erzählprosa zu einer Kunstform*, in «*Bunron: Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung*», 2, 2015, pp. 15-47.

3. IL DIBATTITO SUGLI IDEALI SOMMERSI

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

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 41-46.

Bowring, Richard John, *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

Mori, Ōgai, *L'oca selvatica*, a cura di Luca Costantini, Venezia, Marsilio, 1994.

Mori, Ōgai, *Il romanticismo e l'effimero*, a cura di Matilde Mastrangelo, Roma, Aracne, 2014.

4. IL ROMANTICISMO

Traduzioni condotte sui testi in:

Kitamura, Tōkoku e Yamaji, Aizan, *Kitamura Tōkoku - Yamaji Aizan shū*, «*Gendai Nihon bungaku taikai*», vol. 6, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1985 (1 ed. 1969), pp. 120-124.

Izumi, Kyōka, *Kyōka zenshū*, vol. 28, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1988, pp. 698-701.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Higuchi, Ichiyō, *La tredicesima notte*, trad. di Atsuko Ricca Suga, in *Narratori giapponesi moderni*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1986, pp. 53-72.

Izumi, Kyōka, *Il monaco del monte Kōya e altri racconti*, a cura di Bonaventura Ruperti, Venezia, Marsilio, 1991.

Mathy, Francis, *Kitamura Tōkoku: The Early Years*, in «*Monumenta Nipponica*», 18, 1/4, 1963, pp. 1-44.

Mathy, Francis, *Kitamura Tōkoku: Essays on the Inner Life*, in «*Monumenta Nipponica*», 19, 1/2, 1964, pp. 66-110.

Poulton, M. Cody, *Spirits of Another Sort: The Plays of Izumi Kyōka*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.

Washburn, Dennis C., *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*, New Haven e Londra, Yale University Press, 1995, pp. 195-209.

5. SAGGI SUL NATURALISMO

Traduzioni condotte sui testi in:

Kosugi, Tengai, *Hayari uta jo*, in «*Kindai bungaku hyōron taikai*», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsurō e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, p. 418.

Nagai, Kafū, *Jigoku no hana*, in *Kafū zenshū*, vol. 2, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1992, p. 171.

Oguri, Fūyō, Masamune, Hakuchō, Chikamatsu, Shūkō, Katagami, Tengen, Mizuno, Yōshū, Matsubara, Shibun, Nakamura, Seiko, Sōma, Gyōfū e Shimamura, Hōgetsu, a cura di, *Futon gappyō*, in «*Waseda bungaku*», 10, 1907, pp. 38-54.

Tayama, Katai, *Rokotsunaru byōsha*, in «*Kindai bungaku hyōron taikai*», vol. 2, a cura di Inagaki Tatsurō e Satō Masaru, Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1972, pp. 25-38.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Fraleight, Matthew, *Terms of Understanding: The Shōsetsu According to Tayama Katai*, in «*Monumenta Nipponica*», 58, 1, 2003, pp. 43-78.

Henshall, Kenneth G., *The Puzzling Perception of Japanese Naturalism*, in «*Japan Forum*», 22, 3-4, 2010, pp. 331-356.

Henshall, Kenneth G., *In Search of Nature: The Japanese Writer Tayama Katai (1872-1930)*, Leiden e Boston, Global Oriental, 2012.

Kuge, Shu, *Between Sight and Rhythm: Aspects of Modernity in Tayama Katai's "Flat description"*, in «*Review of Japanese Culture and Society*», 14, 2002, pp. 25-38.

Tayama, Katai, *Tōkyō sanjūnen*, Tōkyō, Kyōrinsha, Ed. Kindle, 2014.

Yoshida, Seiichi, *Shizenshugi no kenkyū*, Tōkyō, Tōkyōdō, 1955-1958, 2 voll.

6. IL SOLE VERDE

Traduzione condotta sul testo in «*Subaru*», 2, 4, aprile 1910, pp. 35-41.

Di questo scritto esistono due traduzioni in inglese: *A Green Sun*, in *A Brief History of Imbecility: Poetry and Prose of Takamura Kōtarō*, a cura di Hiroaki Sato, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1992, pp. 180-186, e Takamura Kōtarō, *Green Sun*, trad. di Robin Thompson, in «*Art in Translation*», 7, 3, 2015, pp. 405-411.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Guth, Christine M.E., *Takamura Kōun and Takamura Kōtarō: On Being a Sculptor*, in *The Artist as Professional in Japan*, a cura di Melinda Takeuchi, Stanford, Stanford University Press, 2004, pp. 152-179.

Hirakawa, Sukehiro, *Takamura Kōtarō's Love-Hate Relationship with the West*, in «*Comparative Literature Studies*», 26, 3, 1989, pp. 214-233.

Iseki, Masaaki, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, Milano, Skira, 2001.

McCallum, Toshiko M. e Rimer, J. Thomas, a cura di, *Since Meiji: Perspec-*

tives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2011.

Takumi, Hideo, *Kindai Nihon no bijutsu to bungaku: Meiji Taishō Shōwa no sashie*, Tōkyō, Mokujisha, 1979.

Volk, Alicia, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2010.

7. LA CIVILIZZAZIONE DEL GIAPPONE MODERNO

Traduzione condotta sul testo in *Sōseki zenshū*, vol. 11, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1985 (1 ed. 1966), pp. 319-343.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bienati, Luisa e Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 73-84.

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

Hirotsu, Kazuo, *Ippon no ito*, in *Hirotsu Kazuo zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1989 (1 ed. 1974), pp. 314-321.

McClellan, Edwin, *Two Japanese Novelists: Sōseki & Tōson*, Tōkyō, Tuttle, 1971.

Natsume, Sōseki, *Watakushi no kojinchugi*, in *Sōseki zenshū*, vol. 11, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1985 (1 ed. 1966), pp. 431-463.

Natsume, Sōseki, *Sanshirō*, cura di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990.

Roske-Cho, Wha Seon, *Das japanische Selbstverständnis im Modernisierungsprozeß bei Natsume Sōseki*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1973.

Tokutomi, Roka, *Shōri no hiai*, in *Tokutomi Roka shū* («Meiji bungaku zenshū», vol. 42), Tōkyō, Chikuma Shobō, 1984 (1 ed. 1966), pp. 366-368.

8. LA “NUOVA” ARTE

Traduzione condotta sul testo in *Tanizaki Jun'ichirō zenshū*, vol. 20, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1983, pp. 11-21.

Di questo testo esiste una traduzione in inglese in Thomas LaMarre, *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2005, pp. 65-74.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Bernardi, Joanne, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University Press, 2001.

Chiba, Nobuo, *Eiga to Tanizaki*, Tōkyō, Seiabō, 1989.

LaMarre, Thomas, *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2005.

Yoshimoto, Mitsuhiro, *Reexamining the East and the West: Tanizaki Jun'ichirō, "Orientalism", and Popular Culture*, in *Multiple Modernities, Cinema and Popular Media in Transcultural East Asia*, a cura di Jenny Kwok Wah Lau, Philadelphia, Temple University Press, 2003, pp. 53-75.

9. FUOCHI D'ARTIFICIO

Traduzione condotta sul testo in *Kafū zenshū*, vol. 15, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1963, pp. 5-17.

Di questo scritto esistono una traduzione in inglese: Nagai Kafū, *Fireworks*, in *The Columbia Anthology of Japanese Essays: Zuihitsu from the Tenth to the Twenty-First Century*, a cura di Steven D. Carter, New York, Columbia University Press, 2014, pp. 385-395, e una traduzione in francese: Nagai Kafū, *Feu d'artifice*, in *Les noix, la mouche, le citron*, a cura di Pierre Faure, Arles, P. Picquier, 1998, pp. 25-41.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Hutchinson, Rachael, *Nagai Kafū's Occidentalism*, Albany, New York, SUNY Press, 2011.

Nagai, Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 1989.

Seidensticker, Edward, *Kafū the Scribbler: The Life and Writings of Nagai Kafū 1879-1959*, Stanford, Stanford University Press, 1965.

Sugawara, Katsuya, *The Pilgrimage of Nagai Kafū to the US and France and His Life of Exile in Japan*, in *Return to Japan: From "Pilgrimage" to the West*, a cura di Yōichi Nagashima, Aarhus, Aarhus University Press, 2001, pp. 109-124.

10. MANIFESTO FUTURISTA GIAPPONESE

Traduzione condotta sul testo riprodotto in Hatori Tetsuya, *Hirato Renkichi to Nihon miraiha*, in «Seikei Daigaku Bungakubu kiyō», 31, 1996, pp. 1-21, che trascrive il testo del volantino originale segnalando eventuali errori di stampa in esso presenti. La presente traduzione riproduce in parte alcune delle soluzioni tipografiche originali del volantino.

Del manifesto esistono una traduzione francese di Věra Linhartová nel catalogo della mostra *Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, pp. 145, 147; una traduzione tedesca in Thomas Hackner, *Dada und Futurismus in Japan: Die Rezeption des historischen Avantgarden*, München, Ludicium, 2001, pp. 67-68; una traduzione inglese parziale in Dennis Keene, *Yokomitsu Riichi, Modernist*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 60-61; una traduzione inglese integrale in Miryam Sas, *Scent from the Future: The First English Translation of the 1921 Japanese Futurist Manifesto*, in «Cabinet Magazine», 4, 13, 2004, pp. 116-119 (poi in *Histories of the Future*, a cura di Daniel Rosenberg e Susan Friend Harding, Durham, Duke University Press, 2005, pp. 226-230). Le traduzioni di Linhartová e Sas sono accompagnate da una riproduzione del volantino originale.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Gardner, William, *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2006.
- Linhartová, Věra, a cura di, *Manifestes et réflexions 1910-1941: Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová*, in *Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, pp. 140-173.
- Nishino, Yoshiaki, *Filippo Tommaso Marinetti e il Giappone futurista*, in *F.T. Marinetti = Futurismo*, a cura di Luigi Sansone, Milano, Motta, 2009, pp. 147-159.
- Omuka, Toshiharu, *Taishōki shinkō bijutsu undō no kenkyū*, Tōkyō, Sukaido, 1998.
- Omuka, Toshiharu, *Futurism in Japan, 1909-1920*, in *International Futurism in Arts and Literature*, a cura di Günter Berghaus, Berlino e New York, De Gruyter, 2000, pp. 244-270.
- Weisenfeld, Jennifer, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- Zanotti, Pierantonio, «La città è un motore e il suo cuore è una dinamo elettrica»: considerazioni sul Futurismo di Hirato Renkichi, in *Atti del XXX Congresso di Studi sul Giappone*, a cura di Maria Chiara Migliore, Galatina, Congedo, 2008, pp. 313-328.
- Zanotti, Pierantonio, *What Is Miraiha? Academic Discourses on Japanese Futurism*, in «International Yearbook of Futurism Studies», 2, 2012, pp. 35-65.

II. INTELLETTUALI E CLASSI SUBALTERNE

Traduzione condotta sul testo in *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, a cura di Chiba Shunji e Tsubouchi Yūzō, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003, pp. 306-314.

Di questo scritto esisto una traduzione tedesca in Wolfgang Schamoni, *Arishima Takeo "Ein Manifest"*, in «Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg», 151, 1992, pp. 63-79, e una traduzione inglese quasi integrale: *One Declaration, 1922*, in *Japan: A Documentary History*, a cura di David J. Lu, Armonk, M.E. Sharpe, 1997, pp. 401-403.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Anderer, Paul, *Other Worlds: Arishima Takeo and the Bounds of Modern Japanese Fiction*, New York, Columbia University Press, 1984.
- Mortimer, Maya, *Meeting the Sensei: The Role of the Master in Shirakaba Writers*, Leiden, Brill, 2000.
- Morton, Leith, *Divided Self: A Biography of Arishima Takeo*, Sydney, Allen & Unwin, 1988.
- Nakamura, Miharuru, *Kotoba no ishi: Arishima Takeo to geijutsushiteki tenkai*, Tōkyō, Yūseidō, 1994.
- Shea, G.T., *Leftwing Literature in Japan: A Brief History of the Proletarian Literary Movement*, Tōkyō, Hōsei University Press, 1964.

12. IL VALORE CONTENUTISTICO DELL'OPERA LETTERARIA

Traduzione condotta sul testo in *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, a cura di Chiba Shunji e Tsubouchi Yūzō, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003, pp. 315-324.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Mack, Edward Thomas, *Manufacturing Modern Japanese Literature: Publishing, Prizes, and the Ascription of Literary Value*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Maeda, Ai, *The Development of Popular Fiction in the Late Taishō Era: Increasing Readership of Women's Magazines*, in Id., *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, Durham, Duke University Press, 2004, pp. 163-219.
- Tschudin, Jean-Jacques e Hamon, Claude, a cura di, *La Modernité à l'horizon: La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Arles, P. Picquier, 2004.

13. LA COLLOCAZIONE DELL'ARTE DELLA PROSA

Traduzione condotta sul testo in *Hirotsu Kazuo zenshū*, vol. 8, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1989, pp. 433-437.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

- Hashimoto, Michio, *Hirotsu Kazuo saikō*, Tōkyō, Nishida Shoten, 1991.
- Hirano, Ken, *Hirotsu Kazuo ron*, in «Gunzō», 7, 1, gennaio 1952, pp. 171-177.
- Hirotsu, Kazuo, *Hirotsu Kazuo zenshū*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1988-1989 (1 ed. 1973-1974), 13 voll.
- Hirotsu, Kazuo, *Sakusha no kansō*, Tōkyō, Shūeikaku, 1920.
- Hirotsu, Momoko, *Chichi Hirotsu Kazuo*, Tōkyō, Mainichi Shinbunsha, 1973.
- Keene, Donald, *Hirotsu Kazuo (1891-1968)*, in *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*, vol. 2, New York, Columbia University Press, 1999, pp. 568-574.
- Matsubara, Shin'ichi, *Taida no gyakusetsu: Hirotsu Kazuo no jinsei to bungaku*, Tōkyō, Kōdansha, 1998.
- Matsuzaki, Haruo, *Demokuratto no bungaku: Hirotsu Kazuo to Ōe Kenzaburō*, Tōkyō, Shin Nihon Shuppansha, 1981.
- Sakamoto, Ikuo, *Hirotsu Kazuo ronkō*, Tōkyō, Kasama Shoin, 1988.
- Sakamoto, Ikuo, *Hyōden Hirotsu Kazuo: Shinsei riberarisuto no shōgai*, Tōkyō, Kanrin Shobō, 2001.
- Sakamoto, Ikuo, *Hirotsu Kazuo kenkyū*, Tōkyō, Kanrin Shobō, 2006.
- Tanizaki, Seiji, *Kasai Zenzō to Hirotsu Kazuo*, Tōkyō, Shunjūsha, 1972.
- Wuthenow, Asa-Bettina, *Hirotsu Kazuo - Der Geist der Prosa: Literarischer Widerstand im Japan der Kriegszeit*, München, Iudicium, 2014.

14. L'ARTE CONTADINA

Traduzione condotta sul testo in *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, a cura di Chiba Shunji e Tsubouchi Yūzō, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003, pp. 369-378.

Una traduzione integrale in inglese (seguita da un ricco commento) si trova in Mallory Blake Fromm, *The Ideals of Miyazawa Kenji: A Critical Account of Their Genesis, Development, and Literary Expression*, tesi di dottorato, University of London, 1980, pp. 71-79.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Golley, Gregory, *When Our Eyes No Longer See: Realism, Science, and Ecology in Japanese Literary Modernism*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2008, pp. 161-306.

Hagiwara, Takao, *Innocence and the Other World: The Tales of Miyazawa Kenji*, in «Monumenta Nipponica», 47, 2, 1992, pp. 241-263.

Long, Hoyt J., *On Uneven Ground: Miyazawa Kenji and the Making of Place in Modern Japan*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

Miyazawa, Kenji, *Una notte sul treno della Via Lattea e altri racconti*, a cura di Giorgio Amitrano, Venezia, Marsilio, 1994.

Miyazawa, Kenji, *Il violoncellista Gōshū e altri scritti*, a cura di Muramatsu Mariko, Milano, La Vita Felice, 1997.

Miyazawa, Kenji, *Miyazawa Kenji: Selections*, a cura di Hiroaki Sato, Berkeley, University of California Press, 2007.

Ueda, Makoto, *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1983, pp. 184-231.

15. LA CONTROVERSIA SULLA TRAMA NEL ROMANZO

Traduzioni condotte sui testi in:

Akutagawa, Ryūnosuke, *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1982, pp. 3-87.

Tanizaki, Jun'ichirō, *Tanizaki Jun'ichirō zenshū*, vol. 20, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1983, pp. 69-166.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

AA.VV., *Shinchō gappyōkai*, in «Shinchō», 24, 2, 1927, pp. 109-112.

Bienati, Luisa, *Una trama senza fine. Il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2003.

Hirano, Ken, *Gendai Nihon bungaku ronsōshi*, Tōkyō, Miraisha, 1957.

Hirano, Ken, *Tanizaki-Akutagawa ronsō no jidai haikai*, in *Tanizaki Jun'ichirō kenkyū*, a cura di Ara Masahito, Tōkyō, Yagi Shoten, 1972, pp. 446-460.

Karatani, Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, a cura di Brett de Bary, Durham, Duke University Press, 1993.

16. VERSO GLI ANNI TRENTA

Traduzione condotta sul testo in *Kobayashi Hideo zenshū*, vol. 1, Tōkyō, Shinchōsha, 1978, pp. 11-27. Questo testo, che fu rivisto dall'autore in occasione della pubblicazione della sua opera omnia (*zenshū*), presenta leggere varianti rispetto a quello pubblicato nel 1929, che è riprodotto invece in Chiba Shunji e Tsubouchi Yūzō, a cura di, *Nihon kindai bungaku hyōron sen: Meiji Taishō hen*, Tōkyō, Iwanami Shoten, 2003, pp. 105-129. Gli interventi di Kobayashi nel testo dello *zenshū* non sono sostanziali e appaiono motivati dal desiderio di rendere più chiaro e comprensibile il testo originale. L'unica eccezione è rappresentata dal taglio della coda originale, contenente una lunga citazione da Cartesio.

Del saggio esiste una traduzione inglese, anch'essa condotta sul testo dello *zenshū*, in Paul Anderer, a cura di, *Literature of the Lost Home - Kobayashi Hideo: Literary Criticism 1924-1939*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 19-34.

APPROFONDIMENTI CONSIGLIATI

Dorsey, James, *Critical Aesthetics: Kobayashi Hideo, Modernity, and Wartime Japan*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2009.

Hayashi, Naomi, *Il giovane Kobayashi Hideo: l'influenza francese e l'ambiente letterario*, in *Giappone, storie plurali*, a cura di Matteo Casari e Paola Scrolavezza, Bologna, I Libri di Emil, 2013, pp. 179-191.

Hirata, Hosea, *Discourses of Seduction: History, Evil, Desire, and Modern Japanese Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center, 2005, pp. 207-258.

Königsberg, Matthew, *Kobayashi Hideo's "Return to Japan"*, in *Return to Japan: From "Pilgrimage" to the West*, a cura di Yōichi Nagashima, Aarhus, Aarhus University Press, 2001, pp. 166-187.

Matsui, Midori, *Beyond the Failure of Modernism: Contradictions in the Poetics and Politics of T.S. Eliot and Kobayashi Hideo*, tesi di dottorato, Princeton University, 1996.

Ninomiya, Masayuki, *La pensée de Kobayashi Hideo: Un intellectuel japonais au tournant de l'histoire*, Genève, Librairie Droz, 1995.

Ōshima, Hitoshi, *Kobayashi Hideo, Apologist for the "Savage Mind"*, in «Comparative Literature Studies», 41, 4, 2004, pp. 509-519.

Glossario

Chō

Unità di misura di lunghezza che corrisponde approssimativamente a 109,1 metri.

Gesaku

Termine generico per indicare la letteratura popolare apparsa tra la metà del XVIII secolo e la fine del periodo Tokugawa, nonché quella degli inizi del periodo Meiji che ne continuò la tradizione. In origine qualificata come «scrittura per divertimento» in contrapposizione alla produzione cosiddetta «seria», cioè trattati, saggi ecc. All'interno del periodo Tokugawa si possono distinguere due momenti: il *primo gesaku* (fino al 1800) e il *tardo gesaku* (dal 1800 fino alla Restaurazione Meiji).

Geta

Calzatura tradizionale in legno. L'infradito è fissato su una suola di legno piana e rettangolare, rialzata da terra grazie a due supporti di legno trasversali e paralleli, chiamati "denti".

Hokku

Nello *haiku* (forma poetica nota come *haikai* prima del periodo Meiji), designa il componimento in 5-7-5 sillabe composto come testo a sé stante, o estrapolato dalla sequenza di *haikai* a catena (*haikai no renga*) in cui era originariamente collocato. Il termine coincide di fatto con l'idea di *haiku* diffusa al di fuori dal Giappone.

Jōruri

Forma di canto o recitativo con accompagnamento musicale dello *shamisen*, parte del patrimonio del teatro tradizionale giapponese. Spesso associata al teatro tradizionale dei burattini (designato col termine moderno di *bunraku*), di cui in molti casi è utilizzata come sinonimo.

Kabuki

Sorto all'inizio del XVII secolo, è una delle forme classiche del teatro giapponese, con il *nō-kyōgen* e il *ningyō jōruri* o *bunraku* (teatro dei burattini).

Bodhisattva

(Sanskrito. Giapp. *bosatsu*). Nel buddhismo *mahāyāna* colui che, ottenuta l'illuminazione, rinuncia a entrare nel *nirvāṇa* per aiutare gli altri esseri senzienti a salvarsi.

Bundan

Termine chiave nella storia della letteratura giapponese moderna. In senso lato e neutro, indica l'insieme del mondo delle "lettere" (*bun*). Come tale, il *bundan* può essere ulteriormente suddiviso in *shidan* (scena della poesia in forme non tradizionali, o *shi*), *kaidan* (scena della poesia *tanka*) e *haidan* (scena della poesia *haiku*), nonché distinto da altri campi della produzione culturale come il *gadan* (scena della pittura o delle belle arti in senso lato, spesso con riferimento alla pittura a olio "in stile occidentale", o *yōga*). In senso più ristretto, a partire dal torno tra Otto e Novecento e con particolare riferimento ai generi di prosa narrativa (*shōsetsu*), *bundan* può indicare l'*establishment* letterario, le "cerchie letterarie" formate dagli scrittori già consacrati nella scena di Tōkyō ("*bundan* centrale" o *chūō bundan*, contrapposto alle scene letterarie locali e provinciali, o *chihō bundan*) o, più in generale, l'insieme degli agenti che detengono e amministrano il capitale letterario (autori affermati, redattori delle maggiori riviste, case editrici, sistema dei premi ecc.).

Kanbun

(Lett. "scrittura in cinese", "lettere cinesi"). Indica le forme di scrittura in cinese classico (più o meno conformi ai modelli continentali o ibridate da influssi lessicali e sintattici del giapponese) usate in Giappone. Il termine può essere genericamente contrapposto a *wabun*, ossia lo stile di scrittura in giapponese "puro", privo di elementi sintattici e lessicali di provenienza cinese. Tra questi due poli, sono possibili varie forme ibride.

Katakana

Uno dei due sillabari fonetici della lingua giapponese, elaborati nel IX secolo dalla semplificazione di alcuni caratteri cinesi (*kanji*). Il *katakana* è piuttosto squadrato e in epoca moderna si usa prevalentemente per la trascrizione di parole straniere.

Kōdan

"Lettura e spiegazione di un testo scritto", è uno dei tanti generi di *wagei* o arti tradizionali della parola. Il declamatore è seduto sul cuscino e ha davanti a sé una piccola scrivania (*shakudai*) sulla quale alle origini si poggiava il testo, e segna il ritmo battendo sullo *shakudai* una striscia di bambù rivestita di carta (*hariogi*) e un bastoncino rettangolare in legno (*hyōshigi*).

Kotatsu

Sistema di riscaldamento tradizionale costituito da un braciere posto sul fondo di una cavità nel pavimento; una grata sopra al braciere impediva di scottarsi. Sul tutto era posto un tavolino basso, ricoperto da una trapunta che tratteneva il calore. Ci si sedeva attorno al tavolino, con le gambe infilate sotto la trapunta.

Letteratura proletaria (puroretaria bungaku)

In giapponese nota come *puroretaria bungaku*. Filone della letteratura moderna che ebbe grande influenza negli anni venti e trenta del Novecento. Ispirati dal pensiero socialista e marxista, gli esponenti di questo

movimento cercarono di attuare l'integrazione tra ideologie di sinistra e pratica letteraria. Tra i principali esponenti figurano narratori come Kobayashi Takiji (1903-1933), Kuroshima Denji (1898-1943) e Miyamoto Yuriko (1899-1951), poeti come Nakano Shigeharu (1902-1979) e critici come Aono Suekichi (1890-1961) e Kurahara Korehito (1902-1991). Il movimento soccombette sotto i colpi della repressione poliziesca degli anni trenta, che portò all'arresto di molti suoi esponenti. In particolare il 1933 è visto generalmente come l'anno che segnò il tramonto del movimento, con l'uccisione di Kobayashi Takiji da parte della polizia speciale e l'abiura (*tenkō*) in carcere del marxismo da parte dei due leader comunisti Sano Manabu (1892-1953) e Nabeyama Sadachika (1901-1979).

Michiyuki

(Lett. "andare lungo la via"). Nelle forme di teatro tradizionali, scena di viaggio che descrive i luoghi attraversati o le parole dei personaggi durante lo spostamento. Nel teatro dei burattini e nel *kabuki* è scena lirico-descrittiva, accompagnata da canto e musica, in cui in forma danzata due o più personaggi effettuano un viaggio. Nei "drammi storici" è il viaggio di un personaggio femminile e uno maschile spesso legati da amore e segna un momento di distensione degli animi dalla cupa tensione dell'atto precedente. Nel caso dei drammi di suicidi d'amore, il viaggio è una fuga che li conduce alla morte.

Monogatari

(Lett. "raccontare cose"). Il termine, che include molti generi di letteratura in prosa, dalla novella al racconto poetico, al romanzo, si identifica in particolare con la grande produzione narrativa di epoca Heian (794-1185).

Nō

(Lett. "talento", "abilità"). Genere teatrale sorto dalla fusione di altre forme (riti agresti shintoisti, pantomime sa-

cre e danze popolari chiamate *sarugaku*), venne portato a perfezione da Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e dal figlio Zeami Motokiyo (1363?-1443?) verso la fine del XIV secolo sotto la protezione dello *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) e divenne in seguito il teatro dell'aristocrazia militare, in contrasto con il più popolare *kabuki*.

Obi

Fascia alta e rigida (di seta ricamata o di broccato) che serve a tenere chiuso il kimono, annodata dietro con un ampio nodo.

Rakugo

Forma di declamazione umoristica caratterizzata da battute argute e abili giochi di parole. Nata all'inizio del periodo Tokugawa, conobbe una notevole popolarità in periodo Meiji e Taishō ed è tuttora uno spettacolo molto seguito.

Shamisen

Strumento musicale a tre corde originario delle Ryūkyū suonato con un plettro d'avorio, spesso utilizzato nell'accompagnamento del *kabuki* e in altre arti performative tradizionali.

Shingeki

(Lett. "nuovo teatro"). Termine che designa il "teatro moderno", ispirato al teatro di prosa occidentale, sviluppatosi a partire dall'inizio del XX secolo, dapprima tramite traduzioni e adattamenti di drammi stranieri e poi con drammi originali prodotti in Giappone.

Shirakaba

Lo *Shirakaba-ha*, o "Gruppo della Betulla Bianca", fu fondato nel 1910 e pubblicò anche la rivista «Shirakaba» (1910-1923), dedicata alla presentazione di traduzioni di opere letterarie da diverse lingue occidentali, di opere letterarie originali, ma anche di molti saggi sull'arte occidentale. «Shirakaba» ebbe un'influenza determinante sul gusto artistico dei giapponesi, introducendo per la prima

volta artisti come Van Gogh, Cézanne, Monet e Rodin. A parte l'interesse artistico, i membri di «Shirakaba» si distinsero soprattutto per uno spirito idealista, umanista e cosmopolita.

Sudare

Tenda o paravento avvolgibile, generalmente in bambù.

Tabi

Tipo di calzino di foggia tradizionale, di cotone, in genere bianco, con l'alcune separate che permette di usare calzature con l'infradito come *geta* e *zōri*.

Taigyaku Jiken

"Incidente di alto tradimento" o "di lesa maestà", noto anche come Kōtoku Jiken, dal nome di Kōtoku Shūsui (1871-1911), uno dei leader socialisti coinvolti. Nel 1910, un'operazione di polizia volta a sventare un presunto complotto per assassinare l'imperatore Meiji portò all'incriminazione per tradimento di ventisei militanti anarchici e socialisti. Dodici di questi (tra cui Kōtoku) furono giustiziati nel gennaio del 1911. A tutt'oggi persistono fondati dubbi sull'effettivo coinvolgimento nel complotto di alcuni condannati. L'episodio suscitò sgomento e una profonda riflessione tra gli intellettuali giapponesi, portandoli a interrogarsi sulla loro effettiva capacità di esprimere il proprio dissenso verso il potere costituito.

Tanka

(Lett. "poesia corta"). Forma poetica di 31 sillabe sul metro 5-7-5-7-7, meglio nota come *waka* ("poesia in giapponese") in periodo premoderno. Giunta a consacrazione con il *Kokinwakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905 circa), fu considerata per tutto il periodo premoderno la più prestigiosa forma poetica in lingua giapponese.

Tenugui

Striscia di stoffa di cotone o lino. Di forma rettangolare, non grande, serve per asciugarsi le mani e viene

spesso usato, bagnato e strizzato, per detergersi dopo il bagno. Arrotolato attorno alla fronte serve a impedire al sudore di scendere sugli occhi.

Ukiyoe

(Lett. "dipinti del mondo fluttuante"). Genere di pittura e soprattutto stampa su matrici in legno, sviluppatosi dal XVII al XIX secolo, molto popolare nei contesti urbani di periodo Edo e, in seguito, tra i collezionisti e gli artisti europei e americani del XIX e XX secolo. Ha generalmente per soggetti quartieri di piacere, bellezze femminili, attori di *kabuki* e scene di vita quotidiana.

Yomihon

(Lett. "libri da leggere", in contrapposizione a quelli in cui predominano le illustrazioni). I primi *yomihon* erano raccolte di racconti e apparvero verso la metà del XVIII secolo; più tardi si evolsero prevalentemente in narrazioni di carattere storico. Si tratta di testi in cui viene posta particolare attenzione all'intreccio della trama, spesso basata su un numero considerevole di personaggi.

Zōri

Sandali piatti di foggia tradizionale, di cuoio, tessuto o altri materiali, con l'infradito.

Indice analitico dei nomi

Aeba, Kōson 饗庭篁村, 84, 73
Aizan, *vedi* Yamaji, Aizan
Akutagawa, Ryūnosuke 芥川龍之介,
10, 149, 152, 157, 178-80, 182, 183,
188, 189, 193, 195, 213
Anesaki, Masaharu (Chōfū) 姉崎正治
(嘲風), 84
Arai, Hakuseki 新井白石, 64
Ariga, Nagao 有賀長雄, 36
Arishima, Ikuma 有島生馬, 140, 141,
156, 212
Arishima, Takeo 有島武郎, 10, 140,
141, 142, 143, 148, 156, 158, 159,
162, 163, 164, 165, 212
Ashikaga, Takauji 足利尊氏, 64, 65
Ashley-Cooper, Anthony, III conte di
Shaftesbury, 49

Bakin, *vedi* Takizawa, Bakin
Balzac, Honoré de, 187, 193, 195,
206, 207
Barrès, Maurice, 191
Bashō, *vedi* Matsuo, Bashō
Baudelaire, Charles, 195, 198, 199,
202
Belinskij, Vissarion Grigor'evič, 28,
29, 31, 210
Bergson, Henri, 170
Bizan, *vedi* Kawakami, Bizan
Bourget, Paul, 78, 79
Brandes, Georg, 193
Buddha (Siddhārta Gautama), 36,
45, 65, 126
Byron, George Gordon, 43, 47, 50

Cao Pi 曹丕, 157
Carlyle, Thomas, 58, 65
Cartesio (René Descartes), 209
Cézanne, Paul, 178, 190, 191

Chaplin, Charlie, 121, 122
Chikamatsu, Monzaemon 近松門左衛
門, 43, 48
Chikamatsu (Tokuda), Shūkō 近松(徳
田)秋江, 181, 188, 210
Chūgai, *vedi* Gotō, Chūgai
Confucio, 45
Copeau, Jacques, 193
Cristo, 45
Croce, Benedetto, 150, 151, 156

D'Annunzio, Gabriele, 75, 82, 211
Daigo 醍醐, 65
Dante (Dante Alighieri), 50, 117
Darwin, Charles, 45
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 81,
165
Dreyfus, Alfred, 124, 124, 129

Einstein, Albert, 170, 212
Eliot, George, 12
Emerson, Ralph Waldo, 50
Endō, Sadakichi 遠藤貞吉, 156
Engels, Friedrich, 142, 170, 209
Esopo, 12

Fenollosa, Ernest F., 26
Feuillade, Louis, 122
Fichte, Johann Gottlieb, 29
Flaubert, Gustave, 193, 195, 206
France, Anatole, 191, 193
Fujimori, Junzō 藤森淳三, 188
Fujimori, Seikichi 藤森成吉, 152
Fujiwara no Tokihira 藤原時平, 65
Fukuzawa, Yukichi 福沢諭吉, 59, 65
Futabatei, Shimei 二葉亭四迷, 9, 28,
29, 30, 31, 36, 73, 78, 79, 97, 210
Fūyō, *vedi* Oguri, Fūyō

Gauguin, Paul, 92
Gide, André, 91, 195, 197, 209
Goethe, Johann Wolfgang, 116, 184,
199
Gotō, Chūgai 後藤宙外, 83
Gotō, Sueo 後藤末雄, 187
Gourmont, Remy de, 195
Guazzoni, Enrico, 122

Hagiwara, Kyōjirō 萩原恭次郎, 135
Hakuseki, *vedi* Arai, Hakuseki
Hakutei, *vedi* Ishii, Hakutei
Harte, Bret Francis, 82, 84
Hartmann, Karl Robert Eduard von,
38, 39, 40, 49, 177
Hatano, Akiko 波多野秋子, 140

Hauptmann, Gerhart, 74, 82, 84
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 28,
29
Heyse, Paul Johann Ludwig von, 84
Higuchi, Ichiyō 樋口一葉, 52
Hirato, Renkichi 平戸廉吉, 10, 134,
135, 136, 137, 139, 142, 211, 212
Hirotzu, Kazuo 広津和郎, 10, 96, 97,
140, 158, 159, 160, 161, 167, 188,
212
Hirotzu, Ryūrō 広津柳浪, 83
Hishida, Shunsō 菱田春草, 90, 93
Hōgetsu, *vedi* Shimamura, Hōgetsu
Holz, Arno, 82, 84
Horiki, Katsuzō 堀木克三, 188
Hoshizukiyo 星月夜 (pseudonimo
di Shimamura, Hōgetsu), 78
Huysmans, Joris-Karl, 78, 79

Ibsen, Henrik, 81, 82, 156
Ihara, Saikaku 井原西鶴, 57, 65, 72,
73
Ii, Naosuke 井伊直弼, 133
Ince, Thomas H., 122
Inoue, Aa 井上咂々, 131, 133
Ishii, Hakutei 石井柏亭, 86, 90, 93
Itō, Seiichi 伊藤清一, 212
Izumi, Kyōka 泉鏡花, 10, 11, 53, 66,
83, 112, 117, 162, 165, 192

Jingorō 甚五郎, 64

Kafū, *vedi* Nagai, Kafū
Kagawa, Toyohiko 賀川豊彦, 153, 155
Kanbara, Tai 神原泰, 135, 142
Kandinsky, Vassily, 190
Katai, *vedi* Tayama, Katai
Katō, Kiyomasa 加藤清正, 127
Kawabata, Yasunari 川端康成, 213
Kawaji, Ryūkō 川路柳虹, 134
Kawakami, Bizan 川上眉山, 83
Kawakami, Hajime 河上肇, 144, 145,
148
Kenji, *vedi* Miyazawa, Kenji
Kikuchi, Kan 菊池寛, 10, 149, 150,
151, 156, 157, 158, 159, 161, 166,
192, 194, 212
Kikuchi, Yuhō 菊池幽芳, 122
Kimura, Sōta 木村荘太, 187
Kingsley, Charles, 186
Kishida, Kunio 岸田國士, 190, 193
Kitamura, Tōkoku 北村透谷, 10, 50,
51, 52, 54
Kiyohara no Motosuke 清原元輔, 37
Kiyomoto, Enjudayū 清本延寿太夫, 36

Kobayashi, Hideo 小林秀雄, 9, 194,
195, 196, 197
Kōda, Rohan 幸田露伴, 52, 73, 80,
82, 84, 187, 188
Kose no Kanaoka 巨勢金岡, 36, 37
Kōson, *vedi* Aeba, Kōson
Kosugi, Tengai 小杉天外, 10, 71, 74,
76, 83
Kōtarō, *vedi* Takamura, Kōtarō
Kōyō, *vedi* Ozaki, Kōyō
Kropotkin, Pëtr Alekseevič, 141, 146,
147
Kublai Khan, 128, 133
Kubota, Mantarō 久保田万太郎, 188
Kume, Masao 久米正雄, 184, 188,
192
Kunikida, Doppo 国木田独步, 52
Kurata, Hyakuzō 倉田百三, 155, 157
Kurihara, Thomas (Kisaburō) 栗原ト
ーマス (喜三郎), 112, 122, 211
Kuroda, Seiki 黒田清輝, 90, 93
Kyōka, *vedi* Izumi, Kyōka
Kyōzan, *vedi* Santō, Kyōzan
Kyokutei, Bakin, *vedi* Takizawa,
Bakin

Laozi 老子, 42, 45
Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 44
Liu, Bang 劉邦, 65
Longo (Sofista), 193
Lu, Xun 魯迅, 140

Makino, Shōzō 牧野省三, 122
Mallarmé, Stéphane, 195, 206
Marinetti, Filippo Tommaso, 134,
137, 138, 139
Marx, Karl, 141, 142, 146, 147, 170,
194, 201, 207, 208, 209
Masamune, Hakuchō 正宗白鳥, 71,
192, 210
Masaoka, Shiki 正岡子規, 94
Matsuo, Bashō 松尾芭蕉, 50, 61, 62,
65
Maupassant, Guy de, 70, 73, 74, 75,
109, 195, 206, 209
Mérimée, Prosper, 187, 193
Michelangelo (Michelangelo
Buonarrotti), 44, 116, 178, 190
Minamoto no Yoritomo 源頼朝, 57,
58, 65
Miyamoto, Kenji 宮本顕治, 194
Miyazawa, Kenji 宮沢賢治, 8, 10, 142,
168, 169, 170, 171, 177
Mojidayū 文字太夫, 36
Monet, Claude, 92, 226

Moore, George, 187, 188, 193
 Mori, Ōgai 森鷗外, 10, 38, 39, 40, 41, 49, 51, 52, 70, 73, 80, 82, 84, 94, 177
 Morley, John, 12
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 47
 Mozi 墨子, 42
 Murasaki Shikibu 紫式部, 65
 Mushanokōji, Saneatsu 武者小路実篤, 155

 Nagai, Kafū 永井荷風, 10, 71, 74, 77, 123, 124, 125, 133, 179, 181, 187, 211
 Nakahara, Chūya 中原中也, 194
 Nakamura, Murao 中村武羅夫, 188
 Nakano, Shigeharu 中野重治, 194, 196, 213
 Nakazato, Kaizan 中里介山, 178, 188
 Natsume, Sōseki 夏目漱石, 10, 94, 95, 96, 97, 98, 110, 111, 211
 Nerval, Gérard de, 195
 Nicolai (Nicola del Giappone), 65
 Nietzsche, Friedrich, 74, 75
 Niijima, Jō 新島襄, 65
 Nikolaj, Aleksandrovič (Romanov), 133
 Niles, Charles Franklin, 120, 122

 Ōgai, *vedi* Mori, Ōgai
 Oguri, Fūyō 小栗風葉, 210
 Okakura, Kakuzō (Tenshin) 岡倉覚三 (天心), 26
 Ōmura, Seigai 大村西崖, 177
 Onoe, Matsunosuke 尾上松之助, 120, 122
 Ōnuki, Shōsen (Akikawa) 大貫昌川, 187
 Osanai, Kaoru 小山内薫, 112
 Ōuchi, Seiran 大内青巒, 26
 Ozaki, Kōyō 尾崎紅葉, 72, 73, 80, 82, 84, 122
 Ozaki, Shirō 尾崎士郎, 152-156

 Pastrone, Giovanni, 122
 Pater, Walter, 52
 Perry, Matthew Calbraith, 133
 Prampolini, Enrico, 135

 Rai, San'yō (Noboru) 頼山陽(襄), 51, 54, 210
 Reid, Thomas, 44, 49
 Reireitei Shujin 冷々亭主人 (pseudonimo di Futabatei Shimei), 28

Renard, Jules, 178, 190, 191
 Ribot, Théodule-Armand, 202, 209
 Rimbaud, Arthur, 194
 Rodin, Auguste, 190
 Rohan, *vedi* Kōda, Rohan
 Rolland, Romain, 152
 Rousseau, Jean-Jacques, 147
 Ryūō, *vedi* Hirotsu, Ryūō
 Ryūtei, Tanehiko 柳亭種彦, 57, 65

 Saigō, Takamori 西郷隆盛, 127, 133
 Saigyō 西行, 50, 57, 58, 64, 65
 Saikaku, *vedi* Ihara, Saikaku
 Sakai, Toshihiko 堺利彦, 158
 Śākyamuni (Buddha storico), *vedi* Buddha
 Sand, George, 193
 San'yō, *vedi* Rai, San'yō
 Santō, Kyōzan 山東京山, 57, 58, 59, 65
 Sartre, Jean-Paul, 159
 Satomi, Ton 里見淳, 141, 152, 156, 158, 161, 162, 165, 166, 192, 212
 Satō, Haruo 佐藤春夫, 192, 193
 Satō, Norikiyo (nome da laico di Saigyō) 佐藤義清, 65
 Schelling, Friedrich, 29
 Sei Shōnagon 清少納言, 37
 Sennett, Mack, 122
 Shakespeare, William, 11, 38, 39, 42, 43, 47, 48, 49, 57, 122, 184
 Shaw, George Bernard, 153, 157
 Shelley, Percy Bysshe, 50
 Shiga, Naoya 志賀直哉, 178, 179, 190, 213
 Shiki, *vedi* Masaoka, Shiki
 Shimamura, Hōgetsu 島村抱月, 10, 70, 71, 72, 78, 210
 Shimazaki, Tōson 島崎藤村, 50, 52, 70, 79
 Shinran 親鸞, 157
 Shōyō, *vedi* Tsubouchi, Shōyō
 Shun'yō, *vedi* Yanagawa, Shun'yō
 Shunsō, *vedi* Hishida, Shunsō
 Shūsei, *vedi* Tokuda, Shūsei
 Sienkiewicz, Henryk, 122
 Somei, Saburō 染井三郎, 121
 Sōseki, *vedi* Natsume, Sōseki
 Spingarn, Joel Elias, 150, 151, 156
 Stendhal (Henri Beyle), 185-188, 193, 195, 203
 Strindberg, August, 165
 Sudermann, Hermann, 74, 82, 84
 Sugawara no Michizane 菅原道真, 64, 65
 Swift, Jonathan, 43, 47

Tachibana, Teijirō 立花貞二郎, 120, 122
 Takahashi, Shinkichi 高橋新吉, 135
 Takamura, Kōtarō 高村光太郎, 10, 85, 86, 87, 93, 211
 Takata, Sanae 高田早苗, 36
 Takizawa (Kyokutei), Bakin 滝沢(曲亭)馬琴, 14, 22, 27, 36, 43, 49, 57, 64, 180, 210
 Tanaka, Eizō 田中栄三, 122
 Tanehiko, *vedi* Ryūtei, Tanehiko
 Tanizaki, Jun'ichirō 谷崎潤一郎, 10, 112, 113, 115, 122, 178-181, 188, 189, 191-193, 211, 213
 Tayama, Katai 田山花袋, 10, 71, 72, 73, 74, 75, 80, 84, 210, 211
 Tengai, *vedi* Kosugi, Tengai
 Tōkoku, *vedi* Kitamura, Tōkoku
 Tokuda, Shūsei 徳田秋声, 83, 187, 188
 Tokugawa, Ienobu 徳川家宣, 65
 Tokutomi, Roka 徳富蘆花, 211
 Tolstoj, Lev Nikolajevič, 75, 81, 156, 165, 184
 Tominaga, Tarō 富永太郎, 194
 Tōsei (pseudonimo di Matsuo, Bashō) 桃青, 64
 Tōson, *vedi* Shimazaki, Tōson
 Toyotomi, Hideyoshi 豊臣秀吉, 133
 Tsubouchi, Shōyō 坪内逍遙, 9, 11, 12, 14, 15, 26-29, 36, 38-45, 49, 51, 70, 80, 82, 178
 Tsuji, Jun 辻潤, 187, 188
 Turner, William, 92

 Ueda, Bin 上田敏, 50, 52, 75
 Uno, Kōji 宇野浩二, 188, 192
 Unuma, Tadashi 鵜沼直, 156

 Voltaire (François-Marie Arouet), 147

 Wagner, Richard, 84
 Wang, Xizhi 王羲之, 35, 37
 Watsuji, Tetsurō 和辻哲郎, 187
 Whistler, James Abbott McNeill, 92
 Wildenbruch, Ernst von, 82, 84
 Wordsworth, William, 50, 57

 Xiang, Yu 項羽, 59, 60, 65

 Yamaji, Aizan 山路愛山, 51, 54-59, 61, 65
 Yanagawa, Shun'yō 柳川春葉, 83
 Yang, Zhu 楊朱, 42, 45
 Yokomitsu, Riichi 横光利一, 213

Yoritomo, *vedi* Minamoto no Yoritomo
 Yosano, Akiko 与謝野晶子, 52
 Yosano, Tekkan 与謝野鉄幹, 52
 Yu (consorte) 虞, 65

 Zarathustra (Zoroastro), 36
 Zhang, Zai 張載, 49
 Zhuangzi 莊子, 42, 45
 Zola, Emile, 39, 70, 71, 73-75, 79, 81, 124, 129

Indice analitico delle opere

Abbess of Castro, The (L'Abbesse de Castro) (La badessa di Castro), 186, 188
Aisureba koso 愛すればこそ, 193
«Aka to kuro» 赤と黒, 212
Amachua kurabu アマチュア倶楽部, 112
Ame shōshō 雨少々, 179, 181, 187, 188
Amerika monogatari あめりか物語, 123
Amori pastorali di Dafni e Cloe, 193
Anarojisumu ni tsuite 同一表現主義に就て, 139
Anatra selvatica, L' (Vildanden), 82, 84
Apocalisse, 148
Arishima Takeo-shi ni atau 有島武郎氏に与ふ, 159
Aru onna 或る女, 141
Ave Maria アベ・マリア, 211

Bijutsu no hongī 美術の本義, 28, 29
Bi no tetsugaku 美の哲学, 156
Black Cat, The, 117
Bocchan 坊ちゃん, 94
Broken Coin, The, 120, 122
«Bungakukai» 文学界, 50, 51
Bungakuron 文学論, 36
«Bungei jidai» 文芸時代, 213
Bungei sakuin no naiyōteki kachi 文芸作品の内容的価値, 7, 149-151, 159
«Bungei shunjū» 文芸春秋, 149, 184, 194, 213
Bungeitekina, amari ni bungeitekina 文芸的なあまりに文芸的な, 189
Burujoa bungaku ron: Arishima Takeo-shi no kyūketsuna kangaekata プルジョア文学論—有島武郎氏の窮屈な考え, 158
Byōsharon 描写論, 210

Cabiria, 122
Capitale, Il, 146
Cenci, The (Les Cenci), 186, 188
Charterhouse of Parma, The (La Chartreuse de Parme), 185, 188
Chiisana ōkoku 小さな王國, 193
«Chūō gakujutsu zasshi» 中央學術雑誌, 28
Commedia umana, La, 207
Confessions of a Young Man (Confessioni di un giovane, Le), 188
Costumi dei Philippe, I, 190
Creative Criticism: Essays on the Unity of Genius and Taste, 156

Dadaisuto Shinkichi no shi ダダイスト新吉の詩, 135
Dafni e Cloe, vedi *Amori pastorali di Dafni e Cloe*
Daibosatsu tōge 大菩薩峠, 178-180, 184, 185, 188
Dai ikkai Kanbara Tai sengensho 第一回神原泰宜言書, 142
Danryū 暖流, 73
De l'importance du public - Conférence prononcée à la Cour de Weimar le 5 août 1903, 209
Delitto e castigo, 81
Dell'amore (De l'amour), 186
Destruction of Sakurajima, The, 122
Divina Commedia, 117
Dōtei 道程, 85

Einsame Menschen, 74
Eloisa e Abelardo (Héloïse and Abélard), 188
Ensei shika to josei 厭世詩家と女性, 51
Estetica [Croce], 156
Esther Waters, 187
Exploits of Elaine, The, 120, 122

Fantômas, 122
Fondazione e manifesto del Futurismo, 139
Fumizukai 文づかひ, 38
Furansu monogatari ふらんす物語, 123
Fūryūsen 風流線, 117, 122
Futon 布団, 71, 72, 74, 78, 79
Futon gappyō 布団合評, 78, 210

Gangu 願具, 139
Gendai Nihon no kaika 現代日本の開花, 94, 95, 98
Genji monogatari 源氏物語, 65, 179, 192

Gokuchū yori 獄中より, 152, 156
Guerra e pace, 189

“*Haiboku*” no bungaku 「敗北」の文学, 194
Hanabi 花火, 124, 125
Haru to shura 春と修羅, 177
Hatsusugata はつ姿, 71
Hayari uta jo はやり唄叙, 76
Hayari uta はやり唄, 71
Heike monogatari 平家物語, 49, 120, 188
Highwater Mark (Kōzui 洪水) (Sturmflut), 84
Hinamatsuri no yoru 雛祭の夜, 112
Hirato Renkichi shishū 平戸廉吉詩集, 134, 212
Hirotsu-shi ni kotau 広津氏に答ふ, 159
Honglou meng 紅樓夢, 192, 193
Hōraikyoku 蓬萊曲, 51
«Hototogisu» ホトトギス, 94
«Hyōgen» 表現, 159

Idea iskusstva (Ideologia tedesca, L'), 28
Igaku no setsu yori idetaru shōsetsu ron 医学の説より出でたる小説論, 70
Improvvisazioni, 190
Innocente, L', 75, 82
Ipazia (Hypatia), 186
Ippon no ito 一本の糸, 96
Iroirona koto: Iwayuru bungei to kaikyū mondai いろいろな事—所謂文芸と階級問題, 159
«Izumi» 泉, 59

J'accuse!, 211
Jasei no in 蛇性の姪, 112
Jibun hyōron 時文評論, vedi *Recensioni critiche sugli scritti del momento*
Jigoku no hana 地獄の花, 71, 77
«Jiji shinpō» 時事新報, 152, 156-159
Jin Ping Mei 金瓶梅, 192, 193
Jinsei ni aiwataru to wa nan no ii zo 人生に相渉るとは何の謂ぞ, 51, 54
«Jogaku zasshi» 女学雑誌, 50, 51
John Gabriel Borkman, 82
«Josei kaizō» 女性改造, 161, 167
Jōzetsuroku 饒舌録, 178, 181, 213
Jūemon no saigo 重右衛門の最後, 74

«Kagetsu» 花月, 131, 133
Kain no matsuei カインの末裔, 141
«Kaizō» 改造, 140, 158, 167, 188, 194, 195, 212, 213

Katsudō shashin no genzai to shōrai 活動写真の現在と将来, 112, 113, 115
Katsushika sunago 葛飾砂子, 112
Katzensteg, Der, 74
King Lear, 43, 48
Kirin 麒麟, 191
Kokoro 心, 94
«Kokuchō» 黒潮, 211
«Kokumin shinbun» 国民新聞, 129, 210
Konjiki yasha 金色夜叉, 120, 122
Kottō 骨董, 187
Kōya hijiri 高野聖, 117, 122
Kozō no kamisama 小僧の神様, 178
Kugatsu tsuitachi zengo no koto 九月一日前後のこと, 184, 188
Kurippun jiken クリッピン事件, 183, 188, 193
Kurokami 黒髪, 181, 188
Kusamakura 草枕, 94
Kyū sensei 旧先生, 152, 157

Lovers of Orelay, The, 187
Lunwen 論文, 157

Mabel's Strange Predicament, 122
Madame Bovary, 189
Maihime 舞姫, 38
Makura no sōshi 枕草子, 37
Manifeste technique de la littérature futuriste, 135, 139
Manifesto del Partito Comunista, 142
Marcantonio e Cleopatra, 122
Masque of the Red Death, The, 117
Memoirs of my Dead Life, 187
Michikusa 道草, 94
Midoriro no taiyō 緑色の太陽, 85-87
Mikan 蜜柑, 152, 157
Mille e una notte, Le, 209
Minato no hitobito 港の人々, 112
Modèle, Le, 111
Mon 門, 95
Mouvement futuriste japonais, vedi *Nihon miraiha sengen undō*
Mukōmakase むかうまかせ, 6, 53, 66
Mummer's Wife, A, 187
Musan kaikyū no geijutsu toshite no miraishugi no igi 無産階級の芸術としての未来主義の意義, 135
«Myōjō» 明星, 52, 71, 210

Naibu seimei ron 内部生命論, 51
Nakano Shigeharu-kun e 中野重治君へ, 213
Nanā, 71

Nansō Satomi hakkenden 南総里見八
犬伝, 49
Naoki-kun no rekishi shōsetsu ni tsuite
直木君の歴史小説について, 213
Nihon gaishi 日本外史, 210
Nihon miraiha sengen undō 日本未来派
宣言運動, 134, 137, 142
«*Nihon shijin*» 日本詩人, 139
Ningyo no nageki 人魚の嘆き, 193
Nise Murasaki inaka Genji 修紫田舎源
氏, 65
No no hana 野の花, 74, 211
Nōmin geijutsu gairon kōyō 農民芸術概
論綱要, 168, 171, 212
Nōmin geijutsu no kōryū 農民芸術の興
隆, 177

Ochiba 落葉, 90, 93
Omokage 於母影, 38
*On Heroes and Hero Worship and
the Heroic in History (Gli eroi, il culto
degli eroi e l'eroico nella storia)*, 65
Onna kyōshi 女教師, 74
Ono ga tsumi 己が罪, 122
Onshū no kanata ni 恩讐の彼方に, 152,
157
Oshiminaku ai wa ubau 惜みなく愛は奪
う, 212

*Pastoral Loves of Daphnis
and Chloe, The*, 193
Piacere, Il, 75
Pierre et Jean, 209
Pinhua baojian 品花寶鑑, 192, 193
Plaidoyer pour les intellectuels, 159
Porāno no hiroba ポラーノの広場, 177

Qu'est-ce que la littérature?, 159
Quo Vadis, 121, 122

Rai Noboru o ronzu 頼襄を論ず, 51
*Recensioni critiche sugli scritti
del momento*, 41, 42
Rokotsunaru byōsha 露骨なる描写, 72,
73, 75, 80, 84
Rosso e il nero, Il (Le Rouge et le Noir),
186, 189, 203

Samazamanaru ishō 様々なる意匠,
194-197
Sanbun geijutsu no ichi 散文芸術の位
置, 158, 159, 161
Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)
散文精神について (講演メモ), 160, 212
Sankashū 山家集, 65

Sanshirō 三四郎, 94-96
Sasame yuki 細雪, 213
Sengen hitotsu 宣言一つ, 140-143,
158
«*Shakai mondai kenkyū*» 社会問題研
究, 148
«*Shigaramizōshi*» しからみ草紙, 38,
39, 84
Shiji 史記, 188
Shikei senkoku 死刑宣告, 135
Shinbi kōryō 審美綱領, 177
«*Shinchō*» 新潮, 149, 158, 159, 184,
188, 212, 213
Shinchō gappyōkai 新潮合評会, 182,
213
Shinkokinwakashū 新古今和歌集, 65
«*Shinshichō*» 新思潮, 187, 188
«*Shirakaba*» 白樺, 86, 135, 141, 157,
158
Shisei 刺青, 193
Shisen o koete 死線を越えて, 153, 157
Shōri no hiai 勝利の悲哀, 211
Shōsetsu sahō 小説作法, 210
Shōsetsu shinzui 小説神髓, 11, 13, 15,
28, 29, 36, 70, 178, 210
Shōsetsu sōron 小説総論, 11, 28-31
Shuihu zhuan 水滸伝, 192-193
Shukke to sono deshi 出家とその弟子,
157
Sono omokage 其面影, 78
Sorekara それから, 95
«*Subaru*» スバル, 85

Taikōki 太閤記, 128
«*Taiyō*» 太陽, 210
Taketori monogatari 竹取物語, 122
Takibi 焚火, 178, 190
«*Tanemaku hito*» 種蒔く人, 135, 212
«*Tōkyō Asahi shinbun*» 東京朝日新
聞, 159
Tōkyō o omou 東京を思う, 113
Tōkyō sanjūnen 東京三十年, 72, 73,
84, 210, 211, 212
Tōsei shosei katagi 当世書生気質, 28,
31, 210
Trionfo della morte, 75
Tsuki no kagayaki 月の輝き, 112

Ugetsu monogatari 雨月物語, 112
Ukiaki 浮き秋, 73
Ukigumo 浮雲, 210
Ulick e Soracha (Ulick and Soracha),
188
Unmei 運命, 187
Utakata no ki うたかたの記, 38

Vergini delle rocce, Le, 75
Viaggio a Occidente, vedi *Xiyou ji*
*Vignaiolo nella sua vigna, Il
(Le Vigneron dans sa vigne)*, 190

Wagahai wa neko de aru 吾輩は猫であ
る, 94
Wakanashū 若菜集, 52
«*Waseda bungaku*» 早稲田文学, 6, 38,
39, 41, 71, 75, 210
«*Waseda bungaku*» no *botsurisō* 早稲田
文学の没理想, 41
Watakushi no kojinchugi 私の個人主
義, 94
William Wilson, 117

Xiyou ji 西遊記, 12, 117, 192, 193

«*Yomiuri shinbun*» 読売新聞, 38
Yo no taido 予の態度, 53
Yōshō jidai 幼少時代, 113
Yūjōki 幽情記, 187

Stampato da

per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

