

elementi

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

Marsilio

Indice

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

- 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

- 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

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 shin-zui* (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 curiosità 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 risciò 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).

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.