

Collana di Studi Giapponesi

Ricerche

*Direttore*

...

*Comitato scientifico*

..

...

...

# Collana di Studi Giapponesi

## Ricerche

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica ...

.....

.....



# Sguardi sul Giappone

Sottotitolo

*a cura di*

Rosa Caroli  
Carolina Negri  
Bonaventura Ruperti

LOGO AISTUGIA?

CAFO  
SCAR  
INA -

*Sguardi sul Giappone*  
*Convegno Venezia 14-16 Settembre 2017*

***Associazione italiana per gli Studi Giapponesi AISTUGIA. XLI Convegno***

© **2019** Libreria Editrice Cafoscarina

ISBN 978-88-7543-**xxxxxxx**

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

Tutti i diritti riservati

Prima edizione **xxxxxx 2019**

# Indice

- 11 Prefazione  
ROSA CAROLI, CAROLINA NEGRI, BONAVENTURA RUPERTI
- 15 Due “leggende della casa solitaria”: riguardo alla *Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi nell’ōshū* di Kuniyoshi  
KOMATSU KAZUHIKO
- 31 Okinawan women’s studies e *Unai-smo: la costruzione di un nuovo genere* nei Japanese studies  
KATSUKATA-INAFKU KEIKO

## LINGUISTICA

- 53 L’uso di *corpora* orali per la ricerca sociolinguistica. Uno studio sulla variazione delle pause non silenti nel giapponese spontaneo  
GIUSEPPE PAPPALARDO
- 71 Analisi delle criticità nell’apprendimento dei *kanji* a livello avanzato e possibili strategie E-learning.  
ALESSANDRO MANTELLI
- 91 L’interpretazione della categoria del “caso grammaticale” in Giappone  
CORINNE D’ANTONIO

## STORIA

- 107 L’aratro e l’amo: le potenzialità del contributo dell’etnoastronomia allo studio del Giappone preistorico  
PAOLO BARBARO
- 123 Sull’evoluzione grafica delle *tenshō karuta*, 1600-1868  
PAOLA MASCHIO

- 137 *Kakure kirishitan*: un approccio alla religione, alla politica e alla cultura del periodo Tokugawa  
ANNIBALE ZAMBARBIERI
- 149 I viaggi in Giappone e Cina del semaio Pietro Fè D'Ostiani tra il 1870 e il 1875 – un memoriale inedito  
GIULIO ANTONIO BERTELLI
- 171 Note per uno studio storico comparato della gestione consortile dell'acqua irrigua in Giappone e in Italia (1900-1940)  
FILIPPO DORNETTI
- 189 Consapevolezza politica e coscienza storica.  
Maruyama Masao legge Kitabatake Chikafusa  
FLAVIA BALDARI

## LETTERATURA

- 203 *Onna no yobai*: il corteggiamento delle donne nell'*Ise monogatari*  
ALEX RIZZATELLO
- 217 Alla ricerca di un'intima organicità di significato nella poesia cinese *ikkai* 192 di Natsume Sōseki  
GUIDOTTO COLLEONI
- 229 L'importanza delle linee, della luce e del colore in *Atatakai yume* (Un dolce sogno) di Natsume Sōseki  
MARCO TADDEI
- 241 Il ruolo attivo del lettore nella produzione letteraria post 3.11  
VERONICA DE PIERI

## ARTI-SPETTACOLO

- 255 *Il Gagaku al Teatro Nazionale di Tokyo (1966-2016): Fare e Disfare la Tradizione*  
[Abbreviazione: *Il Gagaku al Teatro Nazionale di Tokyo*]  
ANDREA GIOLAI
- 271 Ancora/Immobile. Rilettura e analisi di *ST/LL* di Takatani Shirō attraverso i paradigmi del nō  
CLAUDIA IAZZETTA
- 285 Il teatro degli androidi di Hirata Oriza e Ishiguro Hiroshi  
CINZIA TOSCANO

RE.FIL. SOCIETÀ

- 299 Gli *Hikosan emaki* e la rivitalizzazione dello *shinbutsu shūgō* nel santuario del monte Hiko in Kyūshū  
CLAUDIO CANIGLIA
- 315 La comunità religiosa come rete di mutuo soccorso. Forme di assistenza sociale in Risshō Kōseikai.  
AURA DI FEBBO
- 329 Note sull'evoluzione del linguaggio giuridico giapponese  
EMIL MAZZOLENI
- 343 L'impatto delle morti violente sul valore degli immobili in Giappone  
FRANCO SERENA
- x *Abstracts*
- x *Contributors*



## Prefazione

ROSA CAROLI  
CAROLINA NEGRI  
BONAVENTURA RUPERTI

Tra il 14 e il 16 settembre del 2017 si è tenuto a Venezia, presso le sedi dell'Università Ca' Foscari, il XLI Convegno dell'Associazione Italiana di Studi giapponesi.

Per noi organizzatori è stato un onore e un piacere accogliere, oltre ai numerosi soci e amici dell'AISTUGIA, in questa occasione speciale anche l'Ambasciatore del Giappone in Italia, S. E. Katakami Keiichi che, all'indomani del suo insediamento nell'Ambasciata in Roma, ha voluto essere presente a Venezia. Gli siamo molto grati perché è stata l'occasione per averci dato l'opportunità di rivolgergli il nostro benvenuto a Ca' Foscari, di fargli conoscere la nostra sede e la Nipponistica veneziana, e al contempo affinché potesse constatare la consistenza e il valore degli studi nipponistici in Italia, di cui le molte sedi universitarie distribuite nel territorio si fanno promotrici.

Desideriamo anche ringraziare la Japan Foundation, l'Istituto Giapponese di Cultura in Roma, la direttrice Takasu Naomi, che purtroppo non ha potuto partecipare ma ha mandato un suo affettuoso saluto, e il suo vicedirettore, dr. Takeshita Jun, che invece ha potuto intervenire di persona in sua vece. Siamo sinceramente riconoscenti per il sempre generoso e costante sostegno che la Japan Foundation offre e ha offerto anche quest'anno alla nostra sede, e questa volta in particolare consentendo la realizzazione del Convegno annuale AISTUGIA.

Come testimoniato anche dal numero di convegni finora organizzati, l'AISTUGIA si è ancora una volta dimostrata vivace e fervida di attività e iniziative nel campo della ricerca, attività il cui culmine è rappresentato proprio da questi grandi convegni annuali, in cui il ricco programma di interventi si rivela fucina di formazione per giovani studiosi dei campi più vari del sapere relativi al Giappone.

In questa edizione in particolare, per la prima volta, è stata anche prevista una sessione dedicata ai dottorandi, con impegno di discussant che hanno potuto rivolgere ai giovani studiosi utili indicazioni metodologiche, suggerimenti critici e una guida scientifica sicura. Siamo lieti che Venezia sia stata la sede di questo primo esperimento, che ci consente di constatare la progressiva crescita scientifica di giovani che presto, ci auguriamo, potranno contribuire a loro volta a formare nuove generazioni di studiose e studiosi del Giappone.

Il Convegno, come consuetudine, oltre ai saluti della prorettrice prof.ssa Tiziana Lippiello, dell'Ambasciatore Katakami, e del vicedirettore Takeshita, è stato aperto

dai saluti dei direttori del Dipartimento di Studi Culturali Comparati, prof.ssa Anna Cardinaletti, e del Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea, prof. Marco Ceresa.

Il convegno è stato quindi condotto dal presidente Aistugia, il prof. Corrado Molteni, e dal segretario generale, la prof.ssa Matilde Mastrangelo, dinnanzi a un'ampia rappresentanza di soci giunti da ogni parte d'Italia per l'evento e di numerosi studenti.

Il Convegno è entrato nel vivo, come tradizione, con due rilevantissime conferenze (*keynote speech*) grazie alla presenza di due ospiti giunti appositamente dal Giappone. Si tratta per entrambi di autorità indiscusse nei loro campi: il prof. Komatsu Kazuhiko, e la prof.ssa Katsukata-Inafuku Keiko.

Il prof. Komatsu, direttore dell'International Center for Japanese Studies (Nichi-bunken) di Kyoto, originario di Tokyo, è stato professore all'Università Shinshu, professore ordinario all'Università di Osaka e dal 1997 professore del Nichibunken di Kyoto, dove dal 2012 poi è stato nominato ripetutamente direttore. Ha condotto ricerche avanzate e fondamentali negli ambiti dell'antropologia culturale e dell'etnografia, tradizioni orali, culti e religioni popolari e shamanesimo, ed è in particolare riconosciuto quale massima autorità e voce di grande notorietà nel campo degli studi sui mostri (*yōkai*), sui demoni (*oni*), spiriti, fantasmi e possessioni, con al suo attivo un numero sterminato di monografie, studi e conferenze di valore capitale nel campo. Tra i moltissimi si segnalano: la corposa monografia *Izanagi ryū no kenkyū* (Studi sull'Izanagi ryū, 2011), culmine di una ricerca sul campo lunga e originalissima, condotta in gioventù, che per la prima volta mette in luce culti popolari misteriosi tramandati in un'area recondita nei villaggi della provincia di Kōchi, nel profondo di monti e vallate dello Shikoku, illustrando riti e credenze che lasciano immaginare la sostanza di religioni primitive in cui *shugendō*, *shintō* e buddhismo si mescolano; *Hyōrei shinkōron* (Discussione sui culti di spiriti di possessione, 1994), che si inoltra nell'universo dei fenomeni delle "possessioni" (*tsukimono*), sortilegi vaticini miti e figure come *kami*, *oni* e *yamanba*; *Yōkai gaku shinkō* (Nuove riflessioni sullo studio dei mostri, 1994) che si concentra sull'osservazione dei caratteri del culto degli *yōkai* nelle religioni popolari dischiudendone una nuova dimensione interpretativa scientifica; *Ijinron* (Discussione sugli "stranieri-diversi", 1995) su divinità *kami*, *yōkai* e il folklore e leggende dell'uccisione dei visitatori "stranieri" e *Akuryō ron* (Sugli spiriti malefici, 1997) che indaga invece le narrazioni di passioni e risentimenti che affiorano dalle tenebre degli spiriti malefici; *Kamikakushi to Nihonjin* (*Kamikakushi* e i giapponesi, 2002) che si focalizza su racconti e tradizioni di scomparsa e alienazione, di smarrimento dalla realtà umana alla dimensione divina nel "mondo altro"; *Yōkai bunka nyūmon* (Introduzione alla cultura dei mostri, 2012) che rappresenta il primo volume autorevole e introduttivo all'immenso immaginario giapponese di *kappa*, *oni*, *tengu*, *yamanba* ecc. narrati e raffigurati in racconti, rotoli dipinti, immagini; *Ikai to Nihonjin* (I mondi altri e i Giapponesi, 2015) che si inoltra tra le narrazioni illustrate dei mondi altri, densi di fascino e terrore, da Shuten dōji a Urashima,

dalla leggenda del Tanabata a Yoshitsune; *Hyakki yagyō emaki no nazo* (I misteri del rotolo illustrato della processione notturna dei cento demoni, 2008) in cui esamina con nuovissime interpretazioni i vari esemplari della celebre processione. Proprio nel 2016 il prof. Komatsu è stato riconosciuto quale *bunka kōrōsha* (Person of Cultural Merit), mentre nel 2013 era stato insignito della medaglia d'onore nastro viola.

La sua conferenza a Venezia ha affascinato il pubblico tramite un'indagine molto appassionante sulle nuove letture e decodificazione di alcune stampe *ukiyo-e* inquietanti e tenebrose, illustrazioni di artisti famosi da Yoshitoshi a Yoshiku, tra mondo delle tradizioni popolari, teatro dei burattini e kabuki, e il mondo dei baracconi delle meraviglie, con scene animate da bambole di cera.

È stata quindi la volta della prof.ssa Katsukata Inafuku Keiko, professoressa emerita della School of International Liberal Studies (Kokusai kyōyō gakubu) dell'Università Waseda. Originaria di Okinawa e specializzatasi in letteratura femminile e dei nativi americani e in studi di genere, ha attivamente contribuito alla nascita, nel 2000, del Gender Studies Institute (Jendā kenkyūsho) dell'Università Waseda. In seguito, ha esteso i suoi interessi alla realtà okinawana, indagata attraverso un originale approccio interdisciplinare e un esame critico dei prodotti dell'introspezione. Dal 2006, ha diretto per un decennio l'Institute for Ryukyuan and Okinawan Studies (Ryūkyū-Okinawa kenkyūsho), promuovendo una serie di importanti iniziative volte a favorire la conoscenza della cultura e le ricerche su Okinawa, in Giappone così come all'estero. Nel 2002 è stata insignita del XXIV premio Nakahara Zenchū dalla Society for Okinawan Culture (Okinawa bunka kyōkai). I suoi lavori includono *Amerika bunka joseijō* (Immagini femminili nella letteratura americana, 1985), *Feminisuto gunzō* (Gruppi femministi, 1987), *Amerika josei sakka shōjiten* (Enciclopedia di autrici americane, 1993), *Okinawa joseigaku kotohajime* (L'esordio degli *women studies* a Okinawa, 2006), *Okinawa gaku nyūmon. Kūfuku no sahō* (Un'introduzione agli studi su Okinawa. L'etichetta della fame, 2010). Collabora con numerose associazioni e centri di ricerca, ed è membra del comitato editoriale dello Shin Okinawa kenshi (Nuova storia della provincia di Okinawa), al quale ha contribuito anche con le sue ricerche sulla scrittrice okinawana Kushi Fusako (1903-1986) pubblicate in *Okinawa ken shi. Kakuron hen 8 Josei shi* (Storia della provincia di Okinawa. Teorie specifiche, vol. 8 Storia delle donne, 2016).

Con la sua conferenza su “Okinawan women's studies e Unai-smo: la costruzione di un nuovo genere nei Japanese studies”, la prof.ssa Katsukata ha quindi potuto offrire una stimolante riflessione teorica sulla realtà femminile okinawana da una prospettiva squisitamente autoctona.

Le due conferenze di apertura sono state seguite da due giornate e mezzo di intenso lavoro organizzato in sessioni parallele, in cui la ricca varietà di relazioni presentate da studiosi, giovani e non, ha fornito una vivida testimonianza della ricchezza e dell'ampiezza tematica e disciplinare che caratterizza gli studi sul Giappone nel nostro paese, e di cui danno conto i saggi contenuti in questo volume.

Cogliamo l'occasione per riaffermare la nostra gratitudine alla Japan Foundation

per il sostegno che ogni anno viene a noi destinato, e il nostro apprezzamento va anche all'AISTUGIA per l'investimento di energie destinato a giovani colleghi e alle nuove generazioni di studiosi che possono godere di tali opportunità.

Confidiamo che Venezia, pur nei limiti spaziali e logistici della sua struttura, abbia saputo offrire un'ospitalità calorosa e abbia offerto così un'occasione proficua per lo sviluppo degli studi e delle ricerche che l'associazione intende promuovere.

Desideriamo infine ringraziare qui tutti i colleghi (nipponisti e non) che hanno collaborato alla organizzazione e realizzazione del Convegno e che ogni giorno concorrono al miglioramento di questi studi e didattica nel nostro Ateneo, con entusiasmo, passione e amore per il Giappone e la sua ricchissima cultura.

Un grazie speciale va agli studenti che hanno collaborato validamente alla preparazione e all'organizzazione dell'importante evento e a tutti gli studenti e dottorandi che hanno animato con la loro presenza le giornate di lavoro che riteniamo siano state proficue e ricche di interesse, come testimoniato dai saggi ampliati e rielaborati successivamente che hanno dato vita al presente volume.

## Due “leggende della casa solitaria”: riguardo alla Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi nell’*Ōshū* di Kuniyoshi

KOMATSU KAZUHIKO

### 1. Premessa: la leggenda della casa solitaria sulla piana di Adachi nell’*Ōshū*

A partire dal XXI secolo, la cultura dei mostri, *yōkai bunka* 妖怪文化, dimenticata in Giappone, e in particolare le raffigurazioni dei mostri sono state riscoperte, e al contempo, si sono sviluppate ricerche di carattere interdisciplinare su questa cultura. Inoltre, sull’onda di questo rinnovato interesse, ogni anno, in estate, tutti i musei del Giappone, d’arte e non, organizzano mostre sugli *yōkai*.

Inoltre, anche se non è chiaro se le cose siano collegate, è cresciuto l’interesse per i maestri dell’*ukiyo-e* attivi nel tardo periodo Tokugawa, in particolare Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 e Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年, e si è cominciato a prestare attenzione alle opere a tema “soprannaturale e mostruoso”, che rappresentano una parte dei numerosi temi delle stampe.

Oggi mi focalizzerò sulla *Adachi ga hara hitotsuya no zu* 安達原一ツ家之図 (*Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi, fig. 1*), creata da Kuniyoshi nel terzo anno dell’era Ansei (1856), un’opera spesso esibita durante mostre su *yōkai* e Kuniyoshi.

In una mostra in cui siano esposte diverse stampe di Kuniyoshi, se si guarda distattamente l’opera, si potrebbe pensare che rappresenti una scena crudele e non ci si soffermi.

Tuttavia io, mentre la guardavo, mi chiedevo: a cosa avrà pensato Kuniyoshi quando ha creato questa stampa? Cosa rappresentano queste stampe? In altre parole, questi disegni sono frutto originale dell’invenzione di Kuniyoshi? Oppure si è basato su materiali culturali antecedenti?

All’inizio, leggendo il titolo, ho subito pensato semplicemente che si fosse rifatto alla “leggenda della donna demone della piana di Adachi nell’*Ōshū*”. In quel momento ho pensato alla piéce del *nō*, *Kurozuka* 黒塚 (Tumulo nero) (nella scuola Kanze: *Adachigahara* 安達ヶ原 “La piana di Adachi”) tratta proprio da quella leggenda. Eppure il contenuto della stampa non combacia con quello della storia del *nō*. Di seguito, la trama di *Kurozuka*.

Gli anacoreti della montagna di Nachi, a Kumano, guidati da Tōkōbō Yūkei, sono in pellegrinaggio per tutto il paese. Trovano sistemazione per una notte in un’umile capanna sulla piana di Adachi nella provincia di Mutsu, in cui abita un’anziana si-

gnora, la quale, lamentandosi della sua esistenza, avvolgendo il filo intona la “canzone del filo”.

Ben presto la notte si fa fonda, e l’anziana signora esce a prendere della legna dicendo ai suoi ospiti: «Mentre sono fuori, non guardate assolutamente nella mia stanza». Tuttavia l’insergente della comitiva è curioso di guardare nella stanza e quando lo fa, scopre che vi è ammassata una grande quantità di cadaveri. Gli anacoreti, accortisi che quella donna è dunque il demone che alberga a Kurozuka, si mettono in fuga, ma la donna demone, resasi conto di essere stata smascherata, li raggiunge in preda all’ira. I monaci pregano i Myōō sgranando il rosario e riescono in qualche modo a dominare il mostro, che fugge vergognandosi del proprio aspetto.

Se partiamo dal presupposto che non vi siano legami con la trama del *nō*, su cosa si basa dunque la stampa? In questa presentazione tenteremo di chiarire questo punto e, nel processo, riusciremo così a lanciare uno sguardo sulla cultura popolare (cultura di massa) di cui al tempo la gente di Edo era fruitrice.

## 2. Ricercare le origini della creazione della stampa

Proviamo ora a verificare se la stampa è stata creata sulla base degli elementi sopra citati.

Nella stampa vediamo rappresentate 3 persone. Il titolo fa pensare che l’ambientazione sia la casa solitaria sulla piana di Adachi in cui vive una donna-demone. Di conseguenza, possiamo immaginare che la vecchia con il coltello sia il demone; ma allora, chi è la donna mezza nuda a sinistra? È legata: quindi si comprende che la vecchia la sta per uccidere. Vorrà forse farla a pezzi e mangiarla?

Chi sta guardando questa macabra scena da dietro il paravento sulla sinistra? Una giovane donna? Nella parte superiore è circondata da un cerchio che funge anche da luna piena. Si pensa sia l’aureola che indica un essere sacro nella dottrina buddhista, ma di che essere sacro si tratta?

Secondo diversi studi, le fonti di questa stampa sembrerebbero le rappresentazioni *jōruri* e *kabuki* a Ōsaka e Edo di *Adachi ga hara* (La piana di Adachi) (Sasama, 1992).

Si tratta di un dramma del teatro dei burattini in 5 atti realizzato, tra gli altri, da Takemoto Izumi 竹本和泉, Chikamatsu Hanji 近松半二 e altri, che mescola le leggende di *Adachi ga hara* e il *nō Utou* 善知鳥 e ha come tema principale le difficoltà dei fratelli Abe no Sadatō e Munetō nel risolleverare le sorti del casato dopo che, nell’epoca dei disordini Zenkunen (guerre dei nove anni anteriori, 1051-63) Minamoto no Yoriyoshi e Yoriie, padre e figlio, avevano provocato la caduta del padre Abe Tokiyori. La prima rappresentazione ha avuto luogo al teatro Takemoto il nono mese del XII anno dell’era Hōreki (1762). E dal momento che nel terzo mese dell’anno successivo, al teatro Morita ad Edo, fu rappresentata la *pièce kabuki* *Ōshū Adachi ga hara* 奥州安達原 (La piana di Adachi nell’Ōshū), è da quel momento che gli abitanti di Edo sono venuti a conoscenza di questa leggenda.

Il quarto atto, intitolato "Hitotsuya no dan" 一つ家の段 ("Atto della casa solitaria"), ispirato appunto alla leggenda della casa solitaria, racconta della vecchia che vive nella piana di Adachi e uccide una donna incinta che aveva chiesto ospitalità per la notte e spreme il sangue vitale dal feto che ha estratto dal grembo. Questa scena rappresenta il climax dell'atto. Elemento da non trascurare è che il nome dei personaggi principali è immaginario, creazione degli autori del dramma. Data la complessità della trama, tralascieremo i primi tre atti e ci concentreremo sul rapporto tra la vecchia e la donna incinta.

Iwate, moglie di Abe Tokiyori, decisa a ripristinare il nome della famiglia Abe, con l'obiettivo di costruire una corte imperiale nell'Ōshū, ha rapito il principe Tamaki, fratello minore dell'imperatore, e vive in incognito nella piana di Adachi, dove uccide i viaggiatori, rubando loro soldi e beni personali. Va accumulando così i fondi necessari per l'impresa militare. Il principe imperiale soffre di una malattia che gli impedisce di parlare. Iwate, che ha sentito che per curare la malattia è necessario il sangue di un feto, aspetta che una donna in adeguato stato di gravidanza si fermi a dormire da lei. Passarono di lì i coniugi Ikomanosuke e Koikinu, che porta in grembo il figlio, e chiedono riparo per una notte.

In realtà Koikinu è figlia di Iwate, ma entrambe sono all'oscuro di questo fatto. Quando Koikinu viene colpita da un dolore improvviso al ventre, la vecchia invita Ikomanosuke a seguirla dicendo: «È un dolore dell'ultimo mese di gravidanza. Nella casa del capo villaggio al limite della piana, c'è una medicina che facilita il parto. Andiamo a prenderla.». E si avvia raccomandando con forza a Koikinu di non entrare nella sua stanza. Tuttavia Koikinu, attirata da questo divieto, guarda nella stanza e alla vista di teschi e cadaveri dei viaggiatori, rimane atterrita.

La vecchia torna da sola affermando: «Ikomanosuke ha ancora qualcosa da sbrigare e rientrerà tardi», ma in realtà l'ha spinto in un precipizio. Koikinu, che ha avvertito di essere in pericolo, prova a fuggire, ma non riesce e viene uccisa. La vecchia le apre il ventre e versa il sangue del feto in una brocca, quando si accorge del portamuletti di Koikinu: è lo stesso amuleto che aveva la figlia che da piccola era stata rapita. Nel frattempo Ikomanosuke, che è ancora vivo, fa ritorno e scorge l'atroce stato di Koikinu. La vecchia, apprendendo dall'uomo la vera identità della figlia e che Kushigenonashi, che accompagnava il principe Tamaki in qualità di dama di compagnia, in realtà è Shiragi Saburō Yoshimitsu, fratello minore di Yoriie, per lo sconforto si suicida.

Ciò a cui vorrei che prestaste attenzione è che la "vecchia della piana di Adachi", Iwate, personaggio di questa storia, lacera con una "lama" il "ventre della donna incinta" e versa il "sangue del feto" nella "brocca". Ciò corrisponde all'immagine della stampa di Kuniyoshi: l'anziana donna tiene il "coltello" nella mano destra e la "brocca" nella sinistra, mentre la donna mezza nuda legata al palo di bambù rappresenta "Koikinu con il figlio in grembo". Si può quindi supporre che Kuniyoshi quasi certamente si sia ispirato agli adattamenti *jōruri* o *kabuki* della leggenda.

### 3. L'altra leggenda della casa solitaria

Tuttavia, non possiamo comunque dire di avere risolto la questione, dal momento che il racconto non ci permette di determinare l'identità della “donna sacra che osserva la scena da dietro il paravento”.

Mentre riflettevo sull'origine di quella donna misteriosa, mi è tornata alla mente l'altra leggenda della casa solitaria, *Asaji ga hara hitotsuya* 浅茅ヶ原の一つ家 (“La casa solitaria della piana di Asaji”), allora molto nota tra gli abitanti di Edo.

Dal periodo medievale fu trasmessa la leggenda di una distesa a oriente del Sensōji, chiamata Asajigahara, dove una terrificante vecchia-demone uccideva i viaggiatori dopo averli ospitati e rubava loro soldi e beni personali. I primi riferimenti sono rintracciabili nel *Kaikoku zakki* 廻国雑記 (Quaderni di viaggio lungo il paese) redatto nel primo anno dell'era Chōkyō (1487) da Dōkō 道興, monaco d'alto rango dello Shōgoin di Kyōto:

Nei pressi di questo villaggio c'è una roccia misteriosa chiamata “guancia di pietra”. Informandomi sulle origini, ho appreso da anziani del luogo questa leggenda. Molto tempo fa, c'era una coppia e il marito era un samurai senza padrone. La coppia aveva una figlia dall'aspetto ordinario. I coniugi la fecero prostituire e le facevano tirare le maniche ai passanti per poi portarli nel giaciglio nei pressi della roccia. Quando si presentava l'occasione, frantumavano la testa dell'uomo che dormiva accanto alla loro figlia e gli rubavano i vestiti e i beni che aveva con sé: questo era il modo in cui si procuravano da vivere.

Un giorno la figlia, dolendosi di passare la sua vita a commettere azioni tanto vergognose, decise di sacrificare la sua vita per far riflettere i genitori: finse che un uomo si fosse fermato per la notte, portò nella stanza un cestino, indossò abiti maschili, facendo in modo che apparisse come un uomo addormentato al suo fianco. Ignari di ciò, i genitori al momento propizio si intrufolarono nella stanza, fracassarono la testa dell'uomo e fecero per derubarlo dei suoi beni, ma quando girarono le coltri trovarono strano che non ci fosse la figlia: guardarono bene l'uomo che avevano ucciso e si resero conto di chi era realmente. Rattristati per aver ucciso la propria figlia, i coniugi rimpiansero le cattive azioni commesse sino ad allora e presero i voti per pregare per l'anima della defunta.

Questa leggenda narra di una figlia che, per far riflettere e pentire delle loro malefatte i genitori, la “coppia di *rōnin*”, che uccidevano i viaggiatori e li derubavano usando la loro figlia, si finge un uomo e ne rimane vittima. Probabilmente questa leggenda prende vita dai racconti che erano stati tramandati in tutte le zone del Giappone incentrati sull'“assassinio di viaggiatori” (assassinio di stranieri), ospitati per una notte e derubati dei loro averi (Komatsu, 1985), ma che vede la rielaborazione in forma di storia di autosacrificio della figlia per fare in modo che i genitori si rendessero conto delle loro malefatte, e dal ravvedimento e risveglio alla fede in questi ultimi.

Tuttavia, dal periodo pre-moderno questa storia, sebbene si basi sulla leggenda sopra citata, diventerà ancora più complessa: i coniugi diventano un'anziana donna e si assiste all'inserimento dei “miracoli di Kannon ad Asakusa”. Ad esempio, nel ca-

pitolo “Asakusa Myōōin, Uba ga fuchi” 浅草明王院付姥淵 (Il padiglione Myōō ad Asakusa, L’abisso della vecchia), contenuto nel secondo volume di *Edo meishoki* 江戸名所記 (Guida ai luoghi famosi di Edo) di Asai Ryōi 浅井了意, pubblicato relativamente presto in età premoderna, ovvero il secondo anno dell’era Kanbun (1662), troviamo la seguente leggenda.

Poiché nei pressi dell’abisso della vecchia, presso il Myōōin, era un tempo una zona desolata, era motivo di preoccupazione per i viaggiatori che vi venivano sorpresi dal calar del sole. Nel mezzo della piana c’era una capanna di fascine, in cui vivevano una donna anziana e la sua giovane figlia, che al calar della notte uccidevano i viaggiatori che avevano chiesto ospitalità. Il numero di viaggiatori morti era salito a 999. Kannon di Asakusa, a conoscenza di quanto accadeva, provando compassione per le povere vittime, prese le sembianze di un falciatore d’erbe e suonò un flauto. Gli uomini che si erano fermati presso la capanna, al suono del flauto si insospettirono e andarono a dormire in un’altra stanza.

Poiché la vecchia si intrufolò nella stanza, gli uomini se la diedero a gambe ed ebbero salva la vita. Questo è frutto della misericordia di Kannon.

Il sedicesimo giorno del terzo mese del regno dell’imperatore Yōmei, Kannon di Asakusa assunse le sembianze di un fanciullo e si recò alla capanna chiedendo ospitalità per la notte. La figlia s’innamorò di lui, entrò nella sua stanza e gli si coricò accanto. La vecchia entrò di nascosto nella stanza e uccise il fanciullo, ma ben presto si accorse di aver ucciso la propria figlia. Disperandosi per il dolore rivelò la sua vera forma, un drago dieci volte più grande, e tornò nel suo palazzo. Era il re dragone Sakara, che aveva assunto le sembianze di una donna anziana per mostrare la misericordia di Kannon.

Arai Ryōi raccoglie due storie nella sua opera, ma si pensa che si tratti di due versioni diverse della stessa leggenda. Ad es., nel successivo *Kinryūzan kaichōonki* 金龍山海潮音記 (Cronache del suono delle maree del Kinryūzan [Sensōji], 1861) di Ginkei Tokiyori 銀鷄時倚, in cui le leggende di misericordia di Kannon vengono riproposte in forma ancor più romanzata, sono raccontate le due versioni in forma intrecciata.

Ciò che ci interessa ora, sono i dipinti basati sulla casa solitaria della piana di Asaji: le prime stampe, per quanto ne sappiamo, risalgono alla seconda metà del XVIII secolo. Un esempio è l’illustrazione del libro (*kurohon*) *Hōkasō ishimakura* 放下僧石枕 (Il guanciale di pietra del monaco artista itinerante, 1767) di Torii Kiyomitsu in cui è raffigurata l’anziana donna che schiaccia la figlia con una pietra sospesa (Suzuki, 2017).

Un altro esempio è *Asaji ga hara no hitotsu ya Ishi no makura no yurai* 浅茅か一原一つ家 石の枕の由来 (La casa solitaria sulla piana di Asaji, Origine del guanciale di pietra), contenuto in *Tōto kyūsekizukushi* 東都旧跡尽 (Antiche vestigia della capitale d’oriente/Edo), pubblicato tra il 1843 e il 1844 da Utawaga Hiroshige (fig. 2).

Nell’immagine di Hiroshige la vecchia, dall’ombra dello scorrevole di carta, osserva il giaciglio della figlia, che non è rappresentato: vediamo il guanciale di pietra sopra il quale è sospesa una grande roccia, che rappresenta dunque il mezzo con cui rompere la testa ai viaggiatori.

Ad ogni modo, in questa stampa non vediamo il fanciullo. Questo indica che Hiroshige sembra essere più interessato alla vecchia che assassinava i viaggiatori e al guanciale di pietra, piuttosto che all'apparizione di Kannon sotto le spoglie di un "fanciullo" (*chigo*). Da quando, quindi, quest'ultimo fa la sua apparizione nella stampa?

#### 4. La tavoletta votiva di Kuniyoshi consacrata al Sensōji

L'interesse per la figura del fanciullo corrisponde a quello per le miracolose apparizioni di Kannon.

Di notevole interesse è che durante il secondo anno dell'era Ansei, un anno prima che Kuniyoshi creasse la stampa sopra descritta, fu esposta al pubblico l'immagine di Kannon del Sensōji. Per l'evento, Kuniyoshi creò una tavoletta votiva ispirata alla leggenda della piana di Asaji (*fig. 3*). La tavoletta fu commissionata dal padrone della casa di piacere Okamoto a Yoshiwara e vi è raffigurato il fanciullo. Inoltre, sempre in concomitanza con l'esposizione dell'immagine di Kannon, Utagawa Kunisada creò la xilografia "Sensōji kaichō Ishi no makura uba no ike no koji" 浅草寺開張 石の枕姥ヶ池ノ故事 ("Esposizione al Sensōji, L'antico evento del guanciale di pietra allo stagno della vecchia"), in cui è rappresentato un fanciullo che suona il flauto.

La composizione della tavoletta di Kuniyoshi è per noi molto interessante. A sinistra vediamo il fanciullo, ovvero Kannon, che sembra assopito, al centro l'anziana donna che tiene in mano il coltello e a destra la figlia che si aggrappa alla madre tentando disperatamente di impedirle di uccidere il fanciullo da cui è attratta. Inoltre, sono raffigurati solo i tre personaggi e non lo sfondo.

Il fanciullo (Kannon) di questa tavoletta di Kuniyoshi è quindi finito per errore nella "Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi"?

In quest'ultima, certamente è raffigurata l'aureola/nimbo della figlia che allude alla sua buddhità e ciò fa pensare che sia innegabile che sia proprio lei a essere scambiata col fanciullo della tavoletta votiva.

Tuttavia, anche ammettendo questo, le composizioni delle due opere sono abbastanza diverse e ritengo dunque difficile pensare che la "Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi" sia direttamente collegata alla tavoletta. In altre parole, dobbiamo pensare che ci sia qualche indizio nascosto (stampe, storie, fatti precedenti) che spinse Kuniyoshi a inserire il fanciullo della casa solitaria della piana di Asaji nella stampa in questione.

#### 5. Gli spettacoli di bambole viventi di Matsumoto Kisaburō

L'analisi si è poi spostata sulla vita a Edo durante gli anni di realizzazione dell'opera e una cosa è diventata chiara: secondo il *Bukō nenpyō* 武江年表 (Annali di

Edo in Musashi), topografia di Edo realizzata da Saitō Gesshin 斎藤月岑, a partire dal secondo mese del terzo anno dell’era Ansei (1856) di fronte al Wakamiya Inari nel quartiere di Okuyama ad Asakusa, iniziarono gli spettacoli di bambole viventi (*ikiningyō* 生人形; anche *furyū ningyō* 風流人形 e *mitate ningyō* 見立て人形) ad opera di Matsumoto Kisaburō 松本喜三郎, originario di Kumamoto. *Ikininyō* indica un tipo di bambola da esposizione a grandezza naturale la cui particolarità è di sembrare in tutto e per tutto delle persone vere (Kawazoe, 2000). Nonostante fossero passati solo pochi mesi dal grande terremoto dell’era Ansei avvenuto il secondo giorno del decimo mese dell’anno precedente a Edo, riscossero molto successo, probabilmente perché rappresentarono un momento di distrazione per le persone colpite dalla catastrofe.

Secondo il *Bukō nenpyō*, il numero totale delle bambole apparse in quegli spettacoli era di 62 e le più rinomate erano *Suikoden no gōketsu* 水滸伝の豪傑 (I valorosi uomini di *Suikoden*), *Chūshingura youchi* 忠臣蔵夜討 (L’attacco notturno dei 47 *rōnin*), *Kagamiyama jōruri kyōgen no gūjin* 忠臣蔵夜討 (I burattini del *Jōruri Kagamiyama*), *Hitotsuya no uba* 一ツ家の姥 (La vecchia della casa solitaria), *Tametomo ni shimabito* 為朝に島人 (Gli abitanti dell’isola e Tametomo), *Yūjōya naishō no tei* 遊女屋内証の体 (L’aspetto intimo/segreto della casa delle prostitute), *Kume no sennin nuno araimo* 久米の仙人布洗女 (L’eremita Kume e la donna che lavava i panni). Secondo il *Fujiokaya nikki* 藤岡屋日記 (Diario di Fujiokaya), invece, il numero era di 72 e le più rinomate erano *Iriguchi maneki ningyō Ōmi no Okane* 入口招き人形近江のおかね (La donna forzuta Okane di Ōmi che invita ad entrare, quindi *Asaji ga hara hitotsuya* (La casa solitaria della piana di Asaji), *Suikoden* 水滸伝 (Sull’orlo dell’acqua), *Tametomo shimameguri* (I viaggi tra isole di Tametomo), *Kume no sennin* (L’eremita Kume), *Yoshiwara Karitaku Mayuzumi no heya* (La cortigiana Mayuzumi a Yoshiwara nella sua sede provvisoria 吉原仮宅 黛の部屋), *Chūshingura youchi* (L’assalto notturno dei 47 *rōnin*), e da qui il finale *Kagamiyama gotenba shiai no tokoro* 鏡山御殿場仕合之処 (Il confronto nella scena del palazzo di Kagamiyama).

Nella stampa *Ikininyō jūnikai* 生人形十二景 “Dodici scene di bambole viventi” realizzata nel terzo anno dell’era Ansei, Ikkeisai Yoshiiku 一惠斎芳幾 ha riprodotto gli spettacoli di Matsumoto Kisaburō per osservarli in una panoramica generale (fig. 4). In alto a destra troviamo Okane di Ōmi, i viaggi tra le isole di Tametomo, la casa solitaria della piana di Asaji; al centro troviamo tre scene del quartiere provvisorio di Yoshiwara, due scene degli eroi di *Suikoden*, l’assalto notturno di *Chūshingura* (davanti al portale della residenza di Kira) e, da sinistra in alto, l’eremita Kume, *Chūshingura* (la scoperta di Kōzunosuke), *Kagamiyama chikutō uchi* 鏡山竹刀打 (il confronto con le spade di bambù di Kagamiyama), per un totale di 9 temi e dodici scene.

Concentriamoci sulla casa solitaria della piana di Asaji, in basso a destra, considerata una delle invenzioni rinomate tra le bambole viventi. Matsumoto Kisaburō si spostò da Kumamoto a Ōsaka, dove diede vita al suo spettacolo che fu accolto molto

positivamente; si spostò dunque a Edo, nel secondo anno dell'era Ansei, e tenne il primo spettacolo a Asakusa. Naturalmente era a conoscenza dell'acclamata tavoletta di Kuniyoshi consacrata al Sensōji e decise presto di usarla come fonte di ispirazione per le sue bambole.

La tavoletta (*ema* 絵馬) di Kuniyoshi (fig. 3) e la casa solitaria in basso a destra (fig. 5, ingrandimento del particolare della fig. 4) sono molto simili dal punto di vista compositivo. Kisaburō creò le sue bambole della casa solitaria rifacendosi alla tavoletta di Kuniyoshi.

Per di più, riguardo queste bambole, nacque anche una storia di fantasmi sulla vecchia e la figlia della casa solitaria. Asakura Musei (Asakura, 1977) la descrive in questo modo.

Kisaburō, che vide la tavoletta di Kuniyoshi tanto acclamata in città, pensò di farne una bambola, ma temendo di essere deriso qualora fosse stata qualitativamente inferiore, si chiedeva se non ci fosse una persona che potesse fare da buon modello. Un giorno, senti dire dall'addetto all'ingresso che l'anziana della casa del tè di Mukōjima aveva un volto assai più tremendo di quello della vecchia della casa solitaria. Si affrettò a chiedere all'anziana signora di fare da modella e questa acconsentì, e creò una bambola fedele al modello originale. Una volta completata l'opera, tornò dalla donna portando con sé la bambola, per confrontarle e apportare le dovute modifiche. Tuttavia, la notte che il lavoro fu completato, per un caso del destino l'anziana morì improvvisamente. Fu così che le persone della baracca misero in giro la voce che l'anima della donna della casa del tè di Mukōjima era entrata nella bambola della vecchia della casa solitaria. I curiosi si ammassavano in tale quantità da sembrare una montagna.

Ciò nonostante, la casa solitaria, intorno a cui le voci avevano attirato così tanti visitatori, in seguito precipitò in una situazione per cui il numero di visitatori crollò. Nella metà del terzo mese, da parte dell'ufficio dei templi e dei santuari arrivò l'ordine di rimuovere dalle esibizioni a Okuyama la donna che lavava i panni, la prostituta mezza nuda che si legava i capelli, le cameriere che durante l'attacco dei *rōnin* fuggivano in sottoveste (*yumoji*), in quanto contrarie al buon costume, nonché di interrompere per qualche tempo gli spettacoli. Fu così che tre delle bambole rimosse furono inviate al Denpōin, mentre le altre furono immagazzinate nella seconda residenza di Shinmon Jinzaburō a Hanayashiki. La storia di fantasmi accadde proprio nella seconda residenza di Shinmon. All'alba del ventisettesimo giorno del terzo mese, un guardiano di bambole che si era fermato per la notte nella seconda residenza di Shinmon, si precipitò alla casa principale di quest'ultimo, affermando di essere perseguitato dalla voce della vecchia della casa solitaria che aveva rimproverato la figlia. Gli altri subalterni, pieni di ardore, non gli prestarono ascolto, non credendo che le bambole potessero parlare e pensando che l'uomo potesse essere mezzo addormentato, ma quest'ultimo sosteneva che non si trattava né di un sogno né di dormiveglia e dato che non si arrivava a una conclusione, gli aiutanti decisero che la notte successiva avrebbero controllato se la storia fosse vera. Il guardiano delle bambole e quattro, cinque seguaci si accomodarono nella stanza accanto a quella in cui si trovavano le bambole e attesero che si facesse notte bevendo sake. Verso la terza parte dell'ora del bue (2.30 del mattino), ecco che una voce, quella della vecchia, ripeteva qualcosa con insistenza e si faceva sempre più terrificante, finché non si udì l'urlo della figlia che

sembrava in preda all’angoscia. Anche i giovani arditi, per lo spavento, non riuscirono a restare in quel luogo e si precipitarono fuori. Il mattino seguente Jinzaburō, udito l’accaduto, si affidò a un monaco abate del Nenbutsudō, e fece recitare preghiere per le due bambole, dopodiché le incenerì e gettò le ceneri nel grande fiume.

Si pensa che la storia sia stata ingigantita da Asakura Musei, ma dal momento che è riportata anche nel *Fujiokaya nikki*, questo evento sembra corrispondere alla realtà. Gli spettacoli ripresero dopo un mese, ma poiché ben cinque delle tanto celebrate bambole erano state eliminate, non riscontrarono la stessa affluenza di prima.

## 6. I maestri di *ukiyoe* copiano le bambole viventi di Kisaburō

Conseguentemente all’apprezzamento delle bambole di Kisaburō, gli editori di *ukiyoe*, interessati a fare affari, fecero realizzare ai maestri copie delle bambole, che vendevano con successo nei negozi di libri illustrati e nei tendoni delle esibizioni con nomi quali “bambole eleganti”, “immagini di bambole viventi”, “bambole viventi alla moda” e “bambole viventi nello stile di oggi”. Osservando i disegni di “bambole eleganti viventi” sopravvissuti fino ad oggi, intuiamo che molti si sono rifatti alla casa solitaria, a Yoshiwara e all’eremita Kume. Probabilmente la richiesta di questi disegni tra la gente era dovuta alle bambole viventi che godevano di grande popolarità e al desiderio di sapere che aspetto avessero quelle rimosse dai tendoni. E forse si è influenzati dalla propria predilezione ma viene da pensare che particolarmente numerosi fossero i disegni della casa solitaria. La ragione si ritiene possa ritrovarsi nel fatto che, oltre alla vicenda spiegata poc’anzi, lo stesso Kuniyoshi sembra amasse la bambola della casa solitaria, creata proprio a partire dalla sua stessa tavoletta votiva, e l’avesse copiata (*figg. 6 e 7*) e anche i suoi discepoli Toyokuni 豊国 (*fig. 8*) e Kunisato 国郷 (*fig. 9*) guardarono al maestro e la copiarono.

Confrontiamo ora le stampe della casa solitaria. Ne abbiamo preso in esame solo tre, ma i dettagli dello sfondo differiscono minimamente da un’opera all’altra, mentre non cambiano gli elementi di base della composizione, rappresentati dal fanciullo, dalla vecchia e dalla figlia. Senza ombra di dubbio, Kuniyoshi, Toyokuni, Kunisato, nonché Yoshiiku, autore di *Dodici scene di bambole viventi*, copiarono fedelmente le bambole di Kisaburō.

Risulta chiaro dunque come Kuniyoshi, che aveva realizzato molti disegni della casa solitaria sulla piana di Asaji a partire dalle bambole di Kisaburō, abbia inserito la figura della figlia (Kannon) che guarda dal paravento nella “Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi” per distrazione.

In definitiva, possiamo quindi interpretare la “Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi” come opera che deve le sue origini alla trama del quarto atto del *jōruri* e *kabuki Adachigahara*, realizzato in epoca Edo in base alla rielaborazione

della leggenda della piana di Adachi nell'Ōshū, e alla leggenda della casa solitaria sulla piana di Asaji, molto popolare tra gli abitanti di Edo.

## 7. Gli spettacoli di bambole di Ōe Chūbee

Ad ogni modo, proseguendo lo studio, mi sono reso conto che la spiegazione sopra esposta non è corretta. Non possiamo affermare infatti che Kuniyoshi ha commesso un errore nell'inserire il fanciullo (Kannon) della leggenda della piana di Asaji, nella stampa che creò per raffigurare la storia dell'anziana mostruosa della piana di Adachi.

La prova in tal senso è da ricercare negli spettacoli di bambole viventi. In *Mise-mono kenkyū* 見世物研究 [*Ricerche sugli spettacoli*], Asakura Musei afferma che proprio nel terzo mese, subito dopo l'inizio degli spettacoli di Matsumoto, fu organizzato uno spettacolo realizzato da Ōe Chūbee 大江忠兵衛, con lo scopo di celebrare l'esposizione di un'immagine di Fudō Myōō del tempio Narita a Fukagawa Hachimangū 深川八幡宮 (tempio Eitai 永代寺).

Il contenuto dello spettacolo era ispirato dall'idea di rappresentare come bambole di richiamo le divinità Sarutahiko e Amenouzume, Izanagi e Izanami; la partita di *go* tra il santo Hōjurō e il maestro Kiyūrō; il concerto delle tre bellezze delle corti della Cina, dell'India e del Giappone; l'accompagnamento musicale di fanciulli e fanciulle in abiti cinesi; il Fudō e il santo Yūten; Otsuji della purificazione d'acqua e Bōtarō; il pescatore (divinità di Sumiyoshi) e la principessa Chūjō; la vecchia demone della piana di Adachi e la donna incinta; il miracolo del supplizio a Tatsunokuchi del santo Nichiren; Watōnai e la tigre.

Tra questi, ad avere più successo furono le bambole viventi della donna demone della piana di Adachi e la donna incinta, ossia la leggenda del demone della piana di Adachi. Secondo la testimonianza di Asakura, l'invenzione era la seguente.

La vecchia demone teneva il pugnale nella mano destra, mentre con la sinistra accarezzava il ventre della donna con gli arti legati, pronta a sventarla per prendere il feto da un momento all'altro. Anche se non reggeva il confronto con la vecchia della casa solitaria creata da Matsumoto, la scena crudele aveva divertito gli spettatori del tempo.

Non è certo in base a quali fonti Asakura abbia descritto gli elementi su cui Ōe Chūbee si è basato nella creazione delle sue bambole viventi. Ma fortunatamente, sono sopravvissute delle stampe in cui Kuniyoshi e i suoi discepoli hanno copiato le suddette bambole. Vediamone alcune.

La *figura 10* è una riproduzione dal vero di Kuniyoshi delle bambole di Ōe Chūbee: in primo piano vediamo Sarutahiko e Amenouzume, mentre sullo sfondo, in alto a sinistra, vediamo i personaggi della casa solitaria. In alto a destra, nel riquadro a forma di aquilone troviamo scritto "Bambole eleganti Il dio Sarutahiko La

dea Uzume La vecchia di Adachi". Dal momento che l'espressione "La vecchia di Adachi" certamente si riferisce alla vecchia demone della piana di Adachi, Chūbee deve aver creato questa bambola con l'obiettivo di mettere in scena la casa solitaria della piana di Adachi.

Anche nella *figura 11*, tra le bambole viventi di Chūbee Kuniyoshi si focalizza sulla vecchia della piana di Adachi e la donna incinta. Sullo sfondo vediamo il Fudō Myōō e il santo Yūten, per cui è possibile accertarsi che il maestro abbia riprodotto gli spettacoli di Chūbee. Inoltre, se confrontiamo la descrizione offerta da Asakura e presentata poc'anzi, con la stampa di Kuniyoshi, notiamo che le due combaciano. Forse Asakura ha fornito le sue spiegazioni mentre osservava queste immagini.

Lo ribadisco: dal momento che in questa stampa è rappresentata la donna incinta, si può ritenere che l'origine della leggenda non sia *Kurozuka* del *nō*, ma l'atto della casa solitaria delle rappresentazioni *jōruri* e *kabuki* di *Ōshū Adachigahara*.

Confrontiamo ora le ultime immagini 10 e 11 presentate con la *figura 1*. Chūbee prese l'idea per una delle sue bambole viventi dalla casa solitaria della piana di Adachi. La donna incinta legata rappresenta quindi Koikinu nella versione *jōruri* e *kabuki*. La vecchia con coltello perciò è Iwate. Tuttavia, nella *figura 11* troviamo anche dettagli che caratterizzano la storia della casa solitaria sulla piana di Asaji: una grande pietra legata con una corda pronta per essere sollevata, a lato della donna, e il fanciullo-Kannon.

Questo indica che nella sua realizzazione della casa solitaria della piana di Adachi, Chūbee prese elementi dalle bambole della casa solitaria della piana di Asaji di Kisaburō e li mescolò nelle sue creazioni. Questo probabilmente perché Chūbee rifletté su composizione ed elementi delle sue bambole viventi vedendo di persona quelle della casa solitaria sulla piana di Adachi di Kisaburō e le stampe in cui erano state copiate.

Comprendiamo dunque che la "Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi" è un'opera in cui Kuniyoshi ha copiato le bambole viventi di Chūbee. A commettere l'errore fu quindi quest'ultimo, mentre Kuniyoshi semplicemente ha copiato quelle creazioni errate così com'erano.

## **8. Conclusioni: comprendere attraverso il periodo di creazione dell'opera e la condizione culturale**

Riassumendo quanto detto precedentemente, si possono trarre le seguenti conclusioni.

La "Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi" di Kuniyoshi è una riproduzione fedele delle bambole viventi della vecchia demone e della donna incinta di Ōe Chūbee. Nel processo di realizzazione della sua opera, quest'ultimo aveva già mescolato il fanciullo della casa solitaria sulla piana di Asaji e Kuniyoshi la dovette copiare così com'era.

In alternativa, si può pensare che nella sua stampa, Kuniyoshi desiderasse ritrarre la casa solitaria e non copiare le bambole eleganti, ma, influenzato dalle bambole di Chūbee, abbia lasciato per sbaglio il fanciullo. Tuttavia, ciò è poco probabile, in quanto, come indica il timbro sull'opera, questa fu completata nel terzo mese del terzo anno dell'era Ansei, lo stesso mese in cui ebbero inizio gli spettacoli di Ōe Chūbee.

Riassumendo, la causa della realizzazione di una stampa in cui si mescolano due leggende è da ricercare nella struttura delle bambole viventi di Chūbee.

Guardando la “Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi” accanto ad altre opere di Kuniyoshi, si tende ad accontentarsi di un'analisi che spieghi l'origine dell'opera nella leggenda della donna demone della piana di Adachi nell'Ōshū e, pur ritraendo una scena terrificante, a percepire anche un certo erotismo.

Non intendo negare questo tipo di analisi, ma come si comprende dalle riflessioni proposte fin qui, ritengo sia importante anche conoscere la situazione della cultura popolare del periodo Edo che fa da sfondo all'opera, una condizione culturale e temporale complessa e al tempo stesso sorprendente.

Possiamo riassumere la mia analisi dell'origine della stampa sulla base delle osservazioni avanzate come segue.

Le bambole viventi di Kisaburō riscossero molto successo e le case editrici di *ukiyo*e che le avevano puntate, le fecero ritrarre ai maestri e le vendettero. I non abbienti si accontentavano di guardare le immagini, mentre chi poteva permetterselo, attirato da quelle immagini si recava a vederle dal vero nei tendoni degli spettacoli. Editori e organizzatori di spettacoli, che avevano gustato il successo delle vendite delle “copie dal vero”, spinsero i maestri a fare lo stesso con le bambole di Ōe Chūbee che erano o sarebbero state esposte. Si rivela una conclusione brusca, ma anche la “Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi” di Kuniyoshi è una riproduzione delle bambole di Chūbee.

Inoltre, se confrontiamo la *figura II* e la *figura I*, notiamo che in quest'ultima si condensano le abilità di Kuniyoshi, nonostante siano entrambe sue creazioni. Di certo ha messo tutto se stesso nella realizzazione della “Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi” ed è per questo che ancora oggi ne siamo affascinati.

Tutte le osservazioni sopra proposte sono nate dall'analisi di una singola opera di Kuniyoshi, eppure credo che grazie ad esse siano venuti alla luce alcuni aspetti, anche se limitati, della vita, del respiro della gente comune di Edo durante il terzo anno dell'era Ansei.

Inoltre, spero di essere riuscito a provarvi l'interesse e il valore di una ricerca sulla cultura degli *yōkai*.

[Traduzione di Alex Rizzatello e Bonaventura Ruperti]



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

**Riferimenti bibliografici**

Asakura, Musei (1977). *Misemono kenkyū* (Ricerca sugli spettacoli di meraviglie).

Tōkyō: Shibunkaku shuppan.

Kawazoe, Yū (2000). *Edo no misemono* (Gli spettacoli di meraviglie a Edo). Tōkyō:

Iwanami shoten.

木下直之『美術という見世物』平凡社、1993年

Kinoshita Naoyuki (1993). *Bijutsu to iu misemono*. Tōkyō: Heibonsha.

Komatsu, Kazuhiko (1985). *Ijinron* (Disquisizione sugli stranieri). Tōkyō: Seidosha.

Sasama, Yoshihiko (1992). *Kijo denshō to sono minzoku* (Leggende di donne demone e tradizione folclorica). Tōkyō: Yūzankaku shuppan.

Suzuki, Kenkō (2017). *Shungaron* (Teoria sulle stampe erotiche). Tōkyō: Shintensha.

## Okinawan women's studies e *Unai-smo: la costruzione di un nuovo genere nei Japanese studies*

KATSUKATA-İNAFUKU KEIKO

### 1. Introduzione

È possibile avanzare due critiche alla costruzione degli *Okinawan women's studies*: la prima riguarda “donne” e “Okinawa” come concetti derivati da essenzialismi; la seconda riguarda invece il pericolo delle “politiche identitarie” insito in questi essenzialismi. Pur nella consapevolezza di tali critiche, la mia scelta di adottare la categoria “*Okinawan women*” è seguita all’episodio di violenza sessuale a carico di una dodicenne okinawana compiuta nel 1995 da tre marines statunitensi. L’atto di questa violenza che viola irrimediabilmente il corpo femminile ha suscitato in me un sentimento di solidarietà con il movimento femminista sviluppatosi a Okinawa in modo del tutto peculiare, assieme alla consapevolezza della necessità di trasformare una realtà rimasta pressoché immutata nei decenni successivi alla guerra.<sup>1</sup>

Simili accadimenti continuarono a verificarsi anche in seguito, ma fu nel 2016 che l’ennesimo caso di stupro e omicidio di una okinawana da parte di militari statunitensi ebbe una particolare risonanza. In quell’occasione, infatti, la stampa locale pubblicò messaggi di cordoglio per la vittima in un articolo intitolato “Avrei potuto essere io”. L’articolo era seguito da una sequenza di foto che ritraevano una folla di uomini e donne, giovani e meno giovani, che esprimevano rabbia e protesta, assieme alla volontà di mantenere viva la memoria della vittima.<sup>2</sup> Identificandosi con quest’ultima, la collettività okinawana diede così vita a una protesta sotto lo slogan “lei sono io”. Sullo sfondo di questa protesta, che evidentemente trascendeva la dicotomia di genere, sta l’antico culto ryukyano incentrato sulle *unai*, divinità protettrici dei propri fratelli.

Come accennato, sono naturalmente consapevole dell’essenzialismo della categoria di “donne” così come di quella di “Okinawa”, e del loro essere null’altro che illusioni, fantasie e narrazioni prodotte dalle ideologie dei vari periodi storici. Nell’ambito di un accademismo che ha superato il post-strutturalismo, vi è chi ritie-

---

<sup>1</sup> I dati relativi alle violenze sessuali a Okinawa sono contenuti nel rapporto curato da Takazato Suzuyo e Miyagi Harumi, pubblicato nel 2016 dall’associazione *Kichi guntai o yurusanai kōdō suru onnatachi no kai*, internazionalmente nota con l’acronimo OWAAMV (Okinawan Women Act Against Military Violence), di cui si dirà più avanti.

<sup>2</sup> Si veda l’insero dell’*Okinawa Taimusu* del 19 giugno 2016.

ne opportuno parlare di *gender studies* piuttosto che di *women's studies* (Kina, 2014, pp. 16-25). Tuttavia, per confrontarsi in modo diretto con la colonizzazione interna e con la struttura di discriminazione sessuale nella società okinawana, occorre necessariamente parlare di “donne di Okinawa” in quanto soggetti di resistenza. Condivido l’idea secondo cui i concetti di “donna” e di “corpo” sono variabili storiche e non possano essere universalizzati; tuttavia, è proprio la condizione discriminata insita nel corpo femminile che continua a produrre il concetto di “donna”. Nelle stesse violenze sessuali, le vittime sono tutte femminilizzate, siano esse donne, uomini o LGBT. Ed è per questo che ritengo opportuno utilizzare il termine *women's studies*.

In effetti, la prospettiva dei *gender studies* non considera alcuni aspetti che rappresentano invece l’essenza degli *women's studies*, a partire dal fatto che il “genere” è un concetto socialmente costruito ‘scoperto’ dagli *women's studies*, e che le categorie opposte e asimmetriche di “donna” e “uomo” sono prodotte dalla società e dalla cultura. Almeno fintanto che le donne continueranno a essere oppresse, gli *women's studies* continueranno quindi a rappresentare una disciplina necessaria ed efficace al fine di liberarsi dal “destino biologico della donna”.

Tuttavia, negli anni Novanta, con la svolta linguistica del post-strutturalismo, tutte le categorie sono divenute prodotti del discorso e, con la nozione di performatività del genere sviluppata da Judith Butler (1990), l’identità di genere è stata decostruita.<sup>3</sup> Inoltre, negli anni 2000, la critica alla concezione essenzialista dell’identità e all’identità standardizzata di “donna” ha aperto la strada alla terza ondata del movimento femminista che nega la categoria degli *women's studies*.

Nel merito di questi paradigmi accademici, dobbiamo essere consapevoli di alcune questioni. Innanzitutto, che la costruzione degli *Okinawan women's studies* presuppone l’atto di “dare il nome” di “donne okinawane”. Inoltre, pur non potendo prescindere dall’assunzione di questa categoria per stabilire una prospettiva di narrazione delle e sulle donne di Okinawa, essa rischia di standardizzare la varietà e la complessità dell’universo femminile in un’identità monolitica («Questa è un’okinawana»). E ciò non differisce molto da una loro reificazione e oggettivazione, né dal renderle un “bene di consumo”.

Nondimeno, come afferma la stessa Ogino Miho (2011), l’introduzione di questa teoria del genere post-strutturalista ha comportato un’astrazione del problema del “discorso” (言説 ディスコース) piuttosto che della condizione di discriminazione, mentre per favorire il «superamento dei confini tra i sessi» si è trascurato il tema dell’oppressione della donna, in origine di centrale interesse per gli *women's studies*. Pertanto, persiste il problema di come pensare la realtà in cui deve vivere una persona che conduce la propria esistenza di “donna” nel suo essere ad esempio corpo gravido, stuprato, in fuga dalla violenza domestica o nell’angoscia di un aborto. Ne consegue che il

---

<sup>3</sup> Il lavoro di Judith Butler è stato tradotto in italiano nel 2004 (*Scambi di genere: identità, sesso e desiderio*, Sansoni) e nel 2013 (*La Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Laterza).

divario tra la teoria e la pratica del femminismo (女性解放) si acuisce, allontanando così il problema dalla sua soluzione.

Pertanto, limitandomi a considerare come la differenza sessuale sia stata decostruita e sublimata attraverso il genere, vorrei chiarire il legame tra politica e potere nella struttura di oppressione facendo riaffiorare dall'oscurità la realtà verbalmente inespressa delle vittime di violenze sessuali genderizzate e/o femminilizzate. Inoltre, la particolare enfasi posta sulla "etnicità" di Okinawa deriva dalla necessità di operare una distinzione tra *Okinawan women's studies* e *Japanese women's studies*. In tal senso, ispirandomi al concetto di "essenzialismo strategico" di Gayatri Spivak<sup>4</sup>, che può riassumersi nella necessità di utilizzare categorie identitarie oppostive costruite *ad hoc* per servire determinati obiettivi politici, ho pensato di trasformare in discorso il silenzio che sta nella gerarchia di una cultura oppressiva. D'altra parte, se l'identità è un mezzo che consente alle minoranze di rappresentare la propria soggettività e combattere il potere politico egemonico nell'ambito postcoloniale, nell'assumerla occorre essere consapevoli delle trappole insite nelle stesse politiche dell'identità.

Quello di "modernità coloniale" (植民地の近代) è un concetto chiave impiegato da Tani Barlow sia per esprimere il sub-sistema e la complessa struttura dello scenario postcoloniale in paesi estasiatici quali Cina, Corea e Taiwan, sia per distruggere l'opposizione binaria tra colonizzatori/colonizzati e tra soggetto/oggetto, sfidando la stessa modernità iscritta nel colonialismo (Barlow, 1997). Anche Okinawa è parte di questo scenario, all'interno del quale si colloca la nascita del movimento femminista che si batte contro una situazione oppressiva, a partire dalle violenze sessuali commesse da militari statunitensi di stanza nella regione. Tale movimento è guidato da un gruppo di donne che nel 1985 presero parte alla Conferenza mondiale sulle donne di Nairobi e furono fortemente influenzate dal femminismo. In quello stesso anno, esse diedero vita a una festa annuale delle donne che fu chiamata "Festival unai". Qui la concezione di *unai* è stata ridefinita attraverso il concetto di sorellanza del femminismo, fondendo così la fede indigena e il movimento femminista okinawano. In tal senso, ho voluto designare il femminismo di Okinawa in termini di "Unai-smo" (沖縄女性学) e, nella sua opposizione alla "modernità coloniale", assumerlo come un concetto basilare per gli *Okinawan Women's Studies*.

## 2. Il culto unai

Nella lingua delle Ryūkyū, *unai* (ウナイ) è il termine impiegato dai fratelli per chiamare le proprie sorelle, indicando la sorella di un maschio. Esso si collega a un antico

<sup>4</sup> Il concetto di "essenzialismo strategico" – suggerito, pur nella consapevolezza dei suoi limiti teorici, dalla filosofa Gayatri Chakravorty Spivak – ha dato un contributo essenziale alla riflessione sul ruolo della subordinazione di genere nell'esercizio del dominio coloniale, e continua a rivestire grande rilevanza nel femminismo, le teorie queer e il postcolonialismo (Spivak, 1993, pp. 1-23; Ead., 1996, p. 124).

culto profondamente radicato nel folclore locale, che assegnava alle donne il ruolo di divinità tutelari (*kaminchu* 神女 <sup>カミンヂョ</sup>) dei fratelli e riconosceva loro una posizione di predominio nell'ambito spirituale e religioso. Tale concezione si esplicava in pratiche che riguardavano la sfera privata e pubblica: dai riti del *tōtōmē* (tavoletta funeraria su cui è iscritto il nome buddhista del defunto, detta in giapponese *ihai* 位牌)<sup>5</sup> e dello *hinukan* (火の神 <sup>ヒノカミ</sup> custodi del focolare) che si svolgevano a livello familiare, ai culti collegati alle tombe comuni condivise su base clanica patrilineare (*munchu* 門中); dalla funzione di sacerdotesse (*nīgan* 根神 <sup>ニガン</sup>) che presiedevano i riti agricoli delle comunità di villaggio sino alla carica di somma sacerdotessa di Stato (*chifijin* o *kikoe ōkimi* 聞得大君) istituzionalizzata nella seconda metà del XV secolo.<sup>6</sup> Questo potere riconosciuto alle donne nell'ambito religioso e spirituale era per molti aspetti complementare a quello detenuto dagli uomini nella sfera politica, in una sorta di relazione di mutuo e reciproco sostegno tra mondo femminile e maschile.

La ritualità su cui si fondava la fede indigena delle *unai* esisteva antecedentemente alla fondazione del regno delle Ryūkyū nel 1429 e fu sistematizzata sotto uno dei primi sovrani, sopravvivendo anche dopo la fine del regno nel 1879. In tal senso, essa sembra costituire un esempio piuttosto raro al mondo.

La figura delle *unai* come divinità protettrici richiamò l'interesse etnologico grazie a Iha Fuyū (伊波普猷 1876-1947), considerato il padre degli studi su Okinawa (*Okinawa gaku*), il quale nel 1927 pubblicò un saggio intitolato “Onarigami” (をなり神), dove *onari* è la lettura giapponese di *unai*.<sup>7</sup> Iha avrebbe minuziosamente de-

<sup>5</sup> La pratica del *tōtōmē* (尊御前), un adattamento eufonico nella lingua delle Ryukyu, implicava l'ereditarietà del culto degli antenati e, con esso, della successione clanico-familiare (*munchu*). Con il rafforzamento del sistema patriarcale del *munchu*, si affermò la pratica di trasmissione agnatica della tavoletta funeraria e dei beni materiali, la quale venne a essere sottoposta a un complesso sistema di norme e di divieti che regolavano la successione nel caso in cui il primogenito ne fosse escluso, ad esempio qualora non avesse eredi diretti. Per individuare l'erede intitolato a custodire la tavoletta funeraria, si ricorse agli oracoli delle *yuta*, figure sciamane assai popolari e influenti nella società locale, tra i cui poteri vi era quello di comunicare con l'aldilà. Le *yuta* assunsero pertanto la funzione di “*shiji tadashi*” (筋正し), ovvero di garanti della corretta successione agnatica e, dunque, della rigorosa osservanza delle norme e dell'ideologia del *tōtōmē*. Allo stesso tempo, questa pratica esclude le donne non solo dal diritto di ereditare il *tōtōmē*, ma persino di adottare un figlio ammesso alla successione, proseguendo anche successivamente all'abolizione del Regno. Nel 1980, vi fu una contesa legale quando una donna si oppose alla trasmissione del *tōtōmē* della sua famiglia sulla base di questa consuetudine. Chiamata a dirimere il caso, la Corte della Famiglia di Naha emanò una sentenza nel 1981 la quale, come è ovvio, stabilì che l'usanza del *tōtōmē* contravveniva la Costituzione e le leggi che sanciscono l'eguaglianza tra uomo e donna. Il fatto suscitò un acceso dibattito negli ambienti legali e nei circoli accademici e religiosi (Ryūkyū shinposha, 1980) e, nel 1995, questo tema fu affrontato dal punto di vista di genere al Forum ONG della IV Conferenza mondiale delle donne di Pechino, al quale parteciparono oltre settanta persone provenienti da Okinawa.

<sup>6</sup> Tale carica fu posta all'apice di una gerarchia di sacerdotesse istituita da Shō Shin, sovrano delle Ryukyu dal 1477 al 1526, nell'ambito delle politiche in materia religiosa promosse sotto il suo governo. Shō Shin fu il terzo sovrano della seconda dinastia Shō che regnò dal 1470 al 1879.

<sup>7</sup> Il saggio, originariamente apparso nel vol. 2, n. 2, di *Minzoku*, la rivista fondata nel 1925 da Yanagita Kunio (1875-1962), fu ripubblicato in Iha 1938 e Iha 1974.

scritto la diffusione di questo culto nelle Ryūkyū facendo riferimento a fonti antiche, quali poesie *ryūka*, canti e poemi raccolti nello *Omorosōshi*, racconti e leggende popolari, proponendo peraltro l'esistenza di un suo legame con il culto dell'*imo no chikara* 妹の力, il "potere delle sorelle" nell'antica Yamato.<sup>8</sup> Anche lo storico Miyagi Eishō (宮城 栄昌 1907-1982) diede rilievo al carattere sacrale come un tratto distintivo delle okinawane asserendo, nell'introduzione di *Okinawa joseishi* (Storia delle donne di Okinawa), che esse «sono tutte *onarigami*» (Miyagi, 1973, p. 2) e, in un successivo lavoro, che avevano «una duplice, triplice innata divinità» (Miyagi, 1977, p. 411).

Lo stesso Yanagita Kunio fu illuminato dal saggio inviatogli da Iha e intitolato *Unai ni kansuru ronkō* (Riflessioni sulle *unai*). Questo saggio, infatti, lo spinse a ricercare le similitudini tra gli antichi culti Yamato e quello delle *unai* nelle Ryūkyū, e ad analizzare il rapporto tra divinità sorella-fratello descritto nel *Kojiki*, nel *Nihon shoki* e nelle cronache dell'origine dei santuari shintoisti, producendo nel 1917 *Tamayori hime kō* (Sulla principessa Tamayori) e, nel 1925, *Imo no chikara* (Il potere delle sorelle). Anche Orikuchi Shinobu (1887-1953), in *Ryūkyū no shūkyō* (Religioni delle Ryūkyū, 1923), riferendosi alle divinità *unai* scrisse: «[...] sebbene si dica che è una terra in cui le donne lavorano mentre gli uomini si divertono, l'autorità delle donne in ambito religioso è assoluta [...] È paragonabile anche alla storia dell'imperatrice Jingū descritta nel *Nihon shoki*» (Orikuchi, 1995, p. 79).

Nonostante l'alta considerazione di cui le *unai* godevano nel folclore e nella religione delle Ryūkyū, nella società okinawana post-bellica questo termine era ormai scomparso dall'uso quotidiano. Tuttavia, con la seconda ondata del movimento femminista che si diffuse a Okinawa a partire dagli anni Ottanta, esso riemerse per essere impiegato come un'asserzione e una narrazione di incitamento delle donne. Si trattò di una riscoperta dopo una lunga fase di oblio, così come era accaduto per l'espressione *nuchi du takara* (la vita è un tesoro), ricomparsa negli anni Settanta in concomitanza con la riunificazione di Okinawa al Giappone. In realtà, il profondo e repentino mutamento del tradizionale ruolo delle donne ryukyuanee come divinità tutelari *unai* era stato prodotto dal moderno sistema educativo introdotto nella regione dal governo Meiji.

### 3. Una triplice trasformazione: il debutto delle 'donne lettrici' e delle 'donne scrittrici' e la perdita delle 'Ryūkyū'

I secoli precedenti all'annessione al Giappone del 1879 avevano visto prosperare una cultura e una letteratura proprie delle Ryūkyū, che furono spazzate via dalle politiche di modernizzazione e di assimilazione imposte dal governo Meiji. Le prime

<sup>8</sup> Per maggiori dettagli sul folclore e la storia del culto *unai*, e sulla sua sopravvivenza sino all'epoca attuale, si rimanda a Katsukata-Inafuku (2013).

misure attuate dal governo di Tokyo riguardarono la riforma del sistema educativo, ritenendo che potessero contribuire a promuovere l'assimilazione culturale e creare consenso verso la nuova amministrazione. Fu proprio l'avvio di un moderno sistema educativo a generare rilevanti trasformazioni sociali e ad avere profondi riflessi sull'esistenza delle donne, nella misura in cui implicò tre essenziali cambiamenti: il passaggio da una cultura orale a una cultura scritta, l'assimilazione alla modernità giapponese e l'adozione della lingua nazionale giapponese. Si trattò di trasformazioni radicali, che la popolazione del tempo si trovò ad affrontare simultaneamente.

### 3.1 Dalla cultura orale alla cultura scritta

Il primo mutamento avvenne quando le okinawane cominciarono a imparare a leggere e a scrivere secondo quanto stabilito dal moderno sistema educativo. Per la prima volta nella storia, fu consentito loro di apprendere il sistema di scrittura in uso nel resto del Giappone e di liberarsi del peso di trasmettere oralmente il proprio sapere. Mentre molte donne giapponesi erano state in grado di leggere, scrivere e produrre, soprattutto nel periodo Heian, una magnifica e ricca letteratura, all'epoca dell'annessione non esisteva neppure un diario o un'opera letteraria prodotta da una ryukyuna.

Per secoli, infatti, le donne delle Ryūkyū avevano continuato a tramandare a voce gli *Omoro* (inni religiosi) di generazione in generazione, creando in tal modo una ricca cultura orale. Persino le sacerdotesse alla guida delle comunità locali (*noro*), le somme sacerdotesse sorelle e protettrici del re (le già citate *chifjin* o *kikoe ōkimi*) e le consorti dei sovrani erano illetterate, e si riteneva inconcepibile che potessero leggere la letteratura giapponese e cinese. Nondimeno, tutto il loro sapere veniva mantenuto attraverso una poderosa memoria costruita e trasmessa all'interno della comunità.

Le doti intellettive delle donne, dunque, non si esprimevano in forma scritta, ma venivano valutate sulla base della loro abilità di *monoshiri* 物知り (persone con vaste conoscenze), che davano dimostrazione delle proprie capacità mnemoniche come pubbliche oratrici e depositarie della conoscenza. Ad esempio, la bisnonna di Iha Fuyū possedeva una sapienza tale da insegnare al figlio i punti fondamentali dell'esame per accedere agli incarichi governativi. Anche la madre di Iha era dotata di una memoria formidabile: si dice che fosse in grado di ricordare l'ora, il giorno, il mese e l'anno di nascita di persone venute al mondo venti o trent'anni prima, e di «moltiplicare e dividere speditamente fino a trecento o quattrocento yen, pur non avendo mai studiato l'aritmetica» (Iha 2000, p. 124).

A differenza della cultura orale, la quale unisce il narratore e l'ascoltatore privilegiando il 'luogo' nel quale avviene la performance, la cultura scritta produce 'individui' per i quali il sapere scaturito dalla lettura e dall'analisi del testo viene a rappresentare appunto un'esperienza individuale. L'incontro tra queste due forme di

cultura seguito all'avvento di una moderna educazione a Okinawa assunse pertanto la forma di un conflitto generazionale e valoriale, funse da elemento divisivo tra le donne e provocò una frattura nelle menti degli individui.

### 3.2 L'assimilazione alla modernità giapponese

La seconda trasformazione fu generata dalla politica di 'modernizzazione', ovvero di 'nipponizzazione', delle Ryūkyū promossa dal governo Meiji, in particolare dalle misure volte al "miglioramento degli usi e dei costumi" (*fūzoku kairyō* 風俗改良) locali. Come sarebbe peraltro avvenuto anche nel caso di territori coloniali come Taiwan e la Corea, la 'modernizzazione' delle ryukyuan implicò in primo luogo la loro 'assimilazione' al modello di donna giapponese, che implicava una radicale interiorizzazione dell'ideale del *ryōsai kenbo* (buona moglie e saggia madre). Come è stato notato, con la sistematizzazione dell'istruzione femminile, «le donne, in base all'ideologia del "*ryōsai kenbo*", si videro attribuire la responsabilità della gestione della propria casa, cellula base del sistema nazionale (*kokutai*), e furono incorporate all'interno della struttura dello stato-famiglia (*kazoku kokka*)» (Jin, 2006, p. 32).

Inoltre, se nel periodo del regno le donne e gli uomini delle Ryūkyū avevano fatto riferimento a due ambiti distinti – le prime nella sfera religiosa e i secondi in quella politica – ciascuno con una specifica cultura di riferimento, la modernizzazione diede vita a una nuova modalità di differenziazione sessuale fondata sulla divisione tra pubblico e privato. L'ideologia del "*ryōsai kenbo*", infatti, confinò le donne in un dominio privato e limitò il loro ruolo a quello di mogli e madri, dando vita a un razionale e moderno sistema che vedeva colludere patriarcato e capitalismo, e imporre una divisione sessuale del lavoro e un ordine di genere del tutto estranei alla realtà in cui avevano vissuto sino ad allora le ryukyuan, dotate di tolleranza e versatilità e per nulla inclini a separare la sfera pubblica da quella privata. Inoltre, questo sistema stigmatizzò come barbari e arretrati anche i tradizionali riti religiosi celebrati a protezione dei maschi nell'ambito dei quali le donne esprimevano una palese indipendenza e soggettività, causando così l'abbandono di una cultura femminile intimamente radicata nel tessuto indigeno.

L'autonomia economica manifestata dalle donne che lavoravano al mercato di Naha o nell'industria ittica di Itoman e la loro risolutezza nello svolgimento delle attività agricole, che suscitavano commenti secondo cui «le donne lavorano mentre gli uomini si divertono», così come lo stesso Orikuchi aveva notato; la consuetudine di fumare, l'uso di sedersi tenendo un ginocchio sollevato, i tradizionali *uchihare-asobi* (うちはれ遊び, danze a corpo nudo) e *mōashibi* (毛遊び, incontri in luoghi isolati dal villaggio, scanditi da canti e danze, tra nubili e celibi in cerca di un partner), l'uso di tatuaggi (*hajichi*) con cui le donne usavano decorare mani e dita per accompagnare riti di passaggio e proteggersi dai nemici: tutto questo patrimonio

di consuetudini, attività, usanze e canoni della bellezza finì col risultare arretrato e quindi riprovevole, così come fu denigrato il lavoro femminile che garantiva l'indipendenza economica delle donne. In tal senso, questo "miglioramento degli usi e dei costumi" locali influì drasticamente sulla sfera sociale, economica, valoriale ed estetica.

La nipponizzazione delle donne della provincia implicò dunque l'omologazione all'immagine di *ryōsai kenbo*, la rinuncia alle foggie locali in favore di quelle occidentali e giapponesi, l'adozione della lingua nazionale e l'adeguamento ai canoni di virtù e alle norme sociali giapponesi. Si trattò di una 'emancipazione' di cui, in fondo, non c'è molto di cui rallegrarsi nella misura in cui segnò un irreversibile disfacimento di ciò che sino ad allora era ritenuto di suprema importanza.

Se, infatti, la politica di assimilazione del governo giapponese ebbe il merito di aprire le porte dell'istruzione superiore femminile, allo stesso tempo è possibile individuare retrospettivamente gli effetti negativi generati dall'inclusione delle okinawane nella "modernità coloniale" e, anche, dal loro 'miglioramento' sul modello dell'ideale femminile giapponese.

Va detto, tuttavia, che non tutta la popolazione femminile della provincia si rammaricò per l'essere sottoposta a queste misure di assimilazione. Né si può affermare che l'ideale del *ryōsai kenbo* fu necessariamente imposto con la forza. In una società moderna che andava caratterizzandosi per la crescita del mercato e l'economia monetaria, le giovani di umili condizioni spesso apprendevano e assorbivano dalle riviste femminili doti e virtù delle donne giapponesi di elevata estrazione sociale (il rispetto, la sottomissione, il silenzio) allo scopo di migliorarsi in prospettiva del matrimonio, emulando così il modello femminile del Giappone metropolitano.

Occorre ricordare inoltre che questa campagna per il miglioramento di usi e costumi locali fu promossa attraverso la rivista *Ryūkyū kyōiku* dell'Associazione per l'educazione di Okinawa sotto la guida di Kuba Tsuru (久場ツル 1881-1943), un'insegnante proveniente dall'aristocrazia di Shuri e tra le prime diplomate della scuola magistrale femminile, la quale divenne un esempio di emulazione dell'ideale femminile giapponese rimuovendo i tatuaggi dalle mani e dismettendo le vesti di fibre tradizionali a favore del kimono (Kuba, 1996). Pervase da un senso di emancipazione, furono quindi le stesse donne della provincia a mostrare una loro intraprendenza in questo processo. D'altra parte, come sostiene Foucault, il meccanismo delle relazioni di potere nel cosiddetto periodo moderno implica non solo una costrizione imposta dall'alto, ma anche la 'scelta' di conformarsi alle dinamiche di dominazione e assoggettamento, la quale può persino accompagnarsi a una sensazione di emancipazione e di realizzazione. E, pur se fondata su un sistema di oppressione femminile, la stessa modernità di matrice occidentale si riteneva costituisse la strada verso l'emancipazione.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> A proposito della condizione femminile in Asia Orientale, Hayakawa Noriyo (2006, p. 5) afferma «innanzi tutto, la necessità di negare il potere autocratico di dominio femminile in base al concetto di

### 3.3 Il passaggio alla lingua nazionale giapponese

La sostituzione della lingua delle Ryūkyū con la lingua giapponese standard nelle scuole della provincia costituì per la popolazione locale, in particolare per le donne, un'esperienza nuova. In passato, naturalmente, i membri delle classi egemoni del regno avevano intrattenuto contatti con la Cina e con il Giappone ed era stato quindi per loro essenziale padroneggiare la lingua di entrambi i paesi. Nel periodo del regno, infatti, erano stati redatti documenti in uno stile simile al giapponese classico e si assistette persino a una fioritura di *tanka*. Tuttavia, si trattò di un'esperienza riservata agli uomini dell'élite del tempo, da cui erano precluse le donne così come i ceti subalterni.

La nazionalizzazione del sistema educativo comportò l'obbligo della lingua giapponese nelle scuole della provincia, che divenne un requisito essenziale non solo per comunicare con i nuovi amministratori, ma anche per la sopravvivenza e il successo economico. Tali misure implicarono che, nonostante le varie e spesso profonde differenze culturali tra i due contesti, a concetti e tradizioni locali fosse assegnato un corrispettivo nella nuova lingua dominante.<sup>10</sup> Ad esempio, il termine ryukyano *yā* (ヤ一), pur racchiudendo un significato diverso da quello giapponese *ie* (家), venne a essere assimilato a quest'ultimo, producendo uno slittamento semantico del concetto di casa e famiglia da *yā*, che esprimeva il fulcro della società ryukyana costituito da una duplice trama di relazioni materne e paterne, a *ie*, caratterizzato da un rigido sistema patriarcale, determinando così la perdita di uno spazio tradizionalmente riservato alle donne.

Alfabetismo, modernità giapponese e nazionalizzazione della lingua costituirono dunque i tre fattori di un inedito mutamento, di una sorta di rivoluzione culturale che vide il debutto, per la prima volta nella storia della regione, di donne in grado di leggere e scrivere. L'Ordinanza sulle scuole femminili superiori (*Kōtō jogakkō rei*) varata nel 1899, che colmò la disparità nelle opportunità educative di maschi e femmine pur fissando percorsi formativi differenziati e riaffermando il ruolo domestico delle donne nella cura della casa e la crescita della prole, contribuì alla diffusione dell'alfabetizzazione e del progresso, all'affermazione di tendenze giapponesi e occidentali e dell'individualismo, alla nascita della categoria di 'studentesse', delle *modern girl* e delle 'donne nuove'.

Il solco tra una generazione incapace di leggere, scrivere e parlare giapponese e una generazione forgiata dal moderno sistema educativo Meiji divenne difficilmente sanabile. La nipponizzazione delle donne della provincia, infatti, non implicò

---

andocrazia; in secondo luogo, il fatto che gli obiettivi della modernizzazione includono il principio di oppressione femminile; e, terzo, che la modernizzazione in Cina e Corea fu un elemento fondamentale per l'indipendenza contro l'invasione giapponese».

<sup>10</sup> I primi testi scolastici di lingua adottati nelle scuole della provincia furono effettivamente concepiti come manuali per l'apprendimento di una lingua straniera e strutturati in modo tale da fornire, per ciascuna frase, la traduzione dal ryukyano al giapponese.

soltanto la perdita del mondo racchiuso nel termine “Ryūkyū”, ma provocò rotture, antagonismi e conflitti generazionali ben più marcati di quelli che pure si ebbero tra la popolazione femminile giapponese.<sup>11</sup> Il tenore di asprezza della contrapposizione e il livello d’intensità della resistenza opposta alla scolarizzazione e all’assimilazione a Okinawa danno la misura del grado di incompatibilità che esisteva tra ryukyuan e nipponizzazione.

Il periodo di transizione, pertanto, vide due diversi orientamenti culturali coesistere a Okinawa. Coloro che furono alfabetizzate in questa fase mantennero entrambe le culture (scritta e orale) ed entrambe le lingue (ryukyuan e giapponese), vivendo i diversi e contraddittori aspetti di una duale realtà che avrebbe esercitato un peso anche tra le successive generazioni, soprattutto tra coloro che, venuta meno la testimonianza diretta delle proprie nonne e madri, furono e sono tuttora chiamate a decidere se e come trasmettere questa complessa e conflittuale eredità. Un’eredità in cui si riflette la “modernità” prodotta dal sistema educativo Meiji. Una “modernità coloniale”, caratterizzata da una commistione tra emancipazione e oppressione. La quale non garantì diritti individuali, uguaglianza e libertà. Piuttosto, intrappolò le okinawane nell’ideologia della famiglia patriarcale e nel modello di buona moglie e saggia madre, omologandole all’edificante modello femminile giapponese.

#### 4. L’Unai-smo come resistenza all’ambigua modernità coloniale

Vorrei tornare ora alla fede *unai* delle antiche Ryūkyū e considerare come essa sia divenuta l’elemento ispiratore del “Festival *unai*”, promosso da quante furono pervase dallo spirito della terza Conferenza mondiale delle donne di Nairobi del 1985. Mi concentrerò sulla sua riscoperta e rivalutazione come una strategia del movimento femminista okinawano, una sorta di *kotodama* dove lo spirito e il potere mistico della parola funge da sostegno alla soggettivizzazione delle donne, e sul ruolo dell’Unai-smo come “nuova cultura tradizionale” e nucleo dell’attivismo femminista locale.

Com’è noto, la conferenza di Nairobi contribuì all’allargamento della seconda ondata del femminismo a livello globale e al consolidamento di una molteplicità di reti femminili a livello regionale e globale. La proposta del “Festival *unai*” fu avanzata in occasione dell’incontro organizzato al rientro da Nairobi e intitolato “Dalle donne alle donne”, con l’obiettivo di trasmettere e adattare l’esperienza della conferenza di Nairobi alla realtà okinawana. Quando si passò a discutere del nome da dare al festival, una membra del comitato promotore, Minamoto Hiromi, ricordò le parole che sua nonna usava dire quando, da piccola, protestava per le prese in giro e le angherie dei suoi fratelli. «*Atara, unai!*» (可惜、姉妹! «Ma è l’*unai!*»), ammoniva la nonna,

---

<sup>11</sup> Una testimonianza in tal senso è rappresentata dall’opera di Yamakawa Kikue dal titolo *Onna nidai no ki* (Cronaca di due generazioni di donne).

come a dire «state trattando male la vostra preziosa divinità protettrice!». Era una routine quotidiana vederla spiegare ai nipoti maschi il valore che le sorelle avevano come loro numi tutelari. Fu a questo ricordo personale che Minamoto Hiromi attinse per proporre il nome da dare al festival, suscitando in realtà una certa resistenza iniziale, dovuta soprattutto al fatto che l'espressione *unai* sembrava rimandare a una tradizione che richiamava il periodo feudale. Alla fine, tuttavia, prevalse la scelta di adottare un'espressione che evocava il potere spirituale tradizionalmente assegnato alle donne ryukyane (cfr. Minamoto; Kawata, 1992, pp. 84-91). La dichiarazione del Comitato esecutivo del Festival *unai* stilata in occasione della sua prima edizione nel 1985 si apriva come segue.

Le donne hanno lanciato un movimento e dato inizio al cambiamento. Ora, nell'anno che conclude il Decennio delle Nazioni Unite per le Donne, il potere delle donne sta per esplodere a Okinawa. Si chiama Festival *unai* '85. Anticamente *unai* indicava le sorelle dei maschi, e si tramanda che le *unai* vennero a controllare la società come numi della famiglia e divinità della comunità. Noi ora ereditiamo il pensiero *unai* e ricerchiamo un nuovo significato da assegnargli in prospettiva del nuovo millennio.

Il movimento femminista di Okinawa si caratterizzò quindi per aver coniugato le nuove istanze e strategie emerse a Nairobi e la fede autoctona.

Quando, dieci anni dopo, coloro che avevano contribuito a sollevare il vento di cambiamento a Nairobi si ritrovarono a Pechino per la quarta Conferenza mondiale delle donne, nella provincia si registrò l'ennesimo caso di violenza sessuale: il 4 settembre, giorno d'inizio della conferenza, tre marines statunitensi stuprarono una dodicenne okinawana.<sup>12</sup> Se la vicenda ebbe grande risalto nei media, ciò fu dovuto al fatto che la vittima decise di non restare in silenzio e di denunciare l'accaduto. Le donne tornate da Pechino presero parte alla grande manifestazione che si tenne nella provincia il 21 ottobre. Fu deciso che sugli striscioni dovesse figurare la scritta "Raduno generale per la mobilitazione totale della popolazione di Okinawa per condannare le violenze sessuali a carico delle donne da parte di militari statunitensi e revisionare l'Accordo nippo-statunitense sullo status delle Forze armate" in Giappone. Si trattava di uno slogan piuttosto lungo, che suscitò molte resistenze prima di essere approvato (Okinawa mondai henshū iinkai, 1996, p. 35).

Alcuni gruppi, infatti, sostennero la necessità di dare priorità «all'abolizione del Trattato di sicurezza nippo-statunitense e alla rimozione delle basi militari piuttosto che al tema della violenza sessuale, il quale costituiva un problema personale». Altri affermarono persino che non fosse possibile «banalizzare il tema delle basi militari in un problema femminile». Il dibattito sembrò così arrivare a una situazione di stallo. In realtà, tali affermazioni erano mosse la logica secondo cui «la causa prioritaria

---

<sup>12</sup> Due mesi dopo, il fatto fu commentato dall'allora comandante del Comando statunitense nel Pacifico con le seguenti parole: «Con la somma spesa per il noleggio dell'auto [all'interno della quale avvenne lo stupro], avrebbero potuto procurarsi una ragazza». *Okinawa Taimusu*, 30 novembre 2011.

dell'eliminazione delle basi richiede[va] una lotta unitaria e solidale, senza perdersi in futili questioni». La logica, cioè, che «per conseguire efficacemente l'obiettivo, occorre[va] trovare una convergenza solo su temi di assoluta priorità, accantonando per il momento le questioni che [fungevano] da ostacolo al consolidamento di un fronte comune» (Katsukata-Inafuku, 2013, p. 46). D'altra parte, nelle lotte contro l'oppressione è frequente che – laddove, per individuare i motivi del conflitto e sollecitare uno spirito combattivo, si esercita una pressione eccessiva nel creare nel movimento un'identità di opposizione – la stessa lotta finisca con il prevalere sulle dinamiche interne e perdere di vista l'obiettivo originario. Come nota Ueno Chizuko, «soprattutto nel caso di gruppi minoritari che costruiscono un'identità di gruppo in opposizione ai valori dominanti, l'istanza collettiva e il tatticismo tendono a prevalere rapidamente. Al suo interno, capita che discriminazione e sfruttamento si propaghino in un modo palese ed esplicito superiore persino a quello tipico dei gruppi dominanti» (Ueno, 2002, p. 243).

A frantumare la logica su cui si fondava questa “causa prioritaria” fu la prospettiva sostenuta dalle attiviste appena rientrate da Pechino, che posero un interrogativo: la caratteristica fondamentale della struttura di violenza delle basi militari non era forse che «basi di guerra e stupri sono indissolubilmente collegati?». Nel campo di battaglia, infatti, si tende a squalificare la femminilità al fine di esaltare la mascolinità e fomentare lo spirito combattivo dei soldati. E lo stupro è frequente nelle basi militari proprio in quanto esse costituiscono la retrovia del fronte di guerra. A consentire la ricorrenza dello stupro è pertanto il sistema strutturato costituito dalla guerra e dalle basi militari. Pur se considerata alla stregua di un problema personale e trattata come un fatto da nascondere, la questione della violenza sessuale non andava ricondotta alla sfera privata e personale costituendo in realtà una questione di natura squisitamente politica. Oltretutto, lo stupro costituisce una violazione dei diritti umani nella misura in cui attenta alla dignità della persona. Inoltre, a livello rappresentativo, esso rimanda metaforicamente all'oppressione coloniale, rappresentando un'azione che viola la libertà di scelta e annienta il soggetto parlante.

Sino ad allora, il movimento che si opponeva alla presenza delle basi aveva tradizionalmente considerato il problema della violenza sessuale come un motivo ulteriore di contestazione, cioè una questione accessoria e non centrale nel programma del movimento stesso. Una delle attiviste – la politica, femminista e pacifista Takazato Suzuyo – ricorda che quando, nel corso di un incontro, un uomo puntò il dito contro di lei accusandola di considerare soltanto la questione della violenza sessuale, la quale esulava dall'ambito politico e non riguardava in alcun modo il Trattato di sicurezza, lei replicò dicendo: «Se pensi che la violenza dei militari contro le donne non riguardi il trattato, vuol dire che conosci solo la metà del significato di sicurezza». Il confronto fu aspro, ma alla fine si giunse alla decisione finale circa lo slogan da adottare.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Su questo confronto sull'assunzione del problema della violenza sessuale come un tema centrale del movimento contro la presenza delle basi cfr. Takazato, 1996.

La lunga frase scritta sugli striscioni esibiti in occasione del grande raduno di quel 21 ottobre assunse così un significato epocale, segnando il debutto della prospettiva di genere nella lotta contro la presenza delle basi militari statunitensi nella provincia. Da questione personale, il problema della violenza sessuale si era trasformato in un tema politico di assoluta priorità.

Per proseguire e rendere durevole questa battaglia, nel novembre di quello stesso anno, novantacinque okinawane fondarono l'associazione *Kichi guntai o yurusanai kōdō suru onnatachi no kai*, nota anche con l'acronimo inglese OWAAMV (Okinawa Women Act Against Military Violence), un'organizzazione non governativa pacifista attiva nella campagna per la rimozione delle basi militari dalla provincia. Il mese precedente, queste stesse attiviste avevano dato vita al *Gōkan kyūen senta*, anch'esso conosciuto con l'acronimo inglese REICO (Rape Emergency Intervention Counseling Center Okinawa), dove un corpo di volontari, soprattutto psichiatri, avviarono un servizio di consulenza telefonica attivo ventiquattro ore su ventiquattro.

Tra le prime iniziative promosse dall'associazione *Kichi guntai o yurusanai kōdō suru onnatachi no kai*, va ricordata l'importante opera di reperimento e catalogazione dei casi di violenza sessuale avvenuti sin dalla primavera del 1945, quando le truppe americane cominciarono a sbarcare a Okinawa. Si tratta di un dettagliato rapporto delle violenze sessuali perpetrate da militari statunitensi in un territorio che, pur costituendo solo lo 0,6% dell'intero territorio nazionale, vede la presenza del 74% delle basi militari statunitensi di stanza in Giappone. Il rapporto, in costante e continuo aggiornamento, si basa su dati e informazioni reperiti da una varietà di fonti, come le serie *Okinawa ken shi* (Storia della provincia di Okinawa) e *Naha shi shi* (Storia della città di Naha), pubblicazioni edite e inedite della storia di villaggi e città e di storie personali, deposizioni e atti giudiziari, documenti di archivi okinawani e statunitensi, quotidiani, testimonianze scritte e orali. Nel 2016 fu redatta la dodicesima edizione e si è in attesa della tredicesima, in fase di realizzazione, che porterà alla luce altre nuove scioccanti e dolorose memorie (Takazato; Miyagi, 2016).

Sotto il coordinamento di Takazato Suzuyo e Itokazu Keiko, le attiviste dell'associazione promossero inoltre l'*America Peace Caravan* che, nel febbraio del 1996, si recò a San Francisco, Washington, New York e Honolulu per incontrare lì politici e cittadini, inclusi i membri dell'Associazione dei nativi di Okinawa (*Okinawa kenjin-kai*), e denunciare i crimini collegati alla presenza delle basi stanziata nella provincia, in particolare lo stupro della dodicenne, il quale non era semplicemente scaturito dall'azione di tre militari statunitensi, ma dalla politica estera del loro governo.<sup>14</sup>

Oltre a dare visibilità al tema della "violenza militare" a Okinawa oltre i limiti provinciali e nazionali, l'iniziativa consentì di stabilire un legame transnazionale grazie al quale fu organizzato un convegno internazionale sul tema delle basi americane e i diritti umani delle donne e dei minori, svoltosi a Okinawa nel maggio del

---

<sup>14</sup> Una riproduzione degli intenti e del programma dell'*America Peace Caravan* è visionabile in: [http://bcwr.barnard.edu/archive/militarism/okinawa\\_womens\\_american\\_peace\\_caravan.pdf](http://bcwr.barnard.edu/archive/militarism/okinawa_womens_american_peace_caravan.pdf).

1997. Al contempo, fu creata la rete *East Asia-US-Puerto Rico Women's Network Against Militarism* (in giapponese *Higashi Asia-Beikoku-Pueruto Riko gunjishugi o yurusanai josei nettowāku*). Queste attività proseguirono nel corso dei successivi decenni e nel giugno del 2017, a vent'anni dal primo appuntamento, si è tenuto a Okinawa il nono incontro dell'*International Women's Network Against Militarism*, che ha visto la partecipazione di donne provenienti da otto paesi.<sup>15</sup>

La particolarità dell'associazione *Kichi guntai o yurusanai kōdō suru onnatachi no kai* risiede nel mantenere uno stretto contatto con il territorio e la comunità locale sviluppando, al tempo stesso, un *network* di collaborazione e cooperazione con il movimento femminista globale. Sono cinque i punti che caratterizzano l'associazione e che vorrei qui ricordare: 1) un'aspra critica al militarismo che vede una violenza istituzionalizzata e strutturata delle forze armate e dove gli episodi di violenza sessuale contro le donne non avvengono in modo accidentale, ma accadono perché devono accadere, sulla base di una precisa logica; 2) la necessità di fornire anche agli uomini «una prospettiva che consenta loro di sovvertire la gerarchia sessuale e di emanciparsi dal dominio militare», chiarendo il meccanismo di mascolinizzazione e di trasformazione degli uomini in macchine omicide attraverso le esercitazioni, la disciplina militare e l'instillazione del disprezzo nei confronti del sesso femminile; 3) lo sviluppo di un movimento radicato che si appelli al rifiuto delle basi militari, chiarendo i pericoli che il vivere nelle aree circostanti le basi implica per le donne; 4) l'adesione all'istanza della «sicurezza umana» che non riguarda la sicurezza militare della nazione, ma quella di donne, anziani e bambini. L'ambizione, cioè, di sovvertire, attraverso il consolidamento di una rete transnazionale, il paradigma della sicurezza, intesa non come soluzione dei conflitti tra stati, ma come una sicurezza delle persone che va oltre le frontiere dello stato; 5) il vincolo che la fede *unai* ha coerentemente stabilito con il movimento femminista e che può essere considerato il tratto più peculiare e, direi, unico di questa associazione.

Con le loro azioni, le attiviste dell'associazione hanno così lanciato una sfida alla comunità di protesta contro la presenza delle basi militari dal suo interno, rivoluzionato le tradizionali forme di protesta e stabilito un nuovo rapporto tra le vittime di violenze sessuali e i movimenti sociali della provincia. Nel 1996, in un editoriale dello *Okinawa taimusu* intitolato «Sul festival delle donne di quest'anno», si spiegava che la sua anima era rappresentata da «donne che erano state influenzate dal femminismo».

La peculiarità di quest'anno è rappresentata dal fatto che a guidare [l'evento] sono donne della terza generazione post-bellica, formatesi negli anni '80 sotto l'influenza del femminismo, le quali non solo hanno reclamato con forza la riduzione delle basi militari e il disarmo come un diritto universale delle donne, ma hanno sollevato il tema dei diritti umani delle donne anche nella provincia. La nuova ondata di attivismo femminile ha pro-

<sup>15</sup> Cfr. il sito dell'*International Women's Network Against Militarism* in: <http://iwnam.org/2017/08/22/final-statement-from-okinawa-gathering-june-2017/>.

vocato un grande movimento, suscitando empatia e supporto anche presso le donne che si occupano di salute e di istruzione, di problemi dell'infanzia e del benessere economico [...].

Al Convegno per i diritti dell'infanzia, che si è aperto al Centro provinciale delle donne il 15 [ottobre], è stato posto l'accento sul fatto che i minori che subiscono violazioni di diritti umani senza essere tutelati attraverso l'accoglienza presso centri di consulenza infantile rappresentano un problema piuttosto diverso rispetto a quanto si registra a livello nazionale, in una società benestante e caratterizzata da un declino del tasso di nascite. Nella nostra provincia la prole numerosa resta la causa principale della stessa povertà che si registrava nella generazione precedente. Tra i motivi che concorrono a determinare questo fenomeno sono stati menzionati l'alto tasso di disoccupazione, le basse retribuzioni, i lunghi orari di lavoro e anche l'elevato numero di divorzi. A ciò si aggiunge l'allentamento dei vincoli interpersonali dovuto al fenomeno dell'urbanizzazione che si registra a livello nazionale.

Per quanto riguarda i problemi delle donne, emergono due aspetti concomitanti: da un lato, l'essere estremamente moderne e dotate di energia vitale e, dall'altro, il restare fortemente vincolate a restrizioni che derivano dalla tradizione. Il 20 [ottobre] il Festival *unai* '96, una festa di donne dalla consueta vitalità, si aprirà con il tema della "famiglia", che ben riflette questi due aspetti. Sulla base di quanto è accaduto quest'anno, chissà quali sviluppi ci mostreranno (*Okinawa Times*, 1996).

Si può quindi dire che, sin dal 1985, il Festival *unai* ha fatto rinascere lo spirito dell'antico culto delle *unai*, fungendo da traino al movimento femminista a Okinawa e promuovendo un movimento trasversale che ha una valenza civile, politica e, anche, culturale. E non appare esagerato affermare che, oggi, quasi tutte le attività femministe di Okinawa che esercitano un'influenza nella società locale sono riconducibili a questa rete di sorellanza *unai*. Basterà qui ricordare il gruppo teatrale *Gekidan unai*, fondato nel 2004 ereditando lo spirito e il repertorio dello *Otohime gekidan*, la prima compagnia teatrale composta da sole donne nata a Okinawa nel 1949; la *Jinrui o kangaeru unai no kai*, un gruppo di denuncia dei contenziosi *somayama* (*Somayama soshō*);<sup>16</sup> la squadra di calcio femminile *FC Unai* e la canzone *Unai* della nota artista okinawana Cocco. Nel quotidiano locale *Okinawa shinpō*, è stata pubblicata una storia delle donne okinawane nel dopoguerra con il titolo *Unai hisutorī*, ed è apparsa una serie intitolata *Unai no yogawari* (Cambiamenti epocali delle *unai*) sulla trasformazione delle associazioni femminili e del movimento femminista dalla fine della guerra.

In tal senso, si può affermare che il culto *unai*, la cui esistenza fu a lungo custodita nel mondo del folclore e della fede religiosa, è stato tramandato all'*Unai-smo* attraverso il Festival *unai*. E le teorie e le metodologie del femminismo di cui le

---

<sup>16</sup> *Somayama soshō* si riferisce ai contenziosi emersi quando, con la riforma del sistema fondiario attuata nel periodo Meiji, le terre d'uso collettivo (*somayama*) tradizionalmente assegnate alle comunità rurali furono commercializzate, avviando una speculazione a vantaggio di giapponesi residenti e membri dell'antica élite locale.

okinawane avevano avuto un'esperienza diretta alla Conferenza di Nairobi si sono armonicamente fuse con la fede indigena delle *unai*, creando così un concetto di sorellanza che è l'essenza del femminismo okinawano.

Tutto ciò sembra esprimere la volontà di ottenere un *empowerment* illuminando l'aspetto di intensa positività del potere delle *unai* e raffigurando la loro "energia di sorelle". Un'energia e un potere che le donne manifestavano tradizionalmente nei culti religiosi, ma che rivestivano un profondo valore sociale così come peraltro dimostra l'espressione "*inaguya ikusa no sachibai*" (le donne portano a risolvere la battaglia). Tuttavia, non si tratta di una mera riproposizione di un'antica credenza. Piuttosto, può essere considerata come una strategia di autoaffermazione e autorappresentazione. Ed è qui che risiedono le ragioni che mi hanno indotta a definirlo "Unai-smo".

Infatti, ritengo innanzitutto che ciascuna componente del movimento che si riconosce nel termine "*unai*" metta in atto per così dire una propria pratica di rappresentazione politica e culturale.

In queste pratiche, cultura tradizionale e femminismo sono reciprocamente connessi in una forma che non è concepita in modo tradizionale. Il "femminismo *unai*", che ha rivivificato nella contemporaneità il termine *unai* recependolo come una sorta di atavismo, e che dal 1985 si rinnova con cadenza annuale in una festa che infonde coraggio alle okinawane, può essere considerato come un raro esempio di compatibilità tra il culto popolare e la seconda ondata del femminismo.

In secondo luogo, l'assunzione del discorso *unai* rafforza un'identità di opposizione alla cultura giapponese. In effetti, come si è già detto, non si può negare che il sistema educativo femminile imposto dal governo Meiji aprì alle okinawane opportunità di studio sino ad allora negate e offrì la possibilità di emanciparsi dai vincoli tradizionalmente imposti dall'etica confuciana. Ma prima che tale emancipazione avvenisse, ad attenderle c'era l'ideologia patriarcale del *ryōsai kenbo*.

Ciò confinò le okinawane, fiere del proprio lavoro ed economicamente autonome, nella sfera privata, dando luogo a un'emancipazione nell'ambito di una modernità coloniale che imbrigliava le donne in un contraddittorio groviglio. Credo quindi che l'assunzione del discorso *unai* sia stato assunto come strumento di autoemancipazione, utile anche per irrobustire la forza di repulsione e come esercizio dell'individualità.

Un terzo aspetto è infine rappresentato dal fatto che il ricorso al termine *unai* può essere considerato come una sorta di movimento etnico, che assegna un valore strategico all'essenza della cultura e della tradizione come una forma di autodifesa verso un moderno razionalismo che costituisce un altro asse dell'oppressione femminile. Quando, con la modernità, si è investiti dall'onda del razionalismo e dell'omogeneizzazione, si è indotti ad aggrapparsi a cose irrazionali e disomogenee. È forse come remare in direzione contraria alla corrente dei tempi continuando ad aggrapparsi alla tradizionale ritualità popolare, ma in ogni caso è lì che si attua un'oggetti-

ficazione della cultura in chiave oppositiva.<sup>17</sup> Si tratta di una soluzione temporanea dove, pur sapendo che non si può fare altro se non seguire la scintillante corrente della modernità, si dà luogo a un'identità oppositiva ricollocando questa premoderna ritualità popolare in un contesto nuovo. Di certo, la "presa" comporta una sorta di reificazione e oggettificazione ma, con la costruzione di uno spazio discorsivo (ovvero una sfera intima) in cui si è convinti che «va bene così com'è», si finisce col consentire un ulteriore autoriconoscimento e autoaffermazione. Il fatto di fondare la costruzione di identità oppostive su una fede popolare tradizionale premoderna è forse riscontrabile anche negli altri paesi asiatici; tuttavia, a Okinawa, per quanto travolte e sommerse dall'onda della moderna razionalizzazione, le *unai* sembrano essere gradualmente riaffiorate in superficie e rinate a garanzia il futuro. E ciò costituisce una sfida allo stesso discorso coloniale, propenso a concepire le tradizioni indigene come culture fossilizzate nel passato.

Naturalmente, il sistema di oppressione femminile proprio del Confucianesimo, del Buddhismo e del sistema patriarcale capitalistico pervade la cultura delle Ryūkyū e di Okinawa come un basso continuo, e non si può quindi negare la difficoltà di riesumare le *unai* soltanto attraverso una pratica discorsiva. Pur se considerata come luogo delle "isole della longevità" e "della guarigione", Okinawa occupa la posizione più elevata a livello nazionale, oltre che per numero di stupri da parte di personale militare statunitense, per tasso di violenza domestica, di diffusione dei disturbi mentali e di divorzi. Queste statistiche sono indicative di un'esclusione femminile che affonda le proprie radici nella storia delle Ryūkyū, come nel caso della successione clanico-familiare del *tōtōmē*, e in quella di Okinawa, come dimostra quanto detto in merito alla modernità promossa successivamente all'annessione. È nello spazio disegnato da questa storia che le donne della provincia vivono oggi, in un conflitto tra un'oppressione femminile che provoca profonde fratture negli abissi dell'esistenza interiore e una sorellanza *unai* che le rigenera attraverso un reciproco *empowerment*. E nell'ambito di questo spazio conducono la loro esistenza lottando con tenacia ed energia contro la realtà che, volenti o nolenti, è stata affidata loro. È questo, dunque, il senso di dare al femminismo okinawano il nome di "Unai-smo" e di assumerlo come un topos performativo degli *Okinawan Women's Study* in termini antitetici alla modernità coloniale.<sup>18</sup>

[Traduzione di Rosa Caroli e Alex Rizzatello.]

---

<sup>17</sup> Sul concetto di oggettificazione della cultura si rimanda a Ōta, 1998, pp. 55-94.

<sup>18</sup> Il volume dal titolo *Josei shi*, l'ottavo di una nuova serie della Storia di Okinawa, contiene un'esauriente raccolta di studi sul femminismo okinawano e costituisce l'unica opera sulla storia delle donne pubblicata come storia della provincia (Okinawa ken kyōiku iinkai, 2016).

## Riferimenti bibliografici

- Barlow, Tani (1997). *Formation of Colonial Modernity in East Asia*. London: Duke University Press.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Hayakawa, Noriyo (2006). “Sōron. Higashi Ajia ni okeru kokumin kokka no keisei to jendā” (Introduzione: nascita degli stati nazionali e genere in Asia Orientale). In Hayakawa, Noriyo; Egami, Sachiko; Kato, Chikako; Yi, Hyong Nang (eds). *Higashi Ajia no kokumin kokka keisei to jendā. Joseizō o megutte* (Nascita degli stati nazionali e genere in Asia Orientale. Immagini femminili). Tōkyō: Aoki shoten, pp. 1-14.
- Hokama, Yoneko (1996) (ed.). *Jidai o irodotta onnatachi. Kindai Okinawa joseishi* (Donne che colorano i tempi. Storia delle donne di Okinawa in epoca moderna). Naha: Niraisha.
- Iha, Fuyū (1938). *Onarigami no shima* (Isole delle *onarigami*). Tokyo: Rakurō shoin.
- Iha, Fuyū (1974). “Onarigami”. In *Iha Fuyū zenshū 2* (Opera omnia, vol. 2). Tokyo: Heibonsha, pp. 5-22.
- Iha, Fuyū (1998). *Okinawa rekishi monogatari* (Storia della storia di Okinawa). Tokyo: Heibonsha.
- Iha, Fuyū (2000). *Okinawa joseishi* (Storia delle donne di Okinawa). Tokyo: Heibonsha.
- Jin, Jungwon (2006). *Higashi Ajia no ryōsai kenboron. Tsukurareta dentō* (Il *ryōsai kenbo* nell’Asia Orientale. Una tradizione inventata). Tokyo: Keisō shobō.
- Katsukata-Inafuku, Keiko (2006). *Okinawa joseigaku kotohajime* (L’esordio degli *women studies* a Okinawa). Tokyo: Shinjuku shobō.
- Katsukata-Inafuku, Keiko (2013). “Unai-zumu” (Unai-smo). In *Waseda Ajia rebyū*, 13 (numero speciale “Okinawa o kangaeru”), pp. 4-9.
- Kina, Ikue (2014). “Joshō. Okinawa to jendā: Dentō toshite no ‘inori’” (Introduzione. Okinawa e genere: “preghiera” come tradizione). In Kina, Ikue (ed.), *Okinawa jendāgaku 1* (Studi di genere, vol. 1). Tōkyō: Ōtsuki shoten. pp. 16-25.
- Kuba, Tsuru (1996). “Ryūsō kara wasō e” (Dall’abbigliamento ryukyuan a quello giapponese). In Hokama, Yoneko (ed.). *Jidai o irodotta onnatachi: Kindai Okinawa joseishi* (Donne che colorano i tempi. Storia delle donne di Okinawa in epoca moderna). Hokama Yoneko (ed.). Naha: Niraisha, pp. 46-51.
- Minamoto, Hiromi; Kawata, Fumiko (1992). “Minamoto Hiromi san ni kiku. “Unai” o gendai ni sosei saseru: Tokashikijima no rekishi o fumae heiwa ni kodawaru” (Intervista a Hiromi Minamoto. La rinascita del culto *unai*: la pace dalla storia di Tokashikijima). In *Joshi kyōiku mondai* (Temi di educazione femminile), vol. 52, pp. 84-91.
- Miyagi, Eishō (1973). *Okinawa joseishi* (Storia delle donne di Okinawa). Naha: Okinawa taimusu sha.
- Miyagi, Eishō (1977). *Okinawa no noro kenkyū* (Ricerche sulle *noro* di Okinawa). Tokyo: Yoshikawa kōbunkan.

- Nakayama, Gen (2006). *Shikō no toposu. Gendai tetsugaku no aporia kara* (Topos del pensiero. Aporia della filosofia contemporanea), Tokyo: Shin'yōsha.
- Ogino, Miho (2011) "Shintai to sekushuariti: sōron" (Corpo e sessualità). In Fukutō Sanae; Mitsunari Miho (a cura di). *Kenryoku to shintai. Jendāshi sōsho*, 1. Tōkyō: Akashi shoten 2011, pp. 22-40.
- Okinawa ken kyōiku iinkai (2016) (ed). *Okinawa ken shi. Kakuron hen 8. Josei shi* (Storia di Okinawa. Compilazione specifica vol. 8. Storia delle donne). Naha: Okinawa ken kyōiku iinkai.
- Okinawa mondai henshū iinkai (1996) (ed.). *Okinawa kara "Nihon no shuken" o tōu. Okinawa beihei shōjobōkō jiken to anpo nichibei chii kyōtei no najitsu* (Da Okinawa la richiesta del "sovrano giapponese". Le violenze sessuali dei militari statunitensi e lo status delle Forze armate nel Trattato di sicurezza nippo-statunitense). Tokyo: Rimu shuppan shinsha.
- Okinawa taimusu* (1996). "Shusetsu: Kotoshi no joseitachi no matsuri wa" (Editoriale. Sul festival delle donne di quest'anno). 16 ottobre 1996.
- Orikuchi, Shinobu (1995). *Orikuchi Shinobu zenshū 2* (Opera omnia, vol 2). Tokyo: Chūō kōronsha.
- Ōta, Yoshinobu (1998). *Toransu pojishon no shisō. Bunka jinruigaku no saisōzō* (Il pensiero della trans-posizione. Reimmaginazioni di antropologia culturale). Tokyo: Sekai shisōsha.
- Ryūkyū shinposha (1980) (ed.). *Tōtōmē kō. Onna ga tsuide naze warui* (Riflessioni sul tōtōmē: cosa c'è di sbagliato se una donna eredita). Naha: Ryūkyū shinposha.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1993). *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1996). *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Edited by Donna Landry and Gerald MacLean. New York: Routledge.
- Takazato, Suzuyo (1996). *Okinawa no onna tachi. Josei no jinken to kichi guntai* (Le donne di Okinawa. I diritti umani delle donne e le basi militari). Tokyo: Akashi shoten.
- Takazato, Suzuyo; Miyagi, Harumi (2016). *Okinawa beihei ni yoru josei e no seihan-zai (1945 nen 4 gatsu-2016 nen 5 gatsu) dai 12 ban* (Okinawa: crimini sessuali di militari statunitensi contro le donne okinawane, aprile 1945-maggio 2016, 12° edizione). Kichi guntai o yurusanai kōdō suru onnatachi no kai.
- Ueno, Chizuko (2002). *Sai no seijigaku* (La politica della differenza). Tokyo: Iwanami shoten.
- Yamakawa, Kikue (1956). *Onna nidai no ki* (Cronaca di due generazioni di donne). Tokyo: Nihon yōron shinsha.
- Yanagita, Kunio (1940). *Imōto no chikara* (Il culto dell'imōto no chikara). Tokyo: Sōgensha.



Linguistica



# L'uso di corpora orali per la ricerca sociolinguistica Uno studio sulla variazione delle pause non silenti nel giapponese spontaneo

GIUSEPPE PAPPALARDO

## Introduzione

La sociolinguistica, intesa come studio della variazione linguistica secondo vari parametri sociali, è un campo di ricerca empirico che fa generalmente uso di dati raccolti *ad hoc* per l'indagine da condurre. Tuttavia, i dati linguistici raccolti non sono sempre sufficienti per indagini di tipo statistico e quantitativo e i risultati ottenuti non possono dunque essere estesi a tutta la popolazione di riferimento. La creazione di banche dati di ampie dimensioni, soprattutto per la lingua inglese scritta, ha determinato negli ultimi decenni un forte interesse per la linguistica dei *corpora* anche da parte dei sociolinguisti (McEnery, 2001). Per essere utilizzato nella ricerca sociolinguistica, il *corpus* deve però essere stato etichettato e annotato secondo parametri sociali, come l'età, il genere e la classe sociale di chi parla o scrive. Il *Corpus of Spontaneous Japanese* (CSJ) è un *corpus* orale di giapponese spontaneo, etichettato con numerose informazioni sul parlante e sulla tipologia di parlato e consente quindi di effettuare analisi sulla variazione sociolinguistica nel giapponese contemporaneo (Maekawa, 2002). Il presente contributo si propone di illustrare l'utilizzo di questo *corpus* orale per indagini di tipo sociolinguistico presentando i risultati di un *case study* sulla variazione delle pause non silenti nel giapponese spontaneo. Le pause non silenti, contrapposte alle pause silenti, sono fenomeni macroprosodici del parlato spontaneo e svolgono numerose funzioni prosodiche e pragmatiche. Attraverso l'interrogazione del *corpus* sarà analizzata la variazione diagenetica, diacronica, diafasica e diastratica nella scelta della tipologia di pausa non silente (pause lessicali, nasalizzazioni, vocalizzazioni, ecc.). Saranno inoltre presentati i risultati di indagini quantitative come l'indice di disfluenza e il rapporto tra la tipologia di pausa e la lunghezza della frase successiva.

## Sociolinguistica e linguistica dei corpora

Ogni lingua è varia, muta e si differenzia a ogni uso che ne fa un parlante. Noi spesso non pensiamo ai differenti modi con cui utilizziamo parole e frasi par-

lando o scrivendo. Sebbene abbiamo delle preferenze e abbiamo costruito un nostro modo originale di articolare le nostre espressioni, la lingua che usiamo tutti i giorni cambia. Quali sono le cause di questa variazione? È noto che le lingue naturali sono soggette a continui e inevitabili mutamenti dovuti non solo a fattori interni al sistema linguistico ma anche a fattori extra-linguistici relativi alle caratteristiche del parlante, come il luogo d'origine, l'età e il livello culturale, e alla situazione comunicativa, come il grado di formalità e il mezzo di comunicazione (Labov, 1963). La variazione linguistica secondo parametri extra-linguistici è l'oggetto di studio della sociolinguistica.

Il termine sociolinguistica viene spesso usato nella letteratura scientifica come termine ombrello che copre un ambito interdisciplinare molto vasto, che comprende tutti gli studi che mettono in relazione lingua e società. Coulmas (1996, p. 2), per esempio, lo usa con questa accezione e distingue al suo interno due grandi branche: la *micro-sociolinguistica* o sociolinguistica in senso stretto e la *macro-sociolinguistica* o sociologia del linguaggio. La prima viene descritta come lo studio degli usi della lingua influenzati dalla struttura sociale, mentre la seconda ha come oggetto di studio i fenomeni sociali correlati al linguaggio. Si tratta di una distinzione che ricorre spesso nei manuali teorici che tentano di delimitare gli ambiti di ricerca della disciplina. Hudson (1980, p. 5), per esempio, definisce la sociolinguistica come 'the study of language in relation to society' e la sociologia del linguaggio come, viceversa, 'the study of society in relation to language'. Si tratta di una distinzione necessaria data dalla diversa formazione degli studiosi e da una diversa metodologia di indagine: mentre la sociolinguistica in senso stretto può essere considerata a tutti gli effetti una branca delle scienze del linguaggio, i cui metodi di analisi sono quelli propri della ricerca linguistica, la sociologia del linguaggio appartiene piuttosto alle scienze della società e il sociologo che se ne occupa osserva e descrive con un approccio di tipo sociologico fenomeni sociali strettamente legati al linguaggio. Se nella letteratura di lingua inglese *sociolinguistics* è ormai diventata una denominazione assai generica, al punto che per indicare la sociolinguistica in senso stretto bisogna ricorrere all'espressione *variationist sociolinguistics* (Tagliamonte, 2012), negli studi in lingua italiana si tende a mantenere la distinzione tra ricerche di tipo linguistico e quelle di tipo sociologico, indicate rispettivamente da sociolinguistica e sociologia del linguaggio (o delle lingue) (Berruto, 1995). In questo contributo, seguendo la prassi degli studi in lingua italiana, il termine sociolinguistica sarà usato in senso stretto, per indicare quindi, senza utilizzo di ulteriori specificazioni, lo studio empirico-descrittivo della variazione linguistica secondo parametri sociali.

La sociolinguistica, così come la linguistica storica e la dialettologia, è un campo di ricerca empirico, in cui i dati e i materiali utili per l'analisi vengono raccolti *ad hoc* per l'indagine da condurre. Tuttavia, per essere adatti a una ricerca di tipo sociolinguistico, questi dati linguistici devono non solo avere un certo grado di spontanei-

tà ma devono anche essere differenziati per parametri sociali e demografici. Nel caso di studi di sociofonetica, in cui sono le variabili fonetiche ad essere oggetto dell'indagine, un parlato elicitato, letto su fogli o sullo schermo di un computer e registrato in condizioni controllate non rappresenta un campione ideale della lingua usata spontaneamente (Calamai, 2015, p. 38). Raccogliere materiale sonoro in condizioni naturali e analizzarlo con le strumentazioni della fonetica sperimentale rappresenta un problema di non facile soluzione per il sociolinguista interessato allo studio della variazione nella lingua parlata. Questo tipo di materiale, infatti, presenta molteplici difficoltà, quali i rumori di fondo, il basso numero di combinazioni fonotattiche da analizzare, la sovrapposizione tra le voci, ecc. Inoltre, i dati raccolti sono spesso insufficienti e non adatti per indagini di tipo quantitativo (McEnery, 2001, p. 115).

I *corpora* di grandi dimensioni possono offrire al sociolinguista un campione di lingua scritta o parlata che gode di un certo grado di rappresentatività e con cui è possibile ottenere risultati statisticamente significativi. Negli ultimi decenni sono state create banche dati di ampie dimensioni, soprattutto per la lingua inglese scritta, che hanno determinato un crescente interesse per la linguistica dei *corpora* anche da parte dei sociolinguisti. Piuttosto che una branca della linguistica a sé, la linguistica dei *corpora* deve essere intesa come un approccio metodologico utile per tutte le branche della linguistica descrittiva come la fonetica, la sintassi, ecc. Si tratta di un approccio empirico, che permette di osservare l'effettivo uso della lingua in una grande quantità di testi scritti e orali, chiamati appunto *corpora*. Si serve di computer e sistemi informatici che impiegano tecniche automatiche e interattive e che permettono di fare ricerche integrate selezionando filtri e parametri. La linguistica dei *corpora* offre supporto alla visione che la variazione linguistica è sistematica e può essere descritta usando metodi quantitativi e basati sulla frequenza.

Per essere utilizzati in maniera efficace per la ricerca sociolinguistica i *corpora*, scritti o orali, devono essere etichettati con informazioni relative a vari parametri sociali per permettere la consultazione sincronica e integrata di variabili analizzate in base a fattori sia linguistici che extra-linguistici. Uno dei più grandi *corpora* usati per lo studio della variazione sociolinguistica nella lingua inglese è il *British National Corpus* (BNC), la cui ultima edizione comprende circa 97 milioni di parole. I *corpora* di lingua scritta sono assai più comuni rispetto a quelli che rappresentano la lingua parlata, questo perché, per ovvie ragioni, i testi scritti sono più facili da raccogliere e informatizzare. La metodologia di campionatura usata nel BNC è stata presa come modello per la creazione di altri *corpora* di lingua scritta, come il *Friedburg-Brown Corpus of American English* (FROWN) e lo *Australian Corpus of English* (ACE), la cui analisi simultanea ha permesso la comparazione d'uso di variabili in più varietà della lingua inglese (Friginal, 2014).

Non mancano *corpora* dedicati interamente alla lingua parlata. Sali A. Tagliamonte dell'università di Toronto lavora alla creazione di *corpora* orali adatti per essere usati per la ricerca sociolinguistica, registrando e trascrivendo, se-

condo la tradizione variazionista e laboviana, la lingua spontanea di un gran numero di parlanti. Il parlato, registrato in situazioni non controllate per catturare la lingua realmente usata, è il cosiddetto ‘vernacolo’, lo stile di parlato utilizzato quando non si fa attenzione a quello che si dice. Con un *corpus* di questo tipo è possibile studiare la variazione sociolinguistica di variabili anche nel parlato spontaneo. Tanto per fare un esempio, Tagliamonte & Roeder (2009) hanno analizzato, usando un *corpus* orale di 1,2 milioni di parole (92 informatori) dell’inglese parlato a York, la variazione di pronuncia dell’articolo determinativo *the* secondo più parametri extra-linguistici. Mentre i *corpora* di Tagliamonte contengono principalmente trascrizioni di interviste, esistono anche *corpora* che comprendono diversi tipi di parlato, e che consentono quindi di analizzare anche la variazione diafasica. Sempre per la lingua inglese possiamo citare il *Santa Barbara Corpus of Spoken American English* (SBCSAE) e il *Wellington Corpus of Spoken New Zealand English* (WSC). Quest’ultimo è particolarmente adatto all’indagine sociolinguistica perché accuratamente annotato secondo diversi parametri sociali, come l’età, l’etnia e il genere del parlante.

È importante sottolineare che un *corpus* orale utile alla ricerca sociolinguistica e sociofonetica non è una semplice raccolta di tracce audio. Il parlato spontaneo contenuto al suo interno deve essere analizzato con gli strumenti informatici della fonetica acustica e accuratamente trascritto. Inoltre, deve essere annotato con una serie di etichette che riguardano sia i livelli di segmentazione (livello fonetico, fonologico, sillabico, ecc.) che le informazioni sul parlante e sulla tipologia di parlato. Queste etichette vanno poi informatizzate e organizzate in modo che chi interroga il *corpus* possa fare una ricerca automatica e simultanea delle variabili oggetto dell’indagine, impostando uno o più parametri. Il *Corpus of Spontaneous Japanese*, descritto nel paragrafo successivo, ha tutte le caratteristiche appena elencate e risponde perfettamente alle esigenze del ricercatore interessato allo studio della variazione nel giapponese parlato.

## ***Il Corpus of Spontaneous Japanese (CSJ)***

Presso il Kokuritsu Kokugo Kenkyūjo (National Institute for Japanese Language and Linguistics) sono stati sviluppati vari tipi di *corpora* relativi alla lingua giapponese, di cui il più conosciuto è il BCCWJ (*Balanced Corpus of Contemporary Written Japanese*, in giapponese *Gendai nihongo kakikotoba kinkō kōpasu*). Si tratta di un *corpus* bilanciato<sup>1</sup> di lingua scritta che contiene più di 100 milioni di parole. I campioni testuali contenuti nel *corpus*, organizzati in tre

---

<sup>1</sup> Il *corpus* viene definito ‘bilanciato’ perché contiene varie tipologie testuali (articoli di giornale, testi letterari, saggi accademici, conversazioni di chat online, ecc.) selezionate in modo che ogni genere venga rappresentato nella medesima misura.

principali *subcorpora*, ognuno dei quali contiene dai 30 ai 35 milioni di parole, sono etichettati con ricche informazioni relative al testo (autore, anno di pubblicazione, genere testuale, ecc.) e all'analisi linguistica. Il BCCWJ si presta dunque alla ricerca sociolinguistica che ha come oggetto d'indagine la lingua scritta e risulta particolarmente adatto per lo studio delle collocazioni lessicali e per il lavoro lessicografico.<sup>2</sup> Per lo studio della variazione diacronica è stato sviluppato invece il CHJ (*Corpus of Historical Japanese*, in giapponese *Nihongo rekishi kōpasu*), un *corpus* in continuo aggiornamento che include risorse testuali dal periodo Nara al periodo Meiji. Tutti i *corpora* sviluppati presso il Kokuritsu Kokugo Kenkyūjo possono essere consultati attraverso la piattaforma online *Chūnagon* che consente di impostare diversi parametri e filtri di ricerca.

Interamente dedicato alla lingua parlata è il CSJ (*Corpus of Spontaneous Japanese*, in giapponese *Nihongo hanashikotoba kōpasu*). Progettato per essere adatto allo studio della variazione linguistica nel parlato (Maekawa 2002), il CSJ è un *corpus* di giapponese spontaneo sviluppato dal Kokuritsu Kokugo Kenkyūjo in collaborazione con il Communications Research Laboratory (CRL) e il Tokyo Institute of Technology (TiTech). Contiene circa 660 ore di parlato spontaneo che corrispondono a più di 7 milioni di parole, interamente trascritto secondo una trascrizione ortografica, *kanji* e *kana*, e una trascrizione 'fonetica', esclusivamente in *kana*. L'analisi morfologica applicata permette di distinguere due tipologie di parola: l'unità lessicale breve indicata con la sigla SUW (*Small Unit Word*), che risulta molto vicina a una scomposizione in morfemi, e l'unità lessicale lunga indicata con la sigla LUW (*Long Unit Word*).<sup>3</sup> Una parte del CSJ, chiamata *Core*, è stata oggetto di una annotazione estremamente precisa e dettagliata in modo da poter essere utilizzata per lo studio della variazione fonetica e sociofonetica. Il *CSJ-Core* contiene circa 45 ore di parlato, corrispondenti a circa 500.000 parole, di cui è stato trascritto ogni più piccolo segmento secondo un sistema di trascrizione sub-fonemica. È inoltre provvisto di etichette che indicano l'andamento prosodico, sia a livello lessicale che a livello di frase. Sono tre le tipologie di parlato contenute: monologo, dialogo e parlato riprodotto.<sup>4</sup> I monologhi si suddividono a loro volta in due tipologie: APS (*Academic Presentation Speech*), presentazioni a convegni di circa 9 società accademiche che coprono i campi dell'ingegneria, delle scienze sociali e degli studi umanistici, e SPS (*Simulated Public Speech*), monologhi di circa 10-12 minuti registrati presso studi di registrazione su temi assegnati come per esempio la migliore o peggiore esperienza della propria

<sup>2</sup> Sull'uso del BCCWJ in lessicografia si veda Calvetti (2013).

<sup>3</sup> Per esempio, 本研究 'la presente ricerca' corrisponde a un LUW formato da due SUW, 本 e 研究.

<sup>4</sup> Per parlato riprodotto (*Reproduction Speech*) si intende la lettura ad alta voce della trascrizione del monologo da parte dello stesso parlante.

vita (Maekawa 2015a). I dialoghi contenuti, in misura assai minore rispetto ai monologhi, comprendono interviste ai parlanti di APS e SPS sul contenuto della loro presentazioni, dialoghi *task-oriented* e conversazioni libere. La lingua contenuta nel CSJ è il cosiddetto giapponese standard, la varietà condivisa da persone istruite e usata in situazioni più o meno pubbliche. Sono stati, infatti, esclusi dal *corpus* tutti i parlanti che hanno mostrato delle inflessioni dialettali. Pertanto, sebbene conosciamo il luogo di nascita dei parlanti e di entrambi i loro genitori, risulta difficile compiere analisi che riguardano la variazione diatopica. Sono possibili invece analisi della variazione diacronica, diastratica, diagenetica e diafasica, in quanto è possibile ottenere, come sarà mostrato più avanti, informazioni dettagliate sul parlante e sulla tipologia di parlato.

Tutte le informazioni relative al *CSJ-Core*, come le trascrizioni e le informazioni sul parlante, sono state organizzate in un *Relational Database* (RDB) composto da tabelle che possono essere messe in relazione usando il sistema di *query* SQLite (Maekawa 2015b). Le tabelle che contengono i dati relativi a diversi livelli di analisi linguistica sono ordinate in maniera piramidale, dalla tabella che contiene i singoli foni a quella che contiene il discorso, passando per il fonema, la mora, il SUW, il LUW, il *bunsetsu* e il sintagma accentuale. Le tabelle che contengono dati linguistici possono essere collegate e fuse con le tabelle che contengono dati extra-linguistici, come le informazioni sul parlante (sesso, fascia d'età, titolo di studio, luogo di nascita, luogo di nascita del padre e della madre, ecc.) e le informazioni relative al parlato (tipologia di parlato, velocità di eloquio, numero di ascoltatori, ecc.). Per interrogare il *CSJ-Core* usando il linguaggio SQLite è necessario usare un software ponte come Navicat o DB Browser for SQLite.

La figura 1 rappresenta una porzione<sup>5</sup> della tabella *segPhone* che contiene i dati relativi al livello sub-fonemico del parlato contenuto nel *CSJ-Core*. In questa tabella il segmento fonico 発表します «faccio una presentazione» è scomposto in foni, dei quali abbiamo una serie di informazioni: (in ordine) l'ID del *talk*, l'ID del fono, il canale di comunicazione, il momento in cui inizia, il momento in cui termina, la trascrizione fonetica, la classe fonica e infine informazioni sulla desonorizzazione vocalica. Le altre tabelle contenute nel *CSJ-Core* riportano, allo stesso modo, le informazioni relative a più alti livelli di analisi linguistica, come il fonema, la mora, il morfema, ecc. La tabella che contiene le informazioni sul parlante è chiamata *infoSpeaker* (figura 2).<sup>6</sup> Sono presenti informazioni relative ai parlanti<sup>7</sup>, tra cui il sesso, il luogo di nascita del parlante stesso e quello dei suoi genitori.

<sup>5</sup> La tabella *segPhone* contiene oltre 2 milioni di segmenti fonici.

<sup>6</sup> Sono 129 i parlanti presenti nel *CSJ-Core*, 79 uomini e 60 donne.

<sup>7</sup> Per comodità sono state omesse le colonne relative alla durata di permanenza nella prefettura metropolitana di Tokyo (durata totale e durata nel periodo della scuola dell'obbligo).

TalkID	PhoneID	Channel	StartTime	EndTime	PhoneEntity	PhoneClass	Devoiced
A01F0055	00005551385L	L	5.551385	5.632454	h	consonant	0
A01F0055	00005632454L	L	5.632454	5.698874	a	vowel	0
A01F0055	00005698874L	L	5.698874	5.760029	Q	special	0
A01F0055	00005760029L	L	5.760029	5.821184	<cl>	others	0
A01F0055	00005821184L	L	5.821184	5.837566	py	consonant	0
A01F0055	00005837566L	L	5.837566	5.907903	o	vowel	0
A01F0055	00005907903L	L	5.907903	5.978241	H	special	0
A01F0055	00005978241L	L	5.978241	6.028153	sj	consonant	0
A01F0055	00006028153L	L	6.028153	6.078064	i	vowel	1
A01F0055	00006078064L	L	6.078064	6.16653	m	consonant	0
A01F0055	00006166530L	L	6.16653	6.277931	a	vowel	0
A01F0055	00006277931L	L	6.277931	6.382126	s	consonant	0
A01F0055	00006382126L	L	6.382126	6.532801	u	vowel	0

Figura 1. Porzione della tabella segPhone contenuta del CSJ-Core.

SpeakerID	SpeakerSex	SpeakerBirthGeneration	SpeakerBirthPlace	FatherBirthPlace	MotherBirthPlace
3	女	45to49	東京都	秋田県	新潟県
8	男	55to59	京都府	滋賀県	京都府
12	男	55to59	東京都	東京都	群馬県
19	女	65to69	東京都	東京都	東京都
21	男	70to74	栃木県	栃木県	栃木県
26	女	60to64	東京都	東京都	東京都
27	男	45to49	東京都	神奈川県	東京都
28	男	70to74	東京都	東京都	長崎県
31	男	65to69	東京都	広島県	トルコ
47	男	55to59	新潟県	新潟県	新潟県
59	男	75to79	埼玉県	埼玉県	福島県
68	女	55to59	千葉県	千葉県	山形県
75	男	70to74	千葉県	千葉県	茨城県

Figura 2. Porzione della tabella infoSpeaker contenuta nel CSJ-Core.

Attraverso il linguaggio SQLite è possibile fondere queste due tabelle selezionando alcuni specifici parametri e ottenere quindi una tabella che contiene solo le informazioni utili alla nostra indagine. Supponiamo di avere la necessità di conoscere la durata media in secondi delle vocali divisa per sesso del parlante. Inoltre, vogliamo circoscrivere l'indagine a parlanti nati tra il 1940 e il 1959 e il cui luogo di nascita è la prefettura metropolitana di Tokyo. Per poter ottenere queste informazioni sarà necessario definire la *query* come in figura 3: vorrei selezionare (SELECT) il PhoneEntity con la relativa durata media (*avg*) arrotondata (*round*) e il sesso del parlante; dico al sistema che deve prendere queste informazioni dalla

(FROM) tabella `segPhone` che per comodità chiamo qui `t0`; devo però unire attraverso il comando `JOIN` la tabella `segPhone`, che contiene le informazioni sui fonemi, con la tabella `infoSpeaker`, chiamata qui `t2`, che contiene le informazioni sul parlante; per unire le due tabelle devo però utilizzare la tabella `infoTalk`, chiamata qui `t1`, che contiene informazioni in comune e che può quindi fare da ponte tra le due; con il comando `WHERE` dico al sistema di selezionare solo i `PhoneEntity` che corrispondono a vocali, di parlanti nati tra il 1940 e il 1959, e il cui luogo di nascita è la prefettura metropolitana di Tokyo; con il comando `GROUP BY` posso impedire la visualizzazione replicata per fonema e per sesso del parlante, mostrando soltanto un unico risultato (per fonema e sesso) che contiene entrambi i valori specificati; infine dico al sistema di ordinare le vocali in ordine alfabetico con il comando `ORDER BY (ASC)`. Se la *query* è stata definita correttamente, senza errori grammaticali di linguaggio SQLite, il sistema analizzerà tutti i dati relativi alle 45 ore di parlato contenute nel *CSJ-Core* e otterrò in pochi secondi la tabella con le informazioni utili alla mia indagine (figura 4). I risultati ci dicono che la durata media espressa in secondi di tutte le vocali prodotte da parlanti di sesso femminile è sempre maggiore rispetto a quella di parlanti di sesso maschile, per la fascia di età e luogo di origine considerati. Questo è un esempio di una semplice *query* che considera solo alcuni parametri presenti in due tabelle. Tuttavia, indagini che mettono in relazione fattori linguistici, come per esempio la struttura fonotattica, e simultaneamente fattori extra-linguistici richiedono *query* molto più lunghe e articolate. Il sociolinguista che fa uso di questa tipologia di *corpus* dovrà pertanto familiarizzare con il linguaggio SQLite per poter sfruttare al meglio le potenzialità offerte da questo nuovo approccio metodologico.

```
SELECT t0.PhoneEntity, round(avg(t0.EndTime - t0.StartTime),3) AS DurataMedia,
t2.SpeakerSex
FROM segPhone AS t0
JOIN infoTalk AS t1
ON t0.talkID = t1.TalkID
JOIN infoSpeaker AS t2
ON t1.SpeakerID = t2.SpeakerID
WHERE t0.PhoneClass = "vowel"
AND t2.SpeakerBirthGeneration IN ("40to44", "45to49", "50to54", "55to59")
AND t2.SpeakerBirthPlace = "東京都"
GROUP BY t0.PhoneEntity, t2.SpeakerSex
ORDER BY t0.PhoneEntity ASC
```

Figura 3. Esempio di *query* in SQLite.

PhoneEntity	DurataMedia	SpeakerSex
A	0.086	女
A	0.083	男
E	0.089	女
E	0.086	男
I	0.061	女
I	0.059	男
O	0.08	女
O	0.076	男
U	0.058	女
U	0.053	男

Figura 4. Risultato della *query*.

## Un case study sulla variazione delle pause non silenti

### Obiettivo dell'indagine

Al fine di mostrare un esempio concreto di applicazione del CSJ per la ricerca sociolinguistica sarà presentato un *case study* sulla variazione delle pause non silenti nel giapponese spontaneo. L'indagine ha l'obiettivo di individuare i fattori, linguistici ed extra-linguistici, che influenzano le scelte del parlante sulla tipologia di pausa non silente da utilizzare. Si tratta di uno studio empirico e quantitativo che mette in evidenza le potenzialità di un *corpus* orale di grandi dimensioni e con un ricco sistema di annotazioni come il CSJ.

### Le pause non silenti

Le pause non silenti, chiamate in inglese *filler*, si contrappongono alle pause silenti e sono fenomeni di esitazione tipici del parlato spontaneo. Servono al parlante per prendere tempo nell'elaborazione di un discorso oppure, da un punto di vista più pragmatico, per mantenere il turno conversazionale. A differenza delle pause silenti, quelle non silenti, per la loro varia tipologia, risultano difficili da classificare. Una classificazione generale prevede, ad esempio, una distinzione tra pause lessicalizzate, del tipo «diciamo, appunto, praticamente, allora», e non lessicalizzate, del tipo

«uhm, ehm, eeh» (Giannini, 2001). In letteratura viene spesso usata la dicitura *pausa piena*, in luogo di pausa non silente, in opposizione a *pausa vuota*. Tuttavia, poiché con *pause piene* si fa generalmente riferimento a un tipo particolare di pausa, vale a dire le vocalizzazioni (Giannini, 2003), è più opportuno, soprattutto parlando del fenomeno nella lingua giapponese, definirle pause silenziose e non silenziose.

È noto che nella lingua giapponese parlata vengono utilizzate numerose pause lessicalizzate, come per esempio *ēto*, *ano*, *ma*, *sono* (le cui vocali possono essere brevi o lunghe a seconda dei casi), talvolta utilizzate anche in composizione generando un tipo di pausa non silente che possiamo definire pausa lessicalizzata multipla (come per esempio *mā anō*, *ēto ma*). Tra le pause non lessicalizzate più comuni troviamo le vocalizzazioni e le nasalizzazioni, le quali possono essere abbinata a una o più pause lessicalizzate. Per la nostra indagine divideremo per comodità le pause non silenziose della lingua giapponese in quattro categorie: pause lessicalizzate, vocalizzazioni, nasalizzazioni e pause multiple (da intendersi come la composizione di più tipologie di pause, lessicalizzate e non lessicalizzate).<sup>8</sup>

## Materiali e metodi

Interrogando il *CSJ-Core* attraverso il linguaggio SQLite sarà analizzata l'occorrenza delle 32162 pause non silenziose presenti nelle 45 ore di parlato.<sup>9</sup> I fattori extralinguistici scelti come parametri di indagine sono il genere, l'età, il titolo di studio del parlante e la tipologia di parlato. Poiché la scelta della pausa non silente può essere condizionata non solo da fattori extra-linguistici, si è scelto di considerare tra i parametri un fattore linguistico, e cioè la lunghezza in secondi della frase di cui la pausa non silente rappresenta la testa. Sarà inoltre calcolato l'indice di disfluenza, inteso come la percentuale di pause non silenziose sul totale dei *bunsetsu*<sup>10</sup> prodotti.<sup>11</sup>

## Risultati e discussione

In figura 5 possiamo osservare la variazione dell'indice di disfluenza in base al sesso e alla generazione dei parlanti. Notiamo che il sesso del parlante ha un chiaro effetto solo per la fascia d'età medio-bassa dove gli uomini presentano un indice di disfluenza maggiore rispetto alle donne. Il fattore età diventa pressoché irrilevante

<sup>8</sup> Uno studio completo sulla variazione delle pause non silenziose nel giapponese spontaneo viene presentato in Watanabe (2009). Nella sua indagine, Watanabe non considera le pause multiple come una categoria a sé stante.

<sup>9</sup> Sono stati tuttavia esclusi dall'indagine i monologhi presentati leggendo ad alta voce un testo scritto.

<sup>10</sup> Il *bunsetsu* è un costituente sintattico della lingua giapponese, composto da una parola piena a cui possono essere attaccate eventuali parole grammaticali o funzionali.

<sup>11</sup> Nel *CSJ-Core* le pause non silenziose, singole o multiple, costituiscono un singolo *bunsetsu*.

se consideriamo solo parlanti donne, che mostrano un indice di disfluenza che varia dal 13,19% al 12,24%.

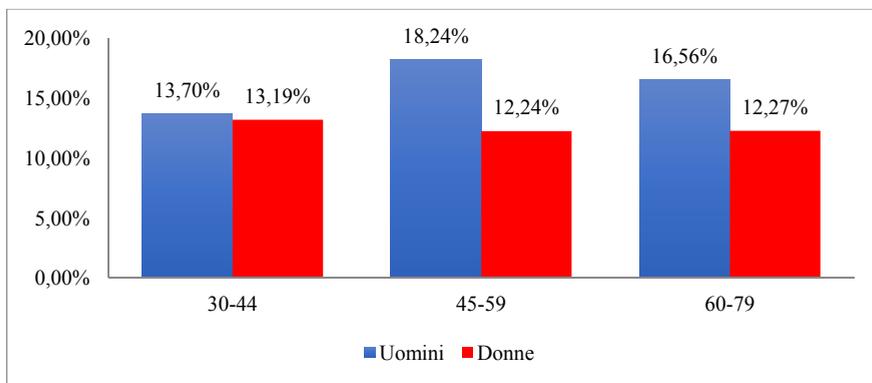


Figura 5. Variazione dell'indice di disfluenza per sesso e anno di nascita del parlante.

In figura 6 possiamo osservare l'interazione tra la variazione diagenetica e quella diafasica per quanto riguarda l'indice di disfluenza. È evidente che la tipologia di parlato ha un effetto sulla frequenza di pause non silenziose, con percentuali maggiori nei dialoghi e minori nel parlato riprodotto, mentre lo scarto tra i due sessi si mantiene pressoché costante su tutte le tipologie: i parlanti di sesso maschile presentano indici di disfluenza piuttosto alti che arrivano a superare il 23% nei dialoghi.

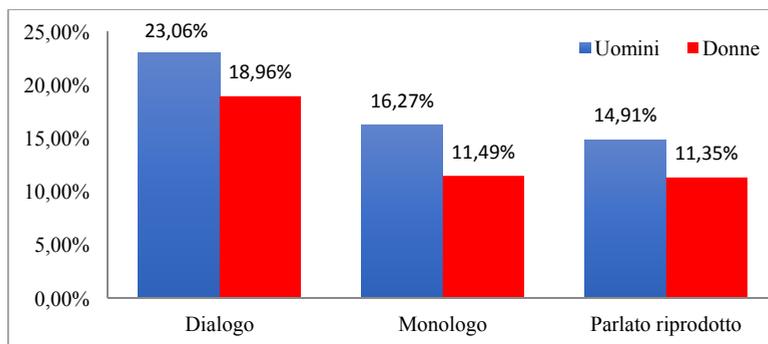


Figura 6. Variazione dell'indice di disfluenza per sesso del parlante e tipologia di parlato.

La figura 7 mostra l'interazione tra la variazione diagenetica e quella diastratica, qui indicata dal titolo di studio del parlante. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, la frequenza delle pause non silenziose prodotte aumenta quanto più è elevato il livello di istruzione del parlante. Il titolo di studio ha dunque un effetto sulla variazione delle pause non silenziose, in particolare per i parlanti di sesso femminile.

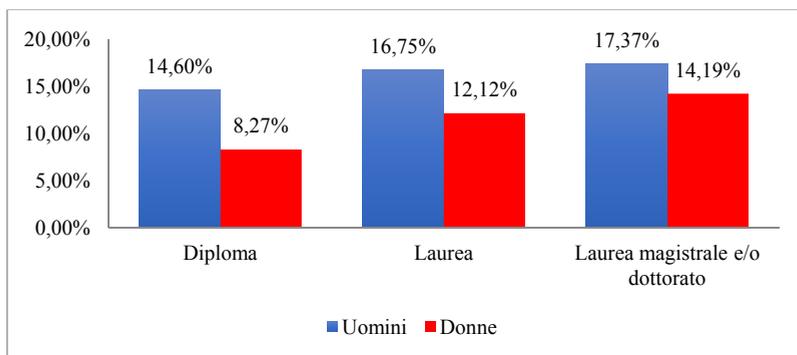


Figura 7. Variazione dell'indice di disfluenza per sesso e titolo di studio del parlante.

I grafici in figura 8 e 9 riportano le percentuali di tipologia di pausa non silenziosa in entrambi i sessi. Le vocalizzazioni rappresentano il 50% delle pause non silenziose utilizzate dagli uomini, seguite dalle pause lessicalizzate con il 38%. Le donne, invece, tendono a preferire le pause lessicalizzate che raggiungono il 47% del totale.

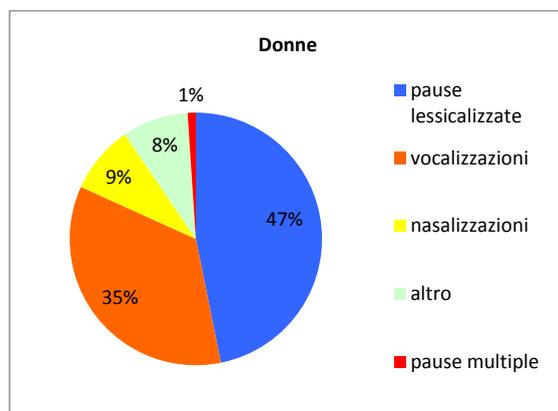


Figura 8. Percentuali d'uso di tipologia di pausa non silenziosa nei parlanti di sesso femminile.

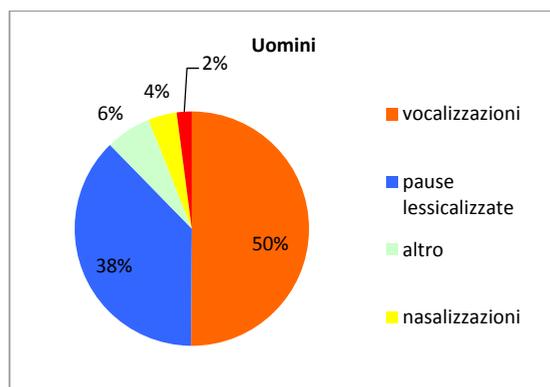


Figura 9. Percentuali d'uso di tipologia di pausa non silente nei parlanti di sesso maschile.

La variazione nella scelta della tipologia di pausa non silente può essere influenzata, oltre che dal sesso del parlante, anche dalla tipologia di parlato (figura 10). Le nasalizzazioni, quasi assenti nei monologhi, risultano essere tratti distintivi di un parlato dialogico, usate probabilmente per mostrare incertezza in risposta a una domanda.

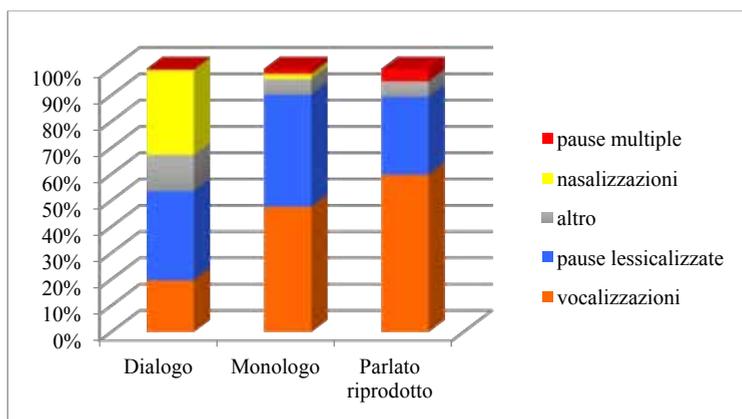


Figura 10. Percentuali d'uso di tipologia di pausa non silente per tipologia di parlato.

Le pause lessicalizzate, come abbiamo appena visto, rappresentano nella lingua giapponese una porzione importante delle pause non silenziose utilizzate, sia dalle donne che dagli uomini. I grafici in figura 11 e 12<sup>12</sup> ci mostrano che le donne hanno una netta preferenza per *ano* (あの), mentre gli uomini tendono a preferire *ma*

<sup>12</sup> Per la creazione dei grafici 11 e 12, le pause lessicalizzate sono state raggruppate per struttura di base, accorpando in un'unica tipologia le pause con vocali o consonanti brevi e lunghe (per esempio *anō* e *ano*, *mā* e *ma*, *ētō* e *ētō*, e così via); sono state inoltre escluse le pause lessicalizzate multiple.

(ま). Risulta tuttavia difficile speculare sui motivi che stanno alla base di questa variazione diagenetica.

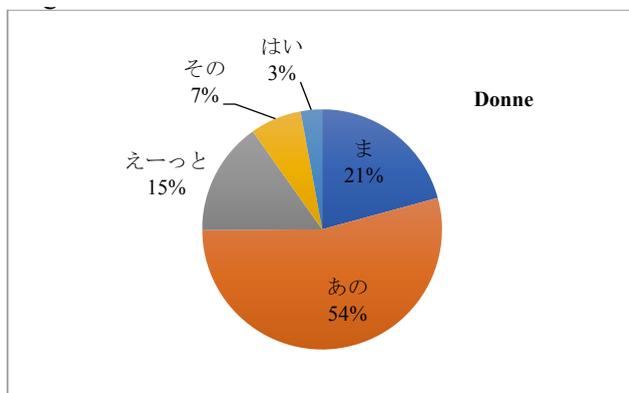


Figura 11. Percentuali d'uso di pause lessicalizzate nei parlanti di sesso femminile.

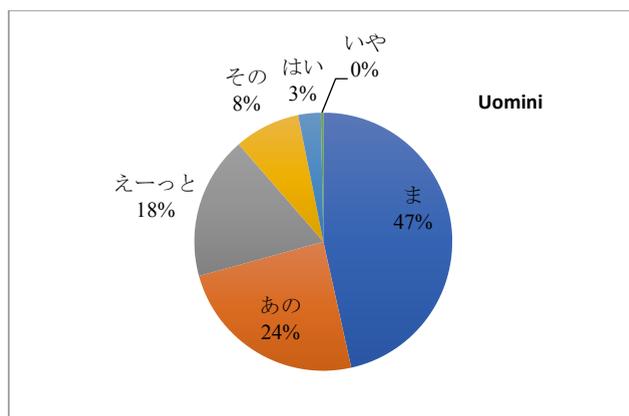


Figura 12. Percentuali d'uso di pause lessicalizzate nei parlanti di sesso maschile.

Come abbiamo visto dai risultati finora presentati, l'uso delle pause non silenziose viene influenzato da vari fattori extra-linguistici, come il sesso del parlante, la tipologia di parlato e il livello di istruzione. Tuttavia, le scelte linguistiche del parlante possono essere condizionate anche da fattori pertinenti alla struttura linguistica e per questo è necessario considerare almeno un fattore propriamente linguistico. Il *CSJ-Core* ci consente di calcolare la durata in secondi della frase di cui la pausa non silenziosa rappresenta la testa e verificare se c'è una relazione tra tipologia di pausa e la lunghezza

e la complessità della frase che si sta per elaborare. Il grafico in figura 13 presenta la durata media in secondi delle frasi introdotte da vari tipi di pausa non silente. Come possiamo osservare, una pausa multipla viene preferita quando si vuole formulare una frase piuttosto lunga. Notiamo inoltre che le pause lessicalizzate precedono frasi proporzionalmente più lunghe rispetto alle vocalizzazioni (a esclusione di *ē*) e alle nasalizzazioni.

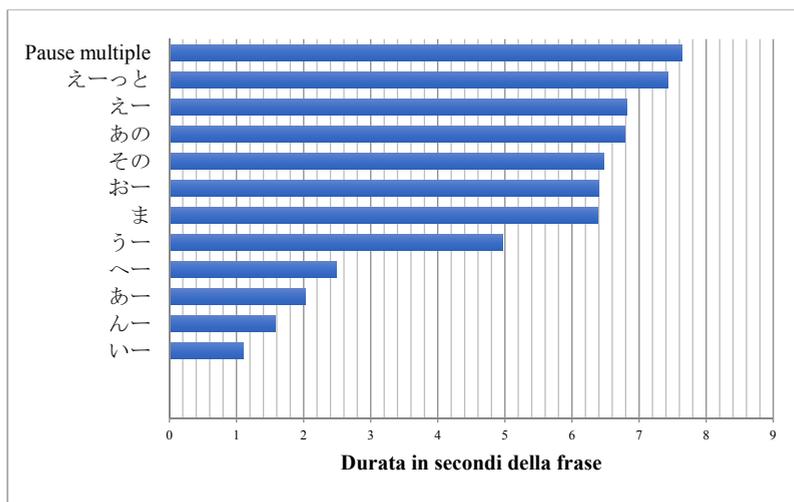


Figura 13. Rapporto tra pausa non silente e durata media della frase che precede.

## Conclusioni

Volendo trarre delle conclusioni da questa indagine preliminare sulla variazione delle pause non silenti nel giapponese spontaneo, possiamo così riassumerle:

- La variazione delle pause non silenti in giapponese è influenzata sia da fattori linguistici che extra-linguistici;
- I parlanti di sesso maschile hanno mostrato, in tutti i casi analizzati, un indice di disfluenza sempre maggiore rispetto ai parlanti di sesso femminile, in particolare per le fasce d'età più giovani;
- Il parlato dialogico, che ha registrato un indice di disfluenza maggiore rispetto alle altre tipologie di parlato considerate, è caratterizzato da una presenza consistente di nasalizzazioni, quasi assenti nei monologhi;
- La variazione di genere nella scelta di pausa lessicalizzata riguarda principalmente le pause *ano* e *ma*: la prima nettamente preferita dalle donne, la seconda dagli uomini;

- La lunghezza e la complessità di pausa non silente hanno una relazione diretta con la frase che si sta per elaborare: le pause lessicalizzate multiple vengono scelte dal parlante quando si vuole formulare una frase mediamente più lunga.

I dati di questa indagine hanno messo in evidenza che il CSJ risulta essere uno strumento estremamente utile per lo studio della variazione linguistica nel giapponese spontaneo. Permette non solo di mettere in relazione i dati linguistici con le informazioni sul parlante e sulla tipologia di parlato ma anche di effettuare analisi quantitative che rilevano correlazioni tra più elementi della struttura linguistica. Lo sviluppo di *corpora* orali di sempre più grandi dimensioni consentirà in futuro di ampliare gli studi sulla variazione linguistica nella lingua parlata e di fornire dati utili per la ricerca sociologica, psicolinguistica e glottodidattica.

### Riferimenti bibliografici

- Berruto, Gaetano. (1995). *Fondamenti di sociolinguistica*. Roma-Bari: Laterza.
- Calamai, Silvia (2015). *Introduzione alla sociofonetica*. Roma: Carocci editore.
- Calvetti, Paolo (2013). “L’uso dei *corpora* bilanciati nella compilazione di dizionari bilingui. Il caso del progetto del grande dizionario giapponese-italiano”. In Casari, Matteo; Scrolavezza, Paola (a cura di). *Giappone, storie plurali*. Bologna: I libri di Emil, pp. 319-334.
- Coulmas, Florian (a cura di) (2006). *The Handbook of Sociolinguistics*. Oxford & Cambridge, MA: Blackwell.
- CSJ (The Corpus of Spontaneous Japanese) (2004) National Institute for Japanese Language and Linguistics and National Institute of Information and Communications Technology. <http://www.ninjal.ac.jp/english/products/csj/>.
- Friginal, Eric; Hardy, Jack A. (2014). *Corpus-Based Sociolinguistics. A Guide for Students*. New York: Routledge.
- Giannini, Antonella (2001). “Corpus AVIP: ehm, ehm”. In Magno Caldognetto, Emanuela; Cosi, Piero (a cura di). *Multimodalità e multimedialità nella comunicazione. Atti delle XI Giornate di Studio del Gruppo di Fonetica Sperimentale, XXVIII*. Padova: Unipress, pp. 179-184.
- Giannini, Antonella (2003). “Vocalizzazioni e prolungamenti vocalici”. In Magno Caldognetto, Emanuela; Cosi, Piero (a cura di). *Voce, canto, parlato. Studi in onore di Franco Ferrero*. Padova: Unipress, pp. 163-172.
- Labov, William (1963). “The Social Motivation of a Sound Change”. *Word*, 19, pp. 273-309.
- Hudson, R. A. (1980). *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maekawa, Kikuo (2002) “Nihongo hanashi kotoba kōpasu wo mochiita gengo hen’i kenkyū”. *Onsei kenkyū*, 6 (3), pp. 48-59.
- Maekawa, Kikuo (2003) “Corpus of Spontaneous Japanese: Its Design and Evaluation”. *Proceedings of ISCA and IEEE Workshop on Spontaneous Speech Processing and Recognition (SSPR2003)*, Tokyo, pp.7-12.
- Maekawa, Kikuo (2015a) “Corpus-based phonetics” In Kubozono, Haruo (a cura di). *Handbook of Japanese Phonetics and Phonology*. Berlin: De Gruyter Mouton, pp. 651-680.
- Maekawa, Kikuo (2015b) “Rirēshonaru dētābēsu”. *Nihongogaku* 35 (1), pp. 82-87.

- McEnery, Tony; Wilson, Andrew (2001). *Corpus Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tagliamonte, Sali A. (2012). *Variationist sociolinguistics: Change, observation, interpretation*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Tagliamonte, Sali A.; Roeder, Rebecca V. (2009). "Variation in the English definite article: Socio-historical linguistics in t'speech community". *Journal of Sociolinguistics*, 13(4), pp. 435-471.
- Watanabe, Michiko (2009). *Features and Roles of Filled Pauses in Speech Communication*. Tōkyō: Hituzi Syobo Publishing.



## **Analisi delle criticità nell'apprendimento dei *kanji* a livello avanzato e possibili strategie E-learning**

ALESSANRO MANTELLI

L'analisi riportata nel presente contributo intende identificare strategie che sopperiscano alla mancanza di strumenti online dedicati a studenti italofoni di livello avanzato. Tale domanda di ricerca nasce dall'esperienza di tutorato specialistico per la lingua giapponese tenuto per gli studenti del primo anno del Corso di Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea (LICAAM), del Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa mediterranea dell'Università Ca' Foscari Venezia nell'a.a. 2018/19.

Corso	Numero studenti per classe di lingua	Numero studenti per classe di tutorato	Ore titolare	Ore esercitazioni CEL	Ore studio autonomo previste	Ore tutorato
LICAAM	Ca. 45	2-7	30	180	90	40 ore tra incontri con gli studenti individuali, collettivi e preparazione lezione  5 incontri nel II semestre 17/18  10 incontri nel I semestre 18/19

Tabella 1: Distribuzione delle ore annuali del corso e delle ore di tutorato svolto

Nei primi mesi di tutorato (5 incontri nel II semestre 17/18, febbraio-maggio 2018) le attività si sono incentrate principalmente sulla lettura di testi proposti dai collaboratori ed esperti linguistici (CEL), che gli studenti ritenevano particolarmente complessi. Tuttavia, in base ai risultati degli esami della sessione

estiva 2018, si è potuto constatare come alcuni studenti non avessero acquisito e interiorizzato la capacità di individuare e formare composti a partire da singoli *kanji*<sup>1</sup>. Pertanto, ci si è interrogati su come poter aiutare gli studenti a consolidare in autonomia tale competenza.

## 1. Metodologia

Per condurre questa ricerca si è partiti da un'analisi quantitativa dei 19 risultati della prova di esame relativa al corso suddetto, avvenuta il 29 Agosto 2018. In tal modo si è potuto verificare che fra le sette tipologie di test che componevano la prova di esame sottoposta agli studenti<sup>2</sup>, i test considerati più critici erano stati: [A] trascrizione in *hiragana* di 15 composti di *kanji* e [B] creazione di composti di *kanji* contestualizzati partendo da una lista di singoli *kanji*. Come si evince dalla tabella 2, analizzando le percentuali d'errore si è potuto constatare che la criticità più rilevante era costituita dal test [B].

Descrizione	% errore
Trascrizione in hiragana di 15 composti di kanji. Test [A] Trascrizione non presente: 22% Trascrizione non corretta: 18,5%	38,5
Creazione di composti di kanji secondo il contesto fornito. Test [B] Composto non presente 30,1% Composto non corretto: 18,4%	48,5

Tabella 2: percentuali di errore calcolate sui 19 elaborati

Si riporta in tabella 3 per intero il test [B], che in base all'analisi quantitativa degli errori, è risultato particolarmente difficile per gli studenti.

<sup>1</sup> Si veda Tabella 2 con le percentuali d'errore dei test di *kanji*.

<sup>2</sup> 1. Trascrizione in *hiragana* di composti di *kanji*, 2. scelta di particelle da inserire in test di tipo *cloze*; 3. selezione dell'avverbio adatto; 4. selezione del termine corretto; 5. Selezione di sintagma corretto in base al contesto fornito; 6. creazione di composti di *kanji* contestualizzati partendo da una lista di singoli *kanji*. 7. Completamento di frase secondo il contesto fornito.

左の言葉と同じような意味を持つ三字の漢字熟語を( )の中の漢字を使って作りなさい。

\*

識 値 非 然 健 自 能 常 性 価 可 康 観 不 的

例：元気な様子：（健康的）な生活をすれば病気にならない。

1. 将来性がある様子：ヨーロッパの経済危機が回復する（ ）はあまり期待できない。
2. 普通ではない変な様子：友人に丁寧すぎる日本語を使うのも（ ）に聞こえます。
3. 何かどのぐらい大切かという考え方やものの観方：あの人とは（ ）が全く違う。
4. 一般的な知識や判断力がないこと：目上の方に対しあの言葉遣いは（ ）だ。

\*\* Per ogni domanda la parte che precede i due punti [:] rappresenta la spiegazione, la parte che li segue è l'esercizio per cui si richiede di inserire nello spazio tra parentesi un composto di 3 kanji da selezionare dalla lista di cui sopra (\*)

\*\*\* Ogni kanji può essere selezionato una volta sola

Tabella 3: Test della sessione estiva che richiede la selezione di kanji e la creazione di composti.

Oltre all'analisi quantitativa, per conoscere opinioni e percezioni dei soggetti che non avevano superato l'esame, sono state proposte delle interviste qualitative non strutturate, svolte di persona e audio-registrate a cinque studenti che, oltre a frequentare gli incontri di tutorato, si sono anche resi disponibili a rispondere. L'intervista non strutturata ha permesso di evitare filtri affettivi e garantire un coinvolgimento reciproco tra intervistati e intervistatore ed ottenere quindi risposte il più possibile aderenti all'esperienza di studio vissuta (Corbetta, 1999).

Le interviste, avvenute la settimana dopo l'esame, erano tese a verificare se effettivamente gli esercizi di *kanji* [A] e [B] fossero risultati agli studenti particolarmente difficili e quali elementi avessero costituito le principali difficoltà.

Gli studenti intervistati hanno confermato di aver incontrato forti difficoltà in entrambi i test. In particolare, relativamente al test [B] hanno indicato 2 punti principali di criticità:

1. Nonostante la tipologia di esercizio fosse stata presentata durante il corso come parte di esame, l'unico modello disponibile per la preparazione (BCN 2: 213) sarebbe stato in un formato differente da quello presente nella prova d'esame. L'esercizio proposto, infatti, richiedeva di selezionare da una lista di *kanji* un solo elemento da aggiungere come prefisso o suffisso a composti di *kanji* già dati (tabella 4), e non di formare nuovi composti ex novo selezionando 3 *kanji*.

觀 非 不 的			
[ ]	自然 親切 平等	[ ]	常識 公式 科学的
			世界 印象 [ ] 本格
			價值 人生 [ ] 宗教

Tabella 4: Estratto dell'esercizio di Pag.213 (BCN 2: 2016)

2. Il tempo impiegato per provare a fare l'esercizio [B] che è comunque rimasto incompleto, ha sottratto tempo allo svolgimento degli altri esercizi minando quindi il risultato dell'intero esame.

È stato pertanto proposto l'utilizzo di un software che permettesse di fare esercizio secondo il modello del test [B] in un tempo prefissato e che potesse fornire feedback automatico e immediato sui risultati dell'esercizio. Gli studenti hanno concordato che l'utilizzo di un software di questo tipo avrebbe potuto essere loro molto utile per rafforzare le loro competenze linguistiche.

Questo tipo di esercizi si basano sulla teoria comportamentista del rinforzo tramite feedback, originariamente sviluppata da Skinner negli anni Cinquanta. Sebbene in ambito glottodidattico si siano succedute nel corso degli anni varie altre teorie che affrontavano il processo di apprendimento da punti di vista differenti, come il cognitivismo (modifica dello schema mentale interno), l'umanesimo (soddisfazione del potenziale personale), l'apprendimento sociale (apprendimento in situazioni sociali tramite osservazione), o il costruttivismo (costruzione della conoscenza dall'esperienza) (Conradie, 2014), la teoria del rinforzo continua a costituire una valida base per lo sviluppo di esercizi di potenziamento in ambito di E-learning (Kaplan, 2018).

## 2. Studio di fattibilità

In base ai dati raccolti dalle interviste qualitative agli studenti e dall'analisi quantitativa dei dati si è deciso di analizzare la possibilità di implementare su una piattaforma software una funzionalità che avrebbe riproposto automaticamente una serie di esercizi secondo la modalità del test [B] (tabella 3) con le seguenti funzioni principali:

- 1) Ogni domanda è formata da una breve definizione che guida alla scelta dei 3 *kanji* che l'utente dovrà inserire per creare il composto.
- 2) Il composto non è inserito da tastiera, ma selezionando i singoli *kanji* da una lista.
- 3) Ogni *kanji* può essere usato una sola volta.
- 4) L'esercizio è dotato di un cronometro configurabile e termina quando tutte le risposte sono corrette o quando scade il tempo.

In base a queste caratteristiche, è iniziata l'attività di indagine su quali piattaforme utilizzare per implementare questi esercizi. L'attenzione si è posta su 2 piattaforme principali: Hot Potatoes e Moodle.

Hot Potatoes <sup>3</sup> prodotto da Half Baked Software è un software gratuito che permette di creare esercizi di 5 tipi differenti: “Cloze”, “Match”, “Quiz”, “Cross”, “Mix”. Il software è un eseguibile<sup>4</sup> per Windows™ che permette di creare delle pagine HTML con l'insieme di test sviluppati utilizzando una delle 5 modalità. Tuttavia, non offriva le funzionalità per creare un esercizio come quello di tipo [B], per tanto ho preso in analisi un secondo software: Moodle.

Moodle<sup>5</sup>, al contrario di Hot Potatoes, è un'applicazione web composta da un applicativo in PHP<sup>6</sup> e un database MySQL<sup>7</sup> da installare in un server<sup>8</sup>, tutte le configurazioni pertanto avvengono attraverso una pagina del browser. Il software è molto complesso e permette di creare esercizi di modalità differenti: “Cloze”, “Match”, “Multiple Choice”, “Short Answer”, “Select missing word”, “True or false”. L'Università Ca' Foscari di Venezia offre l'utilizzo gratuito della piattaforma Moodle all'indirizzo moodle.unive.it e quindi sarebbe possibile centralizzare gli esercizi in un sito già facente parte dell'ateneo e quindi conosciuto dagli studenti.

Moodle, tuttavia, non propone la funzionalità adatta per ricreare l'esercizio [B], in particolare non offre la possibilità di creare una lista di caratteri da utilizzare all'interno di esercizi di tipo “cloze” e configurare il sistema in modo da impedire l'utilizzo di uno dei caratteri della lista più volte.

---

<sup>3</sup> Si veda: Hot Potatoes Home Page. <https://hotpot.uvic.ca/>

<sup>4</sup> In informatica, un file eseguibile, o semplicemente un eseguibile, è un file che contiene un programma eseguibile per un computer, pronto per essere caricato nel sistema operativo. Nei sistemi operativi quali Windows e Mac (OSX) è sufficiente un doppio click sull'icona corrispondente per caricare il programma.

<sup>5</sup> Si veda la pagina del progetto: <https://moodle.com/>

<sup>6</sup> PHP è un linguaggio dinamico in grado di connettersi a database e generare pagine HTML potenzialmente differenti ogni volta che si richiama la pagina. Per una introduzione a PHP si veda: Nixon, 2015, pp. 35-37.

<sup>7</sup> MySQL è un noto *Relational database management system*, Maggiori informazioni: Nixon, 2015, pp. 161-203.

<sup>8</sup> Un computer che fornisce i dati richiesti da altri elaboratori.

A questo punto è stata presa in esame l'implementazione di una funzionalità che permettesse di ricreare le modalità dell'esercizio [B] nell'E-learning JaLea (Mariotti, Mantelli, Lapis, 2016), progetto finanziato da Mitsubishi Corporation, anche in vista di una futura integrazione con le funzionalità del sistema e-Learning EduKanji (Mantelli, 2012).

JaLea è una applicazione Web che permette di navigare attraverso contenuti autentici quali immagini e video in lingua giapponese con trascrizione e traduzione del testo, collegati alle relative pagine di spiegazioni grammaticali corredate da frasi di esempio, con funzione di dizionario pop-up. JaLea può essere utilizzato da tutti gli studenti di Ca' Foscari grazie a un collegamento automatico al sistema di credenziali dell'università. Attualmente è principalmente un sistema incentrato sulla fruizione di diversi tipi di materiali multimediali e pertanto stimola soprattutto competenze passive di apprendimento. Essendomi occupato, oltre alla progettazione delle metodologie di navigazione all'interno dell'applicativo, anche dello sviluppo informatico del progetto, ho valutato la possibilità di creare un'estensione per JaLea che consentisse la creazione di diverse tipologie di esercitazioni. Integrare una funzionalità che permette di svolgere gli esercizi all'interno dell'applicativo avrebbe sicuramente il vantaggio di catalizzare l'attenzione dei discenti su un unico strumento di apprendimento, evitando la rottura dello stato di concentrazione produttiva (*state of productive concentration*) dei discenti (Cooper, 2007).

Infatti, il processo di apprendimento, oltre a un'attenzione al design degli elementi interattivi del sistema, è maggiormente garantito se il discente non viene disturbato o frustrato da un'eccessiva navigazione tra finestre, *tab* o applicativi diversi fra loro. Il processo di integrazione, di funzionalità all'interno di una medesima piattaforma, quindi, garantisce la fruizione di queste all'interno della medesima struttura logica e interattiva dell'applicativo e di fatto contribuisce al mantenimento della concentrazione del discente. Lo stato di concentrazione produttiva, insieme all'utilizzo di un'interfaccia che permetta un buon utilizzo delle funzionalità del sistema, sono le basi per la produzione dell'"esperienza ottimale di interazione" (Triberti, Brivio, 2016) ovvero uno stato di profonda concentrazione e senso di controllo denominato "*Flow*". (Csikszentmihalyi, 1990).

### **3. Sviluppo di un'estensione per la creazione di esercizi**

Lo sviluppo dell'estensione per la creazione degli esercizi da fruire in piattaforma è partito innanzitutto dalla pianificazione della struttura della base dati. Al database di JaLea, pertanto, sono state aggiunte 5 nuove tabelle: *exercises*, *exercises\_header*, *exercises\_content*, *exercises\_examples*, *exercises\_answers*.

L'idea era quella di creare una struttura per cui fosse possibile memorizzare dati per esercizi differenti con, ove necessario, la possibilità di inserire anche i riferimenti al testo di studio cui si riferivano. Infatti, identificare ogni esercizio con elementi concreti che legano il contenuto al materiale utilizzato normalmente a lezione, permette allo studente di percepire l'applicativo come legato al proprio percorso didattico e di fare riferimento al libro di testo, se necessario, per maggiori approfondimenti.

Il dettaglio delle tabelle utilizzate nella base dati è evidenziato in figura 1.

La tabella [exercises] contiene informazioni di base per la definizione dell'esercizio quali un codice identificativo univoco (campo <code>) e una descrizione (campo <label>).

La tabella [exercises\_header] attraverso i campi <code> e <label><sup>9</sup> può contenere informazioni sul libro di testo dal quale viene tratto l'esempio (non è obbligatoria la compilazione) ed è legata alla tabella [exercises] attraverso il campo <exercises\_code>. È una tabella che contiene principalmente informazioni utili a catalogare uno o più esercizi e non necessariamente per contenere informazioni legate ai libri di testo.

La tabella [exercises\_content] contiene i testi relativi agli esercizi; i campi chiave <exercises\_code> e <header\_code> la legano alle tabelle [exercises] e [exercises\_header].

La tabella [exercises\_content] può contenere nel caso di esercizi di domanda e risposta singola la domanda dell'esercizio nel campo <content> e la risposta nel campo <answer> e riservare i campi <explanation> e <note> per informazioni di dettaglio sul singolo esercizio. Tuttavia, come si vede dallo schema seguente, essendo legata attraverso il proprio ID alle tabelle [exercises\_examples] e [exercises\_answer] è possibile definire a seconda della tipologia del test da implementare, più esercizi per la stessa risposta (tabella [exercises\_examples]) o, se necessario, più risposte per lo stesso esercizio (tabella [exercises\_examples]) attraverso l'associazione "uno a molti". Questo tipo di associazione è realizzabile indicando lo stesso valore <exercises\_content\_id> in più record.

---

<sup>9</sup> In questo contributo, si racchiudono i nomi delle tabelle del database fra parentesi quadre e i nomi dei campi delle tabelle tra i caratteri <>.

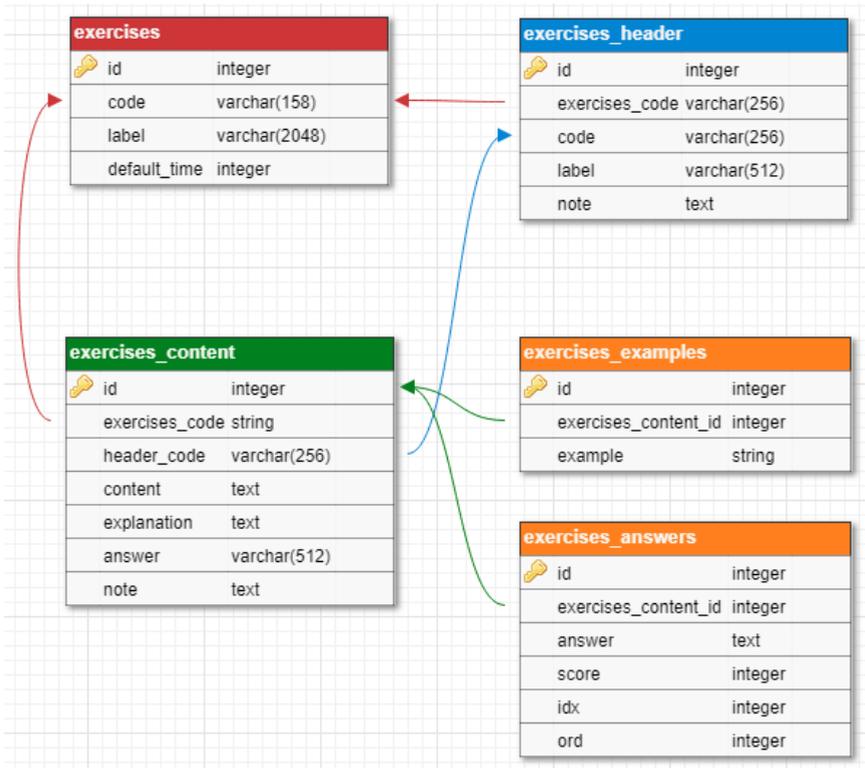


Figura 1: struttura della base dati

Ad esempio, è possibile definire la base dati per un esercizio a domanda multipla nel seguente modo.

domanda: 本は引き出しから [ ] *hon wa hikidashi kara* (... il libro dal cassetto)  
risposte selezionabili:

[入れる *ireru* (metto dentro)], [取り出す *toridasu* (tiro fuori)], [入る *hairu* (entro)]

### 1. Creazione all'interno di [exercises\_content] il seguente record

*exercise\_content*

id	exercise_code	header_code	content	Explanation	answer	note
1	multi	rif-testo	本は引き出しから [ ]	Null	null	null

Tabella 5: esempio dati tabella [exercise\_content]

\* <exercise\_code> e <header\_code> contengono codici fittizi a solo scopo d'esempio

\*\* per "null" si intende un campo vuoto

\*\*\* le parentesi quadre aperte e chiuse all'interno del campo <content> indicano il punto della frase dove si applica la domanda a selezione multipla.

## 2. Creazione all'interno di [exercises\_answers] dei seguenti 3 record.

*exercise\_answers*

id	exercise_content_id	content	score	idx	ord
1	1	入れる	0	1	1
2	1	取り出す	100	1	2
3	1	入る	0	1	3

Tabella 6: esempio dati tabella [exercise\_answers]

I tre record all'interno di [exercise\_answers] contengono il medesimo <exercise\_content\_id>=1 e indicano per tale motivo un legame con il record ID id=1 della tabella [exercise\_content]. Il campo <score> può essere indicato per indicare un valore in percentuale=100 per il risultato massimo e 0 per il risultato minimo. In questo modo è anche possibile fornire una struttura di database che supporti in futuro esercizi con risposte “semi corrette” assegnando un valore in percentuale inferiore al 100. Il campo <ord> permette di definire l'ordine secondo cui gli studenti vedranno le risposte da selezionare. È prevista inoltre anche la possibilità di gestire più domande multiple nello stesso esercizio grazie al campo <idx> in modo da poter diversificare i test.

Mentre la stessa base dati sarà comunque utilizzabile per ogni tipologia di test, allo stato attuale è ancora necessario programmare attraverso i linguaggi in PHP e JavaScript<sup>10</sup> ogni singolo esercizio anche se si prevede in futuro, una volta create le funzionalità per definire le tipologie di esercizio più comuni, di permettere la configurazione di ogni esercizio attraverso un pannello amministratore dedicato. Proprio tramite questo pannello i docenti, o altri incaricati, potranno gestire liberamente l'inserimento degli esercizi utilizzati a lezione e/o più adatti alla preparazione all'esame.

Nei prossimi paragrafi verrà descritto come gli studenti sono stati coinvolti nella parte creativa del materiale necessario per la creazione degli esercizi e come la base dati ivi descritta è stata utilizzata per sviluppare una serie di esercizi automatici simili al test [B] dell'esame, utili per permettere ai discenti di acquisire autonomamente le competenze richieste per riconoscere il significato di un termine e saper individuarne il sinonimo componendolo con tre caratteri da selezionare fra quelli dati.

<sup>10</sup> JavaScript è un linguaggio che viene eseguito nel browser e permette di agire sugli elementi della pagina modificandoli in tempo reale. Si veda: Nixon, 2015, pp. 309-312.

#### 4. Coinvolgimento degli studenti nel processo di apprendimento autonomo

Una volta definita la piattaforma e la base dati in cui inserire gli esercizi, si è iniziato a pianificare come visualizzare gli esercizi e come coinvolgere in modo attivo gli studenti nella creazione dei contenuti.

Kolb (1984) e Krashen (1985), infatti, sottolineano come l'acquisizione sia fortemente legata alla partecipazione attiva del discente e alla consapevolezza di ciò che non si è ancora acquisito. Tale consapevolezza viene raggiunta tramite un'auto-analisi (Gardner e Miller, 1999) e lo studio delle proprie "carenze", attività che si è quindi deciso di svolgere nel secondo periodo di tutorato, successivo agli esami della sessione estiva, nei mesi di settembre/novembre 2018.

Ai cinque studenti presenti agli incontri è stato spiegato lo scopo principale del tutorato, ovvero come sarebbero giunti a rafforzare le proprie competenze relative ai *kanji* e ai loro composti, tramite la ricerca autonoma di materiale per fare esercizio di riconoscimento e composizione, sul modello del test [B].

Come rilevato a posteriori tramite sondaggio nel secondo incontro del tutorato post esame avvenuto il 12/9/2018, far sapere agli studenti che quanto prodotto sarebbe stato utilizzato per sviluppare una piattaforma che consente di esercitarsi ulteriormente e rimane a disposizione dei futuri colleghi universitari, ha innalzato il livello di motivazione e sostenuto la loro attenzione lungo tutto il periodo di studio/produzione.

È stato richiesto di identificare tutti i composti presenti nel libro di testo *Bunka Chūkyū Nihongo 2* (BCN 2) alla pagina 213 e di cercare in rete una definizione per ogni termine identificato e uno o più esempi a cui applicare il composto. Gli studenti sono stati guidati nel proprio percorso di apprendimento autonomo offrendo durante gli incontri di tutorato: 1) indicazioni su come svolgere le ricerche online attraverso l'utilizzo delle parole chiave e degli operatori di ricerca avanzati più in uso nel motore di ricerca Google<sup>11</sup> e 2) indicazioni sui dizionari online monolingua quali Weblio, Kotobank e Goo Dictionary<sup>12</sup> e sulle estensioni per Google Chrome quali Rikaikun e Yomichan<sup>13</sup>, dizionari multilingua applicabili a qualsiasi testo presente nel browser.

Inoltre, si è deciso insieme agli studenti che ognuno di loro avrebbe compilato un foglio Google Sheets<sup>14</sup> (applicativo simile a Microsoft Excel, ma utilizzabile e condivisibile online) nel seguente formato.

---

<sup>11</sup> Si veda: *How to search on Google - Google Search Help*. (s.d.). Consultato il 30 ottobre 2018. <https://support.google.com/websearch>

<sup>12</sup> Si veda: *kotobank - jijimondai, nyūsu mo wakarū netto hyakka jiten*. <https://kotobank.jp/>, *ko-guko-eigo yojijukugo no onrain jiten*. Consultato il 30 ottobre 2019. <https://dictionary.goo.ne.jp, jiten-hyakkajiten no kensaku sābisu> <https://www.weblio.jp/>

<sup>13</sup> Si veda la pagina del progetto: «Yomichan - Japanese text reader with built-in dictionary and fact creator - AnkiWeb». s.d. Consultato 30 ottobre 2018. <https://foosoft.net/projects/yomichan/> <https://chrome.google.com/webstore/detail/yomichan/ogmnaimimemjmbakcfefmnhahgdhfhfami>

<sup>14</sup> *Google Sheets: Free Online Spreadsheets*. <https://www.google.it/intl/en/sheets/about/>

Colonna A	Colonna B	Colonna C	Colonna D	Esempi	Fonte
Composto	Traduzione in italiano	Pagina	Definizione	Uno o più esempi	

Durante gli incontri di dottorato, è stato più volte affrontato il tema di come doveva essere compilato il foglio di Google Sheets in modo da essere importato da un sistema informatico; in particolare ogni colonna avrebbe dovuto riportare lo stesso tipo di informazioni per evitare la gestione da parte del sistema di particolari eccezioni dovute all'inserimento di dati non congrui.

Di seguito alcuni esempi creati dagli studenti e relative considerazioni:

Composto	Traduzione in italiano	Pag. libro di testo	Definizione	Uno o più esempi separati da [Enter]	Fonte
再利用	riutilizzare	213	一度使用したものを、別の機会に再び利用すること。[d1]	解析 データから元の素材を復元し再利用することはでき。  回答内容の再利用（すでに行った回答の中から、どういう内容が利用できそうか、また実際に何を利用したか。） 再利用される場合は、事前にお問い合わせください [e1]	NINJAL
世界的	mondiale	213	世界全体に関係しているさま。その力量が世界じゅうに通用するほどすぐれているさま。[d2]	生産は、超国家的な企業による世界的なものとなり、企業は国籍を消失し、一国の。  世界的に日本語学習者の多くは初級レベル止まりの傾向が目立つ。[e2]	<a href="https://jp.cointelegraph.com/news/monero-developers-have-patched-the-burning-bug">https://jp.cointelegraph.com/news/monero-developers-have-patched-the-burning-bug</a>  <a href="https://tenki.jp/forecaster/t_yoshida/2018/09/26/2177.html">https://tenki.jp/forecaster/t_yoshida/2018/09/26/2177.html</a>

国際化	globalizzazione	213	国際的な規模に広がること。 コンピューターのソフトウェアを、さまざまな言語環境や地域で利用できるようにすること。 [d3]	言語の国際化についての言語政策は、(開発. 途上国などの) 国民統一のための言語政策とは。  日本および日本語を取り巻く国際化の傾向は依然として続き、日本語学習者の数は200万人を越えるまでになっています。 [e3]	NINJAL
非常識 (ひじょうしき) [a4]	mancanza di buon senso		常識のないこと。常識を欠いていること。 [d4]	そんなことをやるとは非常識もいいとこだ。  彼は非常識な時刻に私を訪ねてきた。  歴史のページを逆転させるような非常識な取り組み。[e4]	[f4]
不親切	scortese	213	親切でないこと [d5]	「浸潤影」と書くだけでは不親切である。  住民に不親切となりかねないと考えられるため、組織的な外来語言い換え等を行っていない。 [e5]	[f5]
不平等 (ふびょうどう) [a6]	ineguale	213	平等でないこと。また、そのさま [d6]	通商条約は、日本にとって不平等な条約でした。 扱いには一見 不平等にしか見えない差がある。 [e6]	NINJAL

Tabella 6. Esempio di foglio Google Sheets compilato dagli studenti

Analizzando i dati in tabella 6 possiamo concludere che gli studenti si sono impegnati nella ricerca autonoma dei materiali, non solo attraverso i siti più importanti quali il *National Institute for Japanese Language and Linguistics* (NINJAL), ma anche attraverso siti generici. Tuttavia, sebbene sia stato profuso un notevole impegno nella ricerca dei materiali, non è stata riscontrata una riflessione da parte degli studenti sulla opportunità di utilizzarli come materiale di studio implementabile in un test per il riconoscimento di sinonimi creati da composti di *kanji*, come richiesto da un esercizio simile al test [B].

Si rileva ad esempio la tendenza a:

- a) fornire molteplici definizioni ed eccessivamente complicate [d2] [d3], e/o che suggeriscono in modo troppo esplicito la soluzione [d4], [d5], [d6].
- b) inserire domande troppo lunghe e incomplete (si veda il testo in grassetto [e1]) e il testo giapponese incompleto (es: 再利用することはでき *sairiyō suru koto ga deki* invece di 再利用することはできました *sairiyō suru koto ga dekimashita*), ma anche [e2], [e3], [e5].
- c) non indicare la fonte [f4], [f5] o non rispettare le logiche concordate per la compilazione del modulo (ad esempio presenza di *hiragana* anche se non richiesto [a4], [a6]).

## 5. Creazione degli esercizi

Per poter utilizzare quanto sopra, è stato creato un nuovo foglio in Google Sheets con la stessa struttura di quello assegnato agli studenti, in cui è stato selezionato e copiato il materiale da loro fornito. Ogni studente doveva inserire la propria opzione di studio, quindi si è proceduto a selezionare gli esempi meglio realizzati (non eccessivamente complicati, non forvianti e che non suggerivano in modo troppo esplicito la soluzione), correggendone poi eventuali errori.

Una volta preparato il file corretto si è proceduto allo sviluppo dell'applicazione in PHP e JavaScript in 2 fasi:

Fase 1. Programma che carica il file Google Sheets preventivamente convertito in Excel e scaricato sul computer locale, all'interno di un database con la struttura come da figura 1 del paragrafo precedente.

Fase 2. Programma che si occupa di prelevare i contenuti dal database e li mostra sullo schermo simulando la produzione dell'esercizio [B].

Il programma creato con la Fase 1 consente quindi di caricare qualsiasi nuovo foglio Google Sheets / Excel creato da docente e/o studenti anche in futuro, ed aumentare così il numero degli esercizi da svolgere.

Il programma creato con la Fase 2 non solo fornisce solo i *kanji* necessari alle domande e salta automaticamente tutte le domande in cui un determinato *kanji* appare più di una volta, ma permette di presentare agli studenti un test con un determinato grado di novità e quindi stimolante, in quanto sia le domande che appaiono sia la posizione in cui appaiono è casuale. Maggiore sarà il numero di dati inseriti nella base dati, più sarà possibile ottenere test con domande diversificate.

## 6. Interfaccia e funzionamento dell'applicativo

Don Norman in *The design of everyday things* (2013) utilizza il concetto di *affordance* per descrivere l'abilità di un prodotto di comunicare a prima vista il suo utilizzo. Nel caso di un oggetto quale una sedia, normalmente non è necessario leggere il libretto delle istruzioni o osservarla attentamente per capire come utilizzarla, nel caso di una macchina complessa o dell'interfaccia di un programma, invece il problema è più complesso. Norman infatti utilizza il concetto di *signifier*, come particolare segnalatore per colore, forma o proprietà della presenza dell'*affordance* o di una parte di questa. *Affordance* e *signifier* sono concetti applicati anche inconsapevolmente da chi progetta interfacce tenendo in considerazione la cosiddetta UX (*user experience*), ovvero la progettazione dell'esperienza che ha l'utente con l'interfaccia.

Nel nostro caso abbiamo pertanto cercato di creare differenti *signifier* grafici:

- 1) piccoli riquadri in rilievo che richiamano la forma di un tasto da premere per selezionare i *kanji*
- 2) grandi riquadri colorati che evidenziano le definizioni a cui fare riferimento per dare la risposta esatta
- 3) un'icona con un riquadro informativo in sovrapposizione che segnala la possibilità di ottenere informazioni sull'utilizzo del programma.



Figura 2: Schermata iniziale del programma

Seguendo un approccio di *instructional design* orientato all'attività kinestetica, piuttosto che fare apparire una pagina statica con delle istruzioni si è preferito orientare immediatamente l'attenzione del discente sull'icona "informazioni". Cliccandola, si ottengono una serie di brevi informazioni sulle principali attività da svolgere ed è possibile fare delle prove di utilizzo fino a quando non si preme [Start]. Tutti i testi però a parte quello della prima domanda sono stati offuscati.

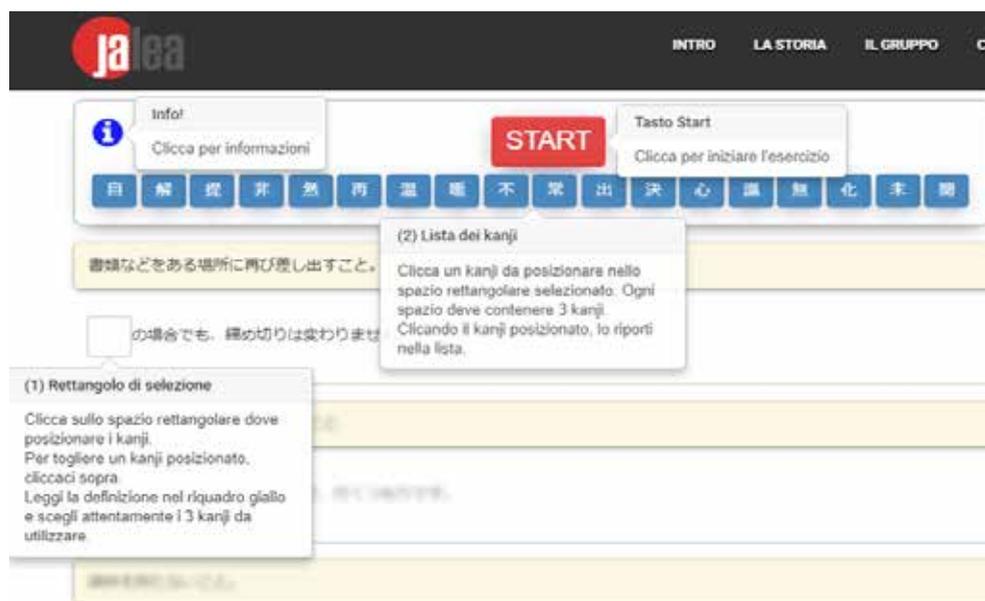


Figura 3: Informazioni sull'utilizzo del programma

Questo tipo di presentazione si basa su una metodologia di organizzazione della presentazione delle informazioni a scopo didattico relativamente recente rispetto alle prime applicazioni delle 9 regole di *instructional design* definite da Gagnè in *The conditions of learning* (Gagnè, 1965) e trasposte in ambiente all'E-learning. Infatti, inizialmente si offrivano semplici schermate introduttive ricche di testo, mentre nel nostro caso di studio si obbliga lo studente a interagire immediatamente con l'interfaccia e a ricavare informazioni da questa<sup>15</sup>.

Premendo il tasto [START] il sistema rimescola le domande in modo casuale, le visualizza in sequenza e avvia il conto alla rovescia.

<sup>15</sup> Si veda a questo proposito i concetti di "Hands-on" e "Advice" di Tom Kuhlmann: Kuhlmann, 2014

Si è cercato di limitare il carico cognitivo dello studente<sup>16</sup> e ottimizzare i suoi tempi di utilizzo dell'interfaccia attraverso due strategie: una visiva e una operativa.

La strategia visiva si basa sulla continua visualizzazione dell'area contenente il cronometro e la lista dei *kanji* da selezionare, in qualsiasi momento, anche in caso di scorrimento della pagina.

La strategia operativa si basa più semplicemente sulla implementazione di una selezione dei *kanji* attraverso il singolo click, senza *drag & drop*, selezionando in precedenza la casella su cui operare.

Ogni volta che lo studente clicca un *kanji* della lista, questo scompare dalla lista e viene posizionato nella casella rettangolare preselezionata. Cliccando nuovamente sul *kanji* posizionato, inoltre, questo viene rimesso nella lista.

Attraverso la strategia visiva quindi si permette allo studente di avere continuamente sotto controllo il tempo a disposizione e i *kanji* da selezionare, aiutando la concentrazione; attraverso la strategia operativa, inoltre, si risparmia tempo rispetto ai tempi di *drag & drop* e si risolvono le anomalie relative ai dispositivi quali tablet e smartphone dove in alcuni casi il trascinarsi degli elementi attraverso le dita non è sempre preciso.

L'interfaccia è infatti stata sviluppata attraverso l'utilizzo di un framework chiamato Bootstrap<sup>17</sup> che la rende responsiva, ovvero permette la risistemazione automatica degli elementi in base alla grandezza della finestra in cui sono visualizzati, rendendo così la navigazione più confortevole anche attraverso tablet e smartphone.

A fondo pagina è presente il tasto [check] che permette di controllare i risultati ottenuti. Il test finisce al termine del tempo o quando tutte le risposte sono corrette. È possibile riprovare più volte a riarrangiare i *kanji* correttamente fino allo scadere del tempo.

## **7. Conclusioni e sviluppi futuri: osservazioni sul processo di raccolta dati e sviluppo dell'applicativo**

Il processo di implementazione dell'estensione descritta in questo contributo, realizzata grazie ai dati quantitativi e qualitativi raccolti e analizzati come da paragrafo 1, ha evidenziato come una futura attività basata sulla metodologia didattica *learning by doing*, utilizzata durante il corso di tutorato preso in esame, dovrà necessariamente prevedere una riflessione sulla *literacy* degli studenti stessi, ovvero

---

<sup>16</sup> Si veda: Piernik, 2017

<sup>17</sup> Per dettagli sul funzionamento di questa libreria, si veda Shenoy e Sossou. 2014.

02:54

自 超 成 的 完 象 未 開 貝 満 無 心

再利用 される場合は、事前にお問い合わせください。

Esatto: 再利用

人為的であること。無理があること

挨拶に行かないのも 不 印 然 なので、行くつもりです。

La risposta corretta è: 不自然

Figura 4: Test iniziato, si noti il cronometro al posto del tasto start, la presenza costante della barra contenente i kanji e il riquadro contenente i 3 kanji selezionati e il risultato corretto e errato alle risposte. La pagina inoltre è stata ridimensionata per simulare l'utilizzo in un tablet o smartphone.

sulle loro capacità di selezionare in modo appropriato le fonti reperite in rete (es. corpora NINJAL), e di saper valutare il materiale anche in base alle direttive impartite e agli scopi finali di un progetto. Nel caso specifico quindi il tutor dovrà aiutare gli studenti non solo mostrando dove rintracciare eventuali contenuti utili, ma soprattutto indirizzandoli nello svolgimento delle attività affinché acquisiscano competenze di discernimento adeguate al progetto (lunghezza degli esempi, rispetto delle regole di disposizione nel foglio di calcolo ecc.).

In prossimità della pubblicazione, si è infine potuto ottenere un resoconto degli studenti che hanno sostenuto nuovamente l'esame, dopo aver utilizzato l'applicazione qui descritta. Oltre al risultato positivo di superamento dell'esame da parte dei cinque studenti intervistati e partecipanti attivamente al progetto qui descritto, una seconda intervista post-esame ha consentito di verificare quanto il lavoro svolto da loro per la preparazione e selezione dei materiali da inserire sia stato in realtà percepito come fondamentale per la memorizzazione di nuovi composti.

Il caso di studio, sebbene estremamente rilevante in quanto si differenzia dai programmi ad oggi disponibili per lo studio del giapponese, Moodle compreso, rappresenta ancora una fase iniziale che prevede ulteriori ampliamenti sia sul versante del discente utilizzatore sia sul versante del docente, creatore o guida alla creazione di contenuti da parte dei discenti. Si integrerà infatti anche una funzionalità per indicare le fonti da cui sono eventualmente tratti i materiali proposti, e il libro di testo a cui eventualmente corrispondano determinate tipologie di esercizi, in modo che gli studenti possano integrare la propria preparazione anche con il testo di riferimento. Si intende inoltre ampliare maggiormente le funzionalità già esistenti in JaLea, quale il dizionario giapponese-italiano a4edu (Mariotti, Mantelli, 2016) o il sistema di collegamento automatico fra esercizi ed elementi grammaticali presenti nelle pagine di descrizione di JaLea.

### Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (2016). *Bunka chūkyū Nihongo. 2 2*. Tōkyō: Bunka gaikokugo senmon gakkō.
- Cooper, Alan; Reimann Robert; Cronin Dave (2007). *About Face 3: The Essentials of Interaction Design*. [3rd ed.], Completely rev. & Updated. Indianapolis, IN: Wiley Pub.
- Corbetta, Piergiorgio. (1999). *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*. Bologna: Il mulino.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2009). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Nachdr. Harper Perennial Modern Classics. New York: Harper [and] Row.
- Gagné, Robert M. (1965). *The conditions of learning*. 3d ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Gardner, David; Miller, Lindsay (1999). *Establishing self-access: from theory to practice*. Cambridge language teaching library. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Conradie, Pieter (2014). “Supporting Self-Directed Learning by Connectivism and Personal Learning Environments”. *International Journal of Information and Education Technology*, 4(3), 254–259.
- Kaplan, Danielle (2018). “Behaviorism in Online Teacher Training”. *Psychology*, 09(04), 570–577.
- Kolb, David (1984). *Experiential learning: experience as the source of learning and development*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Kuhlmann, Tom. (2014). «Instructional Techniques for Building Effective Online Training». *The Rapid E-Learning Blog* (blog). 8 luglio 2014. <https://blogs.articulate.com/rapid-e-learning/three-techniques-building-effective-online-training/>
- Mariotti, Marcella; Mantelli, Alessandro (2016). «a4Edu». Consultato il 30 Ottobre 2018, <https://a4edu.unive.it/ita/index#do>.
- Mariotti, Marcella; Mantelli, Alessandro; Lapis, Giovanni (2017). «JALEA: an authentic and personal path to Japanese LEarning». In *Proceedings of the 3rd International Conference on Higher Education Advances*. Universitat Politècnica València.

- Mantelli, Alessandro (2012). «EduKanji» Consultato il 30 Ottobre 2018, <http://lingue.cmm.unive.it/course/info.php?id=49>
- Musciano, Chuck; Kennedy, Bill (2007). *HTML & XHTML: the definitive guide*. 6th ed. Beijing Sebastopol, CA: O'Reilly.
- Nixon, Robin (2015). *Learning PHP, MySQL, JavaScript, and CSS*. 2nd ed. Sebastopol, CA: O'Reilly.
- Norman, Donald (2013). *The Design of Everyday Things*. Revised and expanded edition. New York, New York: Basic Books.
- Piernik, Malgorzata (2017). «8 ways to reduce cognitive load: Part 1». *UX Planet*. 7 luglio 2017. <https://uxplanet.org/8-ways-to-reduce-cognitive-load-part-1-cc2048d1b157>
- Pitt, Chris (2012). *Pro PHP MVC. Expert's voice in open source*. New York: Apress.
- Shenoy, Aravind; Ulrich Sossou (2014). *Learning Bootstrap*. Birmingham, UK: Packt Publishing.
- Triberti, Stefano; Brivio, Eleonora (2016). *User experience: psicologia degli oggetti, degli utenti e dei contesti d'uso*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Yatskov, Alexei (2016) «Yomichan - Japanese text reader with built-in dictionary and fact creator - AnkiWeb». s.d. Consultato 30 ottobre 2018. <https://foosoft.net/projects/yomichan/>



## L'interpretazione della categoria del “caso grammaticale” in Giappone

CORINNE D'ANTONIO

Grammatici giapponesi noti, come Ōtsuki Fumihiko (1847-1928) o Yamada Yoshio (1873-1958), hanno spesso accolto e utilizzato nella loro descrizione della lingua giapponese categorie introdotte in Giappone tramite i testi di grammatiche di olandese, inglese, tedesco, che circolavano nel Paese sin dal XVIII secolo.

L'esempio che qui ci si propone di analizzare è quello del caso grammaticale, onde tracciare un filo che va dai primi contatti tra gli studiosi giapponesi e tale categoria fino alla teorizzazione della categoria dei *kaku joshi* “particelle di caso” nella grammatica di Yamada Yoshio (1873-1958), successivamente ripresa anche da Tokieda Motoki (1900-1967).

### 1. Le definizioni di caso grammaticale

La definizione della categoria del “caso grammaticale” è complessa e non univoca tra gli studiosi contemporanei (si veda Blake, 1994; Butt, 2006; Malchukov, Spencer, 2009 per una introduzione).

Per analizzare tale questione è necessario basarsi sulla distinzione tra ruoli semantici (detti anche “deep cases”, si veda Fillmore, 1968), come agente, paziente, origine, tema, selezionati dal predicato e assegnati a ciascun sintagma nominale (si veda Dowty 1991), e relazioni grammaticali, come soggetto e oggetto diretto, che possono coprire differenti ruoli semantici (il soggetto grammaticale può esprimere ora l'agente, ora il paziente). A questi due livelli si sovrappone quello più superficiale del “caso grammaticale”, collegato all'espressione formale di tali ruoli semantici o relazioni grammaticali. Il caso è quindi definibile come una strategia di “overt marking of the syntactic or semantic function of a nominal or pronominal argument” (Bickel, Nichols, 2009, p.482).

Dal punto di vista formale, la strategia più nota per esplicitare il “caso grammaticale” è quella della flessione nominale e molti studiosi limitano il riconoscimento della categoria del “caso” all'utilizzo di tale metodo: ad esempio, già Jespersen (1924, p.186) scriveva che “caso” sarebbe riconoscibile soltanto in presenza di morfemi flessivi, mentre sequenze di preposizione e nome non potrebbero essere collegate all'espressione del “caso”. Nelle teorizzazioni più recenti, invece, gli studiosi hanno ampliato l'utilizzo di tale categoria, riconducendola non solo all'utilizzo di

preposizioni e postposizioni (come già Hjelmslev, 1935, p. 127), ma anche di clitici, di modifiche interne al tema e di sovrasegmentali, come ad esempio nelle alternanze di tono riscontrate in alcune lingue nilotiche (Moravcsik, 2009, p.231; Haspelmath et al., 2005, pp.210-1).

Dal punto di vista delle relazioni espresse tramite il “caso”, alcuni studiosi ipotizzano inoltre che l'identificazione di tale categoria in una lingua sarebbe subordinata alla presenza di differenti allomorfi, la cui scelta non debba dipendere da ragioni morfosintattiche, semantiche o fonetiche (ad esempio, l'alternanza dei suffissi di caso in turco è determinata dall'armonia vocalica).<sup>1</sup> Ad esempio, il cosiddetto Criterio di Beard (teorizzato in Beard, 2005) afferma che il tratto [Caso] sarebbe riscontrabile in una lingua soltanto se esso fosse necessario per racchiudere e dare conto di differenti forme che abbiano le stesse funzioni. Una proposta simile sembra essere implicita anche nella spiegazione di De Mauro (1965), secondo cui “caso” sarebbe definibile come “classe di forme avente funzione unitaria”: l'idea di una “classe di forme” sembra infatti rimandare alla necessità di riconoscere più allomorfi riconducibili a un unico morfema.

Un ulteriore elemento utile nella definizione di “caso grammaticale”, collegabile in modo particolare all'utilizzo di tale categoria nella descrizione del giapponese, è il fatto che gli aspetti pragmatici e legati alla struttura informativa del discorso “have never been considered cases” (Haspelmath, 2009, p.506), ma secondo Butt (2009, p.27) sarebbero rintracciabili lingue in cui la marcatura di caso non sarebbe solo collegata alle relazioni grammaticali, ma anche a parametri come agentività, animatezza, definitezza, e così via, e interagirebbe inoltre con elementi pragmatici come il *topic* e il *focus*.

Come si nota, in tutte le definizioni e le differenti teorie proposte dagli studiosi, “caso” si configura come una strategia formale per segnalare il ruolo semantico o la relazione grammaticale associata a un sintagma nominale, mentre l'analisi degli studiosi giapponesi si è spinta al di là di queste definizioni, applicando tale categoria non solo al nome, ma anche a numerose altre parti del discorso.

## 2. Il primo ingresso del “caso grammaticale” in Giappone

Il primo incontro tra gli studiosi giapponesi e la categoria del “caso” può essere fatto risalire agli studi di sanscrito. In tale ambito, gli otto casi del sanscrito, così come presentati nel canone buddhista,<sup>2</sup> sono definiti con il termine 八轉聲 (*hattenjō*) e

<sup>1</sup> Ad esempio la dicitura “caso ablativo” in latino permetterebbe di dar conto delle funzioni espresse da diversi allomorfi come *-ā*, *-ō*, ma anche i plurali *-īs*, *-ibus* e così via.

<sup>2</sup> La tradizione indiana, risalente a Pāṇini (VI-IV sec. a.C.), distingue *kāraka* e *vibhakti*: i primi sono assimilabili a ciò che la linguistica contemporanea identifica come ruoli semantici (agente, paziente, origine, strumento, ad esempio) e ognuno di essi può essere espresso a livello formale in modi diversi. In genere è la flessione nominale lo stratagemma prescelto e i morfemi legati che esprimono

vengono spiegati tramite una metafora legata all'atto di tagliare un albero (樹斫 *ki kiru*, in lettura giapponese). È probabile che questo stratagemma sia dovuto in parte proprio alla lingua cinese: per superare la difficoltà della descrizione di un processo così lontano dal cinese come la flessione, nel canone buddhista lo strumentale viene connesso all'ascia che taglia l'albero, mentre il dativo si collega con lo scopo di costruire un tetto, lasciando quindi intendere un tentativo di spiegazione su basi semantiche.<sup>3</sup> Non sembra però ancora possibile riscontrare alcuna applicazione di tale processo al giapponese, né alcun tentativo di identificare morfemi giapponesi con la stessa funzione.

Questo collegamento venne postulato successivamente, nel commentario *Hattenjōshō* (Commentario sugli otto casi, XIII/XIV sec.). In tale testo la flessione nominale sanscrita viene collegata alla flessione verbale, e non nominale, giapponese.<sup>4</sup> Riprendendo la metafora dell'albero utilizzata nel canone, il commentario afferma che il nominativo equivale alla forma verbale *ki kirau* (樹斫らう), in base imperfettiva, dove invece l'accusativo equivale a *ki kiru* (樹斫る), con una base attributiva o in forma di fine frase, mentre lo strumentale viene collegato con *ki kiri* (樹斫り), in base infinitiva e così via fino ad arrivare agli ultimi casi (genitivo e locativo), collegati a *ki kire* (樹斫れ), in base perfettiva o imperativa.

Quanto al motivo di questa equivalenza, Kondo (1992, pp.104-5) ipotizza che l'autore non volesse spiegare concretamente la flessione nominale sanscrita, ma piuttosto far comprendere in modo astratto il fenomeno della flessione, utilizzando quindi la flessione verbale giapponese come esempio. Eppure il testo sembra alludere a un ordine specifico secondo cui le basi verbali verrebbero collegate ai casi indiani e tale sequenza sembra rispecchiare in parte l'ordinamento giapponese delle sillabe (*gojūonzu* 'tavola dei 50 suoni'), all'interno di cui la successione delle vocali segue lo schema *a, i, u, e, o*. Si ricordi che il verbo *kiru*, stando all'approccio descrittivo tradizionale giapponese, fletterebbe nel seguente modo: *kira-* (imperfettivo), *kiri-* (in-

---

i *kāraka* sono detti *vibhakti*, elencati nella tradizione indiana secondo numeri ordinali (dal primo al settimo, l'ottavo – corrispondente al vocativo – ha uno *status* particolare). Nelle tradizioni successive a Pāṇini si nota però una sovrapposizione tra tali due categorie (Keidan, 2010), e non è chiaro in che modo esse siano state recepite in Giappone: nel canone gli otto casi indiani sembrano avere definizione semantica ed è quindi ipotizzabile che in Giappone sia giunto un sistema in cui già *kāraka* e *vibhakti* non erano ben distinte.

<sup>3</sup> Si noti che possibili precedenti sono però presenti già nei testi indiani. Ad esempio nel *Mahābhāṣya* (Grande commentario, II sec. a.C.), per dimostrare la possibilità di *kāraka* come lo strumentale di fungere da *karṭṛ* (ovvero il fatto che diversi ruoli semantici possano divenire soggetto della frase), si propone l'esempio *paraśunā chinatti* '(egli) taglia con l'ascia' (dove "ascia" è strumentale) in opposizione a *paraśuś chinatti* 'l'ascia taglia' (dove "ascia" diventa *karṭṛ*). Si veda Keidan (2007).

<sup>4</sup> Tale testo purtroppo manca di una edizione critica e soltanto un numero molto esiguo di studiosi ne ha sottolineato l'importanza. Si vedano Kondo (1992) e Hashimoto (1983). Il collegamento tra casi e desinenze verbali non è del tutto nuovo: già in Pāṇini le desinenze verbali vengono utilizzate per marcare agente e paziente (Cardona, 1976, p.140).

finitivo), *kiru* (conclusivo), *kiru* (attributivo), *kire-* (perfettivo) e *kire* (imperativo). È quindi possibile ipotizzare che il fatto che la prima base citata sia quella imperfettiva (*kira-*, collegata al primo caso indiano) sia dovuto alla presenza della vocale *a*, prima vocale nella tavola dei suoni, e allo stesso modo che il genitivo e il locativo (ultimi nell'elenco dei casi indiani) siano connessi alla forma *kire-* a causa della presenza della vocale *e*, penultima vocale nella tavola dei suoni. È possibile quindi che l'autore volesse spiegare la flessione come fenomeno generale, ma che abbia utilizzato tale stratagemma anche per mostrare la flessione verbale giapponese secondo l'ordinamento del sillabario, che si stava diffondendo proprio in quel periodo.

Il secondo contatto in ordine cronologico può essere collocato all'inizio del XVII secolo, grazie agli studi dei missionari cristiani, che per primi produssero opere di descrizione del giapponese. Testo fondamentale è *Arte da Lingoa de Iapam* (Arte della lingua giapponese, 1604), scritto da João Rodriguez in portoghese, la cui prima sezione è dedicata alla "declinazione del nome". In essa, il sostantivo *aruji* 'signore' viene declinato in accordo ai sei casi grammaticali del latino, ad ognuno dei quali viene collegato un numero variabile di particelle giapponesi: ad esempio, il nominativo è espresso con il morfema zero, ma anche con *ga*, *wa*, *no*, *yorì*. Tuttavia, dopo aver fornito tali esempi, Rodriguez scrive espressamente che i nominali del giapponese non si declinano per casi come in latino, ma sono indeclinabili e usano certe particelle, o articoli, che si pospongono ai nomi e corrispondono ai casi del latino.

L'impostazione di Rodriguez verrà adottata da numerosi altri missionari, ma tale approccio è giustificabile se si considera lo scopo strettamente didattico dei testi prodotti: tali grammatiche dovevano permettere ad altri missionari di imparare la lingua giapponese, con l'obiettivo di diffondere la religione cristiana. Il latino, lingua veicolare e di cultura, era noto ai potenziali apprendenti e il confronto con esso permetteva una rapida comprensione delle regole grammaticali giapponesi.

### 3. Le grammatiche occidentali del XIX secolo

Le grammatiche missionarie però non sembrano aver avuto grande influenza sugli studiosi giapponesi e sarebbe stato l'arrivo in Giappone delle grammatiche tedesche, olandesi e inglesi ad avere un ruolo cruciale nell'applicazione della categoria del "caso" al giapponese. I grammatici europei del XVIII secolo avevano preso in prestito le categorie morfologiche latine e le avevano utilizzate per descrivere le lingue occidentali, riconoscendo casi grammaticali come in latino, che venivano espressi in lingue quali l'olandese e il tedesco tramite la declinazione di articoli e pronomi. Il caso grammaticale compariva in tali grammatiche insieme al genere e al numero all'interno della sezione legata alla flessione nominale e queste categorie vennero successivamente adottate anche dagli studiosi giapponesi, che nelle traduzioni di questi testi collegarono i casi delle lingue occidentali studiate con alcune particelle specifiche del giapponese.

Il termine *kaku* 格, utilizzato correntemente per identificare il "caso grammaticale" in giapponese, acquisisce tale accezione grazie agli studi circa la lingua olandese in Giappone, in un periodo che si può collocare tra il XVIII e il XIX secolo. Ad esempio, uno dei primi testi a mostrare tale utilizzo è il *Sanshu shokaku* (I tre generi e i numerosi casi, 1784?) di Nakano Ryūho (1760-1806), in cui si spiegano i sei casi del latino e viene anche accennato il concetto di *henkaku* 変格, la flessione nominale (Shigi, 1978, p.21). Altro esempio importante è il testo *Orandagohōkai* (Capire la grammatica olandese, 1815) di Fujibayashi Fuzan (1781-1836), una delle prime grammatiche olandesi in giapponese, basata sul testo *Nederduytsche Spraakkonst* (Grammatica olandese, 1708) di Willem Sewel, la più diffusa grammatica olandese in Giappone (Hatanaka, 1996). In Fujibayashi, il "caso grammaticale" viene chiamato *genkaku* 言格 e se ne identificano sei, come nel testo di Nakano, collegando di volta in volta gli articoli olandesi con alcune particelle giapponesi con funzione corrispondente: l'equivalenza è effettuata su basi funzionali, infatti il nominativo corrisponderebbe a *wa, ga, ya, no, mo, zo, koso*, mentre ad esempio il dativo a *ni, to, e*. Si noti comunque che il testo di Fujibayashi, come altri testi a esso contemporanei, vuole essere una grammatica dell'olandese, che spiega tale lingua straniera per mezzo del giapponese, fornendo sì esempi e traduzioni in giapponese, ma non provando a descrivere la propria lingua madre tramite le categorie della grammatica olandese.

Tale è invece lo scopo di Tsurumine Shigenobu (1788-1859) nell'opera *Gogaku shinsho* (Nuovo libro sullo studio della lingua, 1833), una grammatica della lingua giapponese largamente influenzata dal testo di Fujibayashi.

Nella sua opera Tsurumine individua nove casi.<sup>5</sup> Il *kanji* da lui utilizzato per identificare il "caso" è lo stesso di Fujibayashi, ovvero 格, ma ad esso aggiunge la lettura *sadamari*. I nove casi di Tsurumine si dividono in sei casi nominali (del latino) e tre casi verbali. Tra i casi nominali il più interessante è il nominativo, *monosuru sadamari* 能主格. Esso segue un sostantivo, che diventa l'elemento principale della frase (*kun'i* 君位, 'posizione del sovrano'), in opposizione agli altri sostantivi che invece si trovano in posizione subordinata (*shin'i* 臣位). Questo primo caso è diviso in ulteriori tre raggruppamenti, che sembrano rispecchiare l'analisi del *kakari musubi* fatta da Motoori Norinaga (1730-1801): il *kakari musubi* è una struttura che può essere intesa come una costruzione tema/rema (*topic/comment* o *focus/presupposizione*), in cui il tema (*kakari*) sarebbe segnalato da una particella pragmatica (*kakari joshi*) e il resto della frase fungerebbe da rema (*musubi*, Frellesvig, 2010, pp.247-8). Inoltre, il predicato può modificare la sua forma sulla base della particella pragmatica presente. Il primo gruppo identificato da Tsurumine (e da Motoori) è composto dalle particelle *wa* e *mo* e richiede un predicato in base conclusiva; il secondo è legato alle particelle *zo, no, ya, ka, namu*, e il suo predicato è in base attributiva; il terzo è espresso dalla

<sup>5</sup> Si veda Vos (2000) per una analisi dell'influenza della grammatica olandese nel testo di Tsurumine, in particolare nella sua trattazione delle parti del discorso. Matsumura (1985) invece analizza le influenze di Tsurumine al di là dell'olandese.

particella *koso*, che richiede il predicato in base perfettiva. Tale nozione di nominativo sembra quindi molto distante da definizioni sia in termini di ruolo semantico (agente), sia di relazione grammaticale (soggetto), e ricorda più da vicino una definizione basata su principi pragmatici: il nominativo sembrerebbe infatti esprimere il *topic* o il *focus* della frase.

Oltre ai primi sei casi, Tsurumine individua ulteriori tre casi verbali. Essi sembrano rispecchiare i tre tempi verbali che venivano discussi all'interno delle grammatiche olandesi nella sezione legata alla coniugazione verbale. I tre casi verbali di Tsurumine sono il presente, il passato (distinto poi dall'autore in due tipologie: passato proprio e passato ipotetico o concessivo) e il futuro e ciascuno di essi è espresso da diversi ausiliari verbali (ad esempio, il presente è espresso con *beki*, *rashi*, *meri*, mentre il futuro con *ramu*).

Non è chiaro il motivo per il quale Tsurumine aggiunga questi tre differenti casi verbali ai ben più noti casi nominali. Ciò che è noto, però, è che i suoi studi non si limitavano alle lingue occidentali e al cinese, ma era fortemente interessato anche al sanscrito e aveva ben in mente categorie come *hattenjō* e *jūrajō* (十羅聲). Per *hattenjō* – come già visto – si intendono gli otto casi del sanscrito, mentre *jūrajō* identifica i dieci *lakāra* del sanscrito, che corrispondono approssimativamente a tempi verbali come presente, imperfetto, ma anche a modi come aoristo e imperativo.<sup>6</sup>

Tsurumine scrive espressamente nell'introduzione al *Gogaku shinsho* che i sei casi nominali corrisponderebbero a *hattenjō* e i tre casi verbali a *jūrajō*. Se Tsurumine sembra quindi sovrapporre la categoria del caso allo stratagemma formale della flessione, sia nominale che verbale, che trova in sanscrito, la sua applicazione della categoria del caso ai tempi verbali espressi dagli ausiliari potrebbe aver avuto anche un'origine differente. Si deve infatti notare che non vi era a quell'epoca una esatta e condivisa differenziazione fra *joshi* e *jodōshi*: per *joshi* intendiamo oggi particelle che non flettono, mentre per *jodōshi* si intendono elementi che seguono verbi o aggettivi e flettono. È una divisione che venne stabilizzata da Yamada Yoshio (1908), ma si ritrova comunemente anche nei suoi predecessori, eppure non era comune ai tempi di Tsurumine: a quell'epoca particelle e ausiliari venivano inserite in una grande categoria chiamata *teniwoha*. È possibile che sia stata tale categoria a influenzare parzialmente l'applicazione della categoria del caso sia alle particelle che agli ausiliari, da parte di Tsurumine.

Dopo Tsurumine, la categoria di caso iniziò ad essere diffusamente utilizzata per classificare le particelle postnominali. Ad esempio, Kurokawa Mayori (1829-1906) riconosce una tipologia specifica di particelle che «esprimono il caso» e che chiamerà *kakarishi*. Tali *kakarishi* esprimerebbero tre casi: nominativo (con *wa*, *mo*, *no*, *ga*, *ya*, *ka*, *koso*), oggettivo (diretto e indiretto con *wo*, *ni*) e un terzo caso che sembra

---

<sup>6</sup> I *lakāra* sono così chiamati a causa dei termini usati nella grammatica di Pāṇini, che chiama tempi e modi sanscriti *laṭ* (presente), *liṭ* (perfetto), *luṅ* (aoristo) e così via. Si veda ad esempio Cardona (1976, p.141).

indicare la funzione adnominale di *ga* e *no*. Nel suo utilizzo del termine *kaku* 格, Kurokawa da un lato restringe l'ambito alle sole particelle postnominali, escludendo i casi verbali di Tsurumine, dall'altro sembra riconoscere anch'egli i casi in giapponese legandoli a una definizione grammaticale e pragmatica: come Tsurumine, anche Kurokawa spiega che per esprimere il nominativo sarebbero utilizzate anche le particelle pragmatiche (*kakari joshi*).

Allo stesso modo, Ōtsuki Fumihiko (1847-1928) accomuna le particelle del giapponese all'espressione di caso nelle lingue occidentali: ad esempio, il dativo viene connesso con la particella *ni* e l'accusativo con *wo*. Anche Ōtsuki non sembra quindi estendere la categoria di "caso" al di là dell'espressione della funzione del sostantivo, non identificando casi connessi al verbo o ad altre parti del discorso. È interessante notare però che Ōtsuki (1897, pp.251-2) sembra porre come elemento fondante della frase il rapporto tra soggetto e predicato (*shugo* 主語 e *setsumeigo* 説明語): «nel pensiero umano – scrive – emerge *in primis* la cosa fondamentale e in seguito un suo processo, azione, forma o qualità», ad esempio nella frase *hana saku* 'il fiore sboccia', innanzitutto emerge l'elemento "fiore" e successivamente il processo che lo coinvolge, "sbocciare". Le parole principali vengono chiamate 'soggetto', mentre quelle che spiegano le loro azioni o qualità sono dette 'predicato'. Questa centralità del rapporto soggetto-predicato (che sembra sovrapporsi, a livello pragmatico, alla relazione tra *topic* e *comment*) viene ripresa anche nel pensiero di Yamada Yoshio (§4) e, successivamente ma in luce diversa, da Tokieda Motoki (1900–1967, §5).

#### 4. Yamada Yoshio: "caso" come concetto più ampio

Yamada Yoshio viene considerato uno dei padri della linguistica giapponese. A lui si deve la classificazione delle particelle in sei tipologie e tra queste troviamo le *kaku joshi* 'particelle di caso', termine proposto per la prima volta dallo stesso Yamada per distinguere le particelle che esprimerebbero il "caso" da quelle pragmatiche (che secondo gli studiosi contemporanei segnalerebbero *topic* e *focus*, *kakari joshi*). Le particelle di caso sono morfemi che seguono il nome e ne esprimono la relazione logica, semantica o grammaticale con gli altri elementi della frase (Shibatani 1990, p. 334; Frellesvig 2010, p. 125), eppure il concetto di "caso" yamadiano differisce ampiamente dalla definizione di "caso grammaticale", definito come strategia per segnalare la funzione di un nome o di un pronome (§1).

Per quanto riguarda la terminologia, Yamada ammette espressamente di aver ripreso la parola "caso" (*ikaku* 位格) dal tedesco *Kasus* e dall'inglese *case*, ma riconosce e spiega quelle che a suo parere sarebbero le differenze tra il "caso" giapponese e il "caso" delle lingue germaniche. Dal punto di vista formale, Yamada (1908, p.552) scrive che in Europa "caso" indica una modificazione dei nomi, mentre in Giappone i nomi non si modificano e il loro caso si esprime tramite particelle. Dal punto di vista funzionale, invece, Yamada (1936, p.405) nota che in inglese "caso" indica la

relazione di un sostantivo nei confronti di un altro elemento della frase. In giapponese esso è invece definito come «valore costante che un elemento costitutivo mantiene nei confronti della struttura della frase», e tale valore costante è la «regola fissa che si applica quando facciamo uso di una parola-concetto» (Yamada, 1936, p.668). Tale “ruolo fisso” o “forma fissa” nell’uso di una parola-concetto identifica la relazione che le parole-concetto hanno con altre parole-concetto. Si noti che, all’interno della distinzione yamadiana, la categoria delle ‘parole-concetto’ comprende sostantivi, verbi, aggettivi, avverbi, congiunzioni, mentre solo gli elementi appartenenti alla categoria delle particelle sono detti ‘parole-relazione’. Il concetto di “caso” viene quindi applicato a tutte le parole-concetto, cosa che conduce Yamada a riconoscere otto casi legati non solo ai nominali, ma anche al verbo, ai modificatori, alle congiunzioni.

Il primo caso che Yamada cita è il vocativo (*kokaku* 呼格), che si può esprimere con o senza particelle (*ya, yo*). La sua espressione è limitata ai sostantivi e dal punto di vista grammaticale le parole espresse al vocativo non hanno rapporti con altri elementi nella frase. Il fatto che il vocativo sia citato per primo nell’elenco dei casi, mentre nella tradizione europea lo si elenca generalmente tra gli ultimi o non lo si cita affatto, potrebbe far intravedere, secondo Ijima (2010, p.190), una opposizione tra frase esclamativa e frase dichiarativa in Yamada, ma questa idea, a mio parere, si concretizzerà in modo definitivo solo in Tokieda (§5).

Yamada elenca poi il nominativo (*shukaku* 主格), affermando che tutti i verbi e gli aggettivi (*yōgen*) prendono un elemento come centrale e spiegano qualcosa riguardo ad esso: tale elemento è il nominativo e la parola al caso nominativo è detta ‘soggetto’. Tale spiegazione sembra indicare una relazione pragmatica, anziché grammaticale, rimandando alle nozioni di *topic* e *comment* (tema e rema, come in Tsurumine): lo *yōgen* che spiega qualcosa circa il nominativo corrisponderebbe al *comment* mentre il nominativo, centro della spiegazione dello *yōgen*, corrisponderebbe al *topic*. A conferma di questa ipotesi, si deve sottolineare che, nella spiegazione yamadiana, il soggetto potrebbe comparire non marcato oppure essere accompagnato da particelle sia di caso (*ga* e *no*), sia avverbiali, interiezioni e pragmatiche (*wa, mo*). Ad esempio, nelle frasi *tsuki kiyoshi* ‘la luna è pura’, *tori ga naku* ‘l’uccello canta’, *go wa seisū nari* ‘cinque è un numero intero’, ‘luna’, ‘uccello’, ‘cinque’ sarebbero soggetti, riguardo a cui i predicati ‘essere puro’, ‘cantare’, ‘essere un numero intero’ spiegherebbero qualcosa (Yamada, 1908, pp.812-3). Benché quindi Yamada proponga il termine *kaku joshi* per distinguere le particelle di caso da altre tipologie, è interessante notare che non sono solo tali particelle a esprimere il caso, ma anche quelle pragmatiche, interiezioni, avverbiali.

I casi supplementari (*hokaku* 補格) sono invece segnalati soltanto da particelle di caso e sono usati per completare il significato dello *yōgen*. In questa categoria Yamada inserisce l’accusativo, marcato da *wo*, il genitivo (*ga* o *no*), il dativo (*ni* o *e*) e così via. Yamada quindi sembra attribuire alla relazione nominativo-predicato (o

più probabilmente tema-rema) un valore centrale, mentre gli altri elementi (non solo i circostanti, ma anche il paziente) sono considerati secondari. Questo sembrerebbe avvalorare ancor di più l'ipotesi che il rapporto centrale nel pensiero di Yamada sia quello tra *topic* e *comment*, e che invece tralasci considerazioni semantiche o grammaticali.

Si osservi ora la descrizione yamadiana del predicato e dei casi che lo riguardano: *hinkaku* (賓格) e *jutsukaku* (述格). Il termine *hinkaku* era utilizzato, ancor prima di Yamada, per identificare l'accusativo, ma lo studioso lo traduce utilizzando la parola inglese "predicate". Yamada (1908, pp.818-9) distingue infatti due componenti del predicato (*jutsugo* 述語), ovvero la parte concettuale (*gainenbu* 概念部) e l'elemento predicativo (*chinjutsu no yōso* 陳述の要素). Può accadere che le funzioni delle due componenti vengano assunte da un unico elemento, uno *yōgen* (verbo o aggettivo), ma, viceversa, in altre situazioni un predicato può essere espresso da due elementi, ognuno con una funzione diversa. In questo secondo caso, la parte concettuale è espressa dallo *hinkaku*, mentre l'elemento predicativo da differenti verbi o aggettivi. In Yamada, *hinkaku* identifica quei nominali (sostantivi, pronomi o verbi nominalizzati) che fungono da parte concettuale del predicato e si accompagnano a uno dei seguenti tre elementi (che funge da elemento predicativo): la copula come in *kore nari* 'è questo', l'aggettivo *gotoshi* 'essere come' ad esempio in *yume no gotoshi* 'come un sogno', o il verbo leggero *su* す 'fare' come in *omoi wo su* 'pensare', *kenkyū suru* 'fare ricerca'. Si noti che queste costruzioni sono comunque predicazioni: il caso del predicato, detto *jutsukaku* (述格, 'caso predicativo'), può essere infatti espresso da uno *yōgen* (verbo o aggettivo), oppure da uno *hinkaku* seguito da un verbo leggero, dall'aggettivo *gotoshi* o dalla copula.

Yamada elenca inoltre due casi modificatori: il *rentaikaku* (連体格) è espresso da un aggettivo o un verbo in forma attributiva che modifica il nome, ad esempio *nagaruru* nell'espressione *nagaruru mizu* 'l'acqua che scorre'; lo *shūshokukaku* (修飾格) è espresso da un avverbio che modifica il verbo, ad esempio *ito* nell'espressione *ito hayashi* 'molto veloce'.

Ultimo caso è il *setsuzokukaku* (接続格), il caso delle congiunzioni, ad esempio *mata wa* 'oppure', *katsu* 'e', e così via.

In conclusione, in Yamada ogni elemento costitutivo della frase è coinvolto nella teorizzazione della categoria del caso e lo studioso prende così le distanze dalla definizione di "caso" come strategia di espressione della relazione sintattica o semantica dei soli nominali (§1): Yamada include nella sua definizione di "caso" da un lato le funzioni del predicato, dei modificatori e delle congiunzioni, e dall'altro fattori pragmatici come il *topic* e il *focus*. L'attenzione quindi è posta sulle relazioni tra tutti i componenti della frase, concettualizzando una categoria applicata a ciascuna delle sue parti del discorso, eccezion fatta per le particelle, che esprimono tale categoria solo in relazione ai nominali.

## 5. Il “caso” in Tokieda Motoki

Una concezione parimenti ampia di “caso grammaticale” venne adottata da Tokieda Motoki. Per analizzare tale categoria in Tokieda si deve prima chiarire la definizione di due elementi fondanti della sua teoria, ovvero *shutai* (主体) e *kyakutai* (客体): il primo letteralmente indica il soggetto, ma in Tokieda identifica la persona che parla o scrive (non deve essere quindi confuso con il soggetto grammaticale o l'agente), mentre *kyakutai*, letteralmente ‘oggetto’, è il contenuto dell'enunciato, espresso in forma orale o scritta. Il “caso”, in Tokieda (1941, pp. 366-7), è la “sistemazione di tale contenuto” da parte del parlante, che avviene grazie all'utilizzo di particelle e ausiliari verbali (detti *ji* 辞, elementi funzionali che corrispondono in parte alle ‘parole-relazione’ di Yamada), la cui funzione è quella di esprimere la relazione tra nomi, pronomi, verbi, aggettivi (*shi* 詞, ‘parole-concetto’ yamadiane). Il caso in Tokieda – come in Yamada – è quindi collegato solo alla categoria detta *shi* (ciascuno *shi* ha un proprio caso) ed è espresso da particelle e ausiliari verbali (*ji*).<sup>7</sup>

Tokieda però compie un passo avanti: laddove in Yamada (ma anche in Ōtsuki) la relazione fondante all'interno della frase era quella tra soggetto e predicato, nella teorizzazione di Tokieda è il caso del predicato, *jutsugokaku* (述語格), a essere centrale. Tokieda lo definisce «ciò che esprime idee o spiegazioni nei confronti del soggetto», ed esempi di caso predicativo sarebbero *hashiru* 走る ‘correre’, *mijikai* 短い ‘corto’, *hito da* 人だ ‘è una persona’. Il caso del predicato – spiega Tokieda – includerebbe altri casi come soggetto (*shugokaku* 主語格), oggetto (*kyakugokaku* 客語格) e complementi (*hogokaku* 補語格), che successivamente si separerebbero da esso qualora fosse necessario. Ad esempio il verbo *hashiru* ‘correre’ conterrebbe già in sé l'espressione dell'agente (chi corre): il singolo partecipante di una azione espressa da un predicato monovalente non deve essere necessariamente esplicitato (il giapponese si situa infatti tra le lingue definite *pro-drop*). Allo stesso modo, anche l'oggetto e gli altri complementi possono essere lessicalizzati nel predicato: due esempi di Tokieda sono da un lato l'espressione *mezamasu* ‘svegliarsi’, in cui l'oggetto diretto *me* ‘occhio’ è incorporato nel verbo, dall'altro la frase *oowarai ni warau* ‘fare una grande risata’, costruzione di *cognate object*, in cui il nome è etimologicamente connesso al verbo.

Anche il *taishōgokaku* 対象語格, caso che esprime «l'occasione per provocare una emozione», può essere non esplicitato. Tale caso è espresso ad esempio dal termine *mizu* ‘acqua’ nella frase *mizu ga hoshii* ‘(mi) piace l'acqua’ e sembra essere sovrapponibile al ruolo semantico dello stimolo, che è colui che suscita una reazione emotiva o un giudizio cognitivo nell'esperiente (in questo caso l'esperiente sarebbe la prima persona; sul ruolo semantico dello stimolo si veda Dowty, 1991, p. 579).

I casi nominali in Tokieda sembrano quindi essere identificabili con i ruoli semantici: ad esempio, il soggetto coincide con l'agente e – come appena visto – il

<sup>7</sup> Non si discuterà qui del caso modificatore e dei casi condizionale (che esprime una subordinata) e coordinato (che esprime una frase coordinata), poiché ricordano da vicino le teorizzazioni yamadiane.

*taishōgo* con lo stimolo. "Caso" in Tokieda non può però essere sovrapposto al concetto di "ruolo semantico", in quanto lo studioso applica tale categoria anche a frasi intere.

Un esempio è il caso indipendente (*dokuritsukaku* 独立格), che sembra ricordare il vocativo e che prende probabilmente il nome dall'omonimo caso della grammatica di Pinneo, una delle grammatiche inglesi più diffuse in Giappone. Essa riconosceva un caso vocativo chiamato "Independent case", che «is not connected with other words, but is used *independently* of them» (Pinneo, 1854, p.55). Allo stesso modo, il *dokuritsukaku* di Tokieda non ha relazioni con altri elementi e potrebbe quindi essere confuso con il vocativo, ma Tokieda sottolinea che anche una intera frase, ivi incluso il predicato, può essere considerato un caso indipendente: nella frase *tori mo utau yo* 'anche gli uccelli cantano!', la particella *yo* convoglia emozione, ma è la frase intera a essere considerata un "caso indipendente". Sembra che la condizione necessaria per identificare un *dokuritsukaku* sia proprio la presenza di una particella enfatica: se non fosse stata presente la particella *yo* alla fine dell'esempio precedente, il verbo *utau* 'cantare' sarebbe stato considerato – scrive Tokieda – un caso predicativo connesso a un soggetto 'uccello', ed è proprio la particella *yo* che non permette questo tipo di interpretazione. Tokieda sembra quindi identificare la frase esclamativa con il caso indipendente, che viene opposto a frasi di altro tipo, ad esempio descrittive, che però non presentano curiosamente un caso proprio. Il caso indipendente di Tokieda sembra quindi una reinterpretazione del vocativo inglese, cosa che spiegherebbe l'assenza di un caso per ogni tipologia di frase (ad esempio quella interrogativa<sup>8</sup>).

A tali casi, Tokieda aggiunge il *rensōkaku* (聯想格 'caso associativo'), connesso con tecniche retoriche e espressioni poetiche come gli epiteti (*makurakotoba*) o i giochi di parole. Se da un lato quindi Tokieda sembra accogliere la teorizzazione yamadiana, secondo cui "caso" è applicabile alle parole-concetto (*shi* di Tokieda) ed è espresso da elementi funzionali (parole-relazione, *ji* di Tokieda) che ne mostrano le relazioni reciproche, dall'altro amplia ulteriormente tale categoria, attribuendola a intere frasi o a espedienti poetici.

## 6. Conclusioni

Nelle diverse fasi che caratterizzano l'incontro degli studiosi giapponesi con il concetto di caso, l'interpretazione, la definizione e l'applicazione di esso alla descrizione del giapponese non sembrano essere univoche, ma si nota una generale tendenza ad ampliarne l'utilizzo al di là della definizione che ne avrebbe proposto la linguistica contemporanea.

---

<sup>8</sup> L'assenza di casi legati a altri tipi di frase come quelle interrogative è tanto più curioso se si considera che la frase interrogativa presenta in giapponese moderno la particella *ka* a fine frase. Riguardo tale asimmetria Tokieda (1941, pp. 390-1) spiega che la particella interrogativa *ka* fungerebbe da elemento predicativo, prerogativa che le particelle esclamative non presenterebbero.

Per quanto riguarda i casi nominali, che più si sovrappongono alla concezione di “caso” discussa in §1, gli studiosi giapponesi sembrano proporre definizioni che tengono conto di piani differenti: se la categoria di “caso” sembra essere sovrapposta soltanto al ruolo semantico nell’identificazione delle funzioni del paziente e dei circostanti, il nominativo invece sembra definito non solo su basi semantiche come agente, ma anche e in modo particolare su basi pragmatiche. Sia in Yamada che in Tokieda (ma anche in Ōtsuki) il nominativo è ciò su cui il predicato esprime un giudizio, un’idea o una spiegazione e Yamada – più attento a fattori formali rispetto a Tokieda – aggiunge espressamente che esso può essere segnalato da particelle non solo di “caso”, ma anche pragmatiche o di altro tipo. Il nominativo, nelle loro teorizzazioni, non è identificabile come il caso del soggetto (come relazione grammaticale), né può essere soltanto sovrapposto al ruolo semantico dell’agente, ma si collega anche all’espressione del *topic* (o del *focus*) in una costruzione tema/rema. In questo senso, le teorizzazioni dei grammatici giapponesi anticipano quelle di studiosi contemporanei come Butt (2009), secondo cui la categoria di “caso” interagirebbe anche con il livello informativo.

Il concetto di “caso”, però, sin dalla sua prima applicazione alla lingua giapponese, è stato anche impiegato nella descrizione del verbo. Da un lato questo può essere dovuto al fatto che il verbo giapponese, al contrario del nome, presenta il fenomeno della flessione, con cui il “caso” sembra essere stato confuso in un primo momento: è così che nel commentario *Hattenjōshō*, ma anche – in luce diversa – in Tsurumine, il verbo è stato descritto utilizzando il concetto di “caso”. In una seconda fase, però, studiosi come Yamada e Tokieda non posero più l’attenzione su fattori formali come la flessione, ma sul ruolo svolto dal predicato nella frase e sul suo rapporto con il soggetto/*topic*, riguardo al quale esso fornisce una spiegazione.

Ai casi nominali e al caso verbale si aggiunge inoltre la descrizione delle funzioni delle altre parti del discorso, anch’esse coinvolte nelle teorizzazioni prima di Yamada e poi di Tokieda, in cui “caso” sembra sovrapporsi alle relazioni reciproche tra i diversi componenti della frase.

Nel loro incontro con la categoria del “caso”, gli studiosi giapponesi tentarono quindi dapprima di comprenderne l’utilizzo, sovrapponendolo con quello della flessione, per poi applicarlo non solo alla descrizione delle funzioni sintattiche o semantiche di un nominale, ma alla tradizionale distinzione giapponese – già rintracciabile in epoca medievale nell’opposizione tra *kotoba* e *teniwoha* – tra elementi concettuali ed elementi funzionali.

## Bibliografia

- Beard, Robert (2005). *Lexeme Morpheme Base Morphology: A General Theory of Inflection and Word Formation*. New York: SUNY Press.
- Bickel, Balthasar; Nichols, Johanna (2009). "The geography of case". In Malchukov, Andrej; Spencer, Andrew (a cura di) *The Oxford Handbook of Case*. Oxford: OUP, pp. 479-517.
- Blake, Barry J. (1994). *Case*. Cambridge: CUP.
- Butt, Miriam (2006). *Theories of Case*. Cambridge: CUP.
- Butt, Miriam (2009). "Modern approaches to case: an overview". In Malchukov, Andrej; Spencer, Andrew (a cura di) *The Oxford Handbook of Case*. Oxford: OUP, pp. 27-43.
- Cardona, George (1976). "Some features of Pāṇinian derivations". In Parret, Herman (a cura di) *History of Linguistic Thought and Contemporary Linguistics*. Berlino: W. de Gruyter, pp. 137-158.
- De Mauro, Tullio (1965). "Il nome del dativo e la teoria dei casi greci". *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, VIII, Rendiconti 20/3-4, pp. 1-61.
- Dowty, David (1991). "Thematic proto-roles and argument selection". *Language*, 67/3, pp. 547-619.
- Fillmore, Charles (1968). *The case for case*. In Bach Emmon; Harms Robert T. (a cura di) *Universals of Linguistic Theory*. New York: Holt Rinehart and Winston, pp. 1-88.
- Frellesvig, Bjarke (2010). *A History of the Japanese Language*. Cambridge: CUP.
- Fujibayashi, Fuzan (1815). *Orandagohōkai*. Ōsaka.
- Hashimoto, Shinkichi (1983). *Hashimoto Shinkichi hakase chosakushū*. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Hatanaka, Kenji (1996). "Tsurumine Shigenobu no bunpōron – Kaku gainen no hen'yō". *Studies in Comparative Philosophy*, 23, pp. 73-79.
- Ijima, Masahiro (2010). "Yamada bunpō ni okeru kakuriron – Kingendai bunten no nagare no naka ni okeru". In Ōki, Kazuo; Saitō, Michiaki (a cura di) *Yamada bunpō no gendaiteki igi*. Tōkyō: Hitsuji Shōbō, pp. 181-198.
- Keidan, Artemij (2007). "Pāṇini 1.4.23: emendation proposal". *Rivista di Studi Sudasiatici*, 2, pp. 209-241.
- Keidan Artemij (2010). "Compositional history of Pāṇini's kāraḥa theory". *Indoeuropejskoe āzykoznanie i klassičeskaā filologiā*, 14/2, pp. 33-46.
- Kondo, Yasuhiro (1992). "Kōzanjibon Hattenjōshō wo megutte". *Kōzanji tenjaku bunsho sōgō chōsadan kenkyūhōkoku ronshū Heisei 27 nendo*, 3, pp. 95-107.
- Kurokawa, Mayori (1911). *Kurokawa Mayori zenshū*. Tōkyō: Kokushokankōkai.
- Matsumura, Akira (1985). "Tsurumine Shigenobu "Gogaku shinsho" to sono haikai". *Koku-sai Nihonbungaku kenkyū shūkai kaigiroku*, 9, pp. 89-105.
- Moravcsik, Edith A. (2009). "The distribution of case". In Malchukov, Andrej; Spencer, Andrew (a cura di) *The Oxford Handbook of Case*. Oxford: OUP, pp. 231-245.
- Ōtsuki, Fumihiko (1899). *Kō nihon bunten beki*. Tōkyō.
- Pinneo, Timothy Stone (1854). *Pinneo's Primary Grammar of English Language*. Cincinnati: W.B. Smith.
- Rodriguez, João (1604). *Arte da Lingoa de Iapam*. Nagasaki.
- Shigi, Tatsuyoshi (1978). "Kaku to iu bunpōyōgo ni tsuite – sono yurai to genjō". *Gaikokugoka kenkyū kiyō/Tōkyōdaigaku kyōyōgakubu gaikokugoka*, 26/1, pp. 1-26.
- Tokieda, Motoki (1941). *Kokugogaku genron*. Tōkyō: Iwanami Shoten.

- Tokieda, Motoki (1954). *Nihonbunpō – Bungohen*. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Tsurumine, Shigenobu (1833). *Gogaku shinsho*. Tōkyō.
- Vos, Frits (2000). “The influence of Dutch grammar on Japanese language research”. In Auroux, Sylvain et al. (a cura di) *History of the language sciences*. New York: De Gruyter, pp. 102-104.
- Yamada, Yoshio (1908). *Nihon bunpō-ron*. Tōkyō: Hōbunkan.
- Yamada, Yoshio (1936). *Nihon bunpōgaku gairon*. Tōkyō: Hōbunkan.

Storia



## **L'aratro e l'amo: le potenzialità del contributo dell'etnoastronomia allo studio del Giappone preistorico**

PAOLO BARBARO

Basil Hall Chamberlain, spesso celebrato in occidente come uno dei ‘padri degli studi giapponesi’ (George, 2010, p. 184), sbagliava quando scriveva che «le stelle sono molto meno ammirate (...) in Giappone rispetto all'Europa» (Chamberlain, 2014, p. 327). Si tratta di un errore – solo in parte – giustificabile poiché riflette lo scarso interesse che per secoli intellettuali e studiosi giapponesi hanno portato verso il *cielo antropologico*, ossia verso le tradizioni e conoscenze popolari legate agli astri. Infatti nel Giappone contemporaneo, e in particolar modo nelle zone rurali, così come in molti testi del passato, sono visibili numerosissimi usi, nozioni e interpretazioni del cielo notturno. Questa ricca etnoastronomia interessa numerosi ambiti: dall'agricoltura alla pesca, dalla letteratura al folklore, dalla divinazione alla religione, solo per citare i più ricorrenti. Attraverso analisi storiche e antropologiche e, in una fase successiva, attraverso quella comparativa, è possibile affermare che una parte – ridotta ma teoricamente importante – dell'astronomia popolare giapponese è, con alta probabilità, di origine preistorica. Queste pagine sono dedicate a mostrare la fondatezza di tale ipotesi. Se valida, essa indica un cammino ancora non percorso, fatto di analisi più approfondite e ampie, che può aggiungere qualche tassello alla comprensione della preistoria del Giappone.

### **L'ipotesi dell'origine preistorica di una parte del cielo antropologico giapponese**

L'etnoastronomia del Giappone contemporaneo è, come del resto quella studiata in molte altre aree del mondo compresa l'Italia, il frutto di una lunga stratificazione che è iniziata in tempi remoti. Come succede per lo studio del cielo antropologico in altre parti del globo, anche in Giappone la longevità di alcuni elementi permette un approccio comparativo transculturale che può ricordare quanto accade nella linguistica comparativa. In altre parole, uno dei vantaggi dell'etnoastronomia risiede nel fatto che, nonostante la maggior parte del materiale visibile nella contemporaneità sia il frutto della naturale elaborazione e rielaborazione che ogni cultura fa nel corso della sua storia, nonché di innovazioni dovute sia ad apporti esterni sia alla creatività popolare, per alcuni dati – astronomici e contestuali – la corrispondenza tra tradizioni visibili in due aree geo-culturali distinte è tale da imporre approfondimenti che

risultano, spesso benché non sempre, nella conclusione di un'origine comune del materiale analizzato.

Prima di entrare nel cuore dell'argomento, è importante sottolineare come l'ipotesi dell'origine preistorica sia relativa solo ad una parte ristretta dell'etnoastronomia del Giappone contemporaneo. Per molte nozioni di astronomia popolare giapponese, in effetti, la datazione in tempi storici è evidente. Un esempio sono i racconti, nati a partire dal periodo Kamakura (1185-1333), di eventi o leggende legate alla guerra Genpei (1180-1185), nei quali la stella Rigel ( $\beta$  Ori) e la stella Betelgeuse ( $\alpha$  Ori) vengono identificate con le opposte fazioni: rispettivamente *Genji boshi* e *Heike boshi* (Seitōsha henshūbu, 2015, p. 133).

Un discorso a parte va inoltre fatto per quanto è comune all'area delle culture sinizzate. La grande influenza dell'astronomia e dell'astrologia cinese sull'etnoastronomia giapponese è indiscutibile. Nei secoli molti elementi importati dal continente – il più delle volte dalle élites intellettuali e religiose – sono divenuti parti costituenti della cultura popolare nipponica. Si pensi ad esempio all'astrologia di origine continentale e predominantemente taoista (Nakamura, 1993), ampiamente praticata, utilizzata da secoli e ancora vivissima, come mostrano siti web, giornali, e astrologhi nelle strade delle grandi città come in televisione (Dorman, 2007). Uno degli esempi più celebri di tradizioni etnoastronomiche di origine continentale che fanno ormai parte integrante della cultura giapponese è sicuramente il festival di *tanabata* 七夕, tra i più popolari del Giappone contemporaneo,<sup>1</sup> durante il quale si celebrano due amanti trasformati in stelle: la tessitrice Orihime e il mandriano Hikoboshi, rispettivamente le stelle Vega ( $\alpha$  Lyr) e Altair ( $\alpha$  Aql). Tuttavia, nonostante le nozioni di origine cinese visibili nel Giappone contemporaneo rappresentino una porzione molto importante del cielo culturale giapponese, esse non ne costituiscono la totalità. Com'è successo del resto in molti altri ambiti, l'introduzione massiccia e continuata di astronomia cinese, così come la sua posizione di dominio a corte e presso gli intellettuali, non ha significato necessariamente la sostituzione, a livello popolare, di nozioni e usi preesistenti: li ha piuttosto affiancati e integrati, com'è del resto avvenuto in numerosissimi altre sfere della cultura giapponese, quali ad esempio la religione o la linguistica.

Eliminando quindi quanto è di origine cinese e quanto ha un'evidente o attestata origine storica, rimane comunque un numero interessante di tradizioni astronomiche popolari che definiremo, nella fase iniziale dell'analisi, 'potenzialmente preistoriche'. Tra queste, ve ne sono alcune che mostrano numerosi punti in comune con l'astronomia popolare e/o con la mitologia di culture austronesiane ed eurasiatiche con le quali il Giappone non ha avuto contatti diretti in epoca storica. Per alcune di esse, le similitudini sono di qualità e quantità tali da costringerci a esclu-

---

<sup>1</sup> L'origine del *Tanabata* nella tradizione cinese del *Qixi* è indiscutibile, benché non sia chiaro se vi siano stati anche apporti da altre culture continentali e se la tradizione cinese si sia innestata su altre autoctone simili o affini già esistenti.

dere un'evoluzione culturale convergente, e a ritenere che esse abbiano un'origine comune. E dunque, quando è appurato senza ombra di dubbio che tali nozioni non sono attestate in Cina, è plausibile sostenere la loro presenza in Giappone già in tempi preistorici o al più tardi proto-storici. Nelle pagine a seguire si mostreranno e contestualizzeranno dunque due esempi di conoscenze e usi del cielo antropologico giapponese che potrebbero avere una relazione con tradizioni simili attestate tra le culture austronesiane, per mostrare la plausibilità dell'ipotesi dell'esistenza di uno strato di conoscenze di origine arcaica nell'astronomia popolare del Giappone storico, e per mostrare al contempo l'analisi che porta a tali conclusioni. La ricerca non ha identificato connessioni solo con le culture austronesiane: una parte degli studi – non discussa in queste pagine per questioni di spazio – ha identificato probabili legami esistenti anche con alcune culture continentali non cinesi. Procederò quindi dedicando una breve introduzione all'etnoastronomia in Giappone, per poi descrivere in dettaglio la metodologia utilizzata durante la ricerca, prima di presentare gli esempi scelti.

## L'etnoastronomia e il Giappone

Finora la ricerca sull'astronomia popolare in Giappone è stata condotta in maniera approfondita solo nell'ambito degli studi di folclore. Quest'ultimi hanno prodotto una quantità interessante – benché visibilmente incompleta – di dati, raccolti in una dozzina di monografie. Tra esse spiccano, per qualità e quantità della ricerca, i dizionari di astronomia popolare,<sup>2</sup> soprattutto quando trattano delle varianti regionali dell'etnoastronomia nipponica.<sup>3</sup> Le tradizioni locali, in effetti, offrono spesso supporto o smentita alle ipotesi di ricostruzione del cielo antropologico prima dell'introduzione massiccia dell'astronomia cinese. Si prenda ad esempio la costellazione delle Pleiadi, per le quali esistono alcune decine di nomi diversi a livello popolare, numero che aumenta ulteriormente se si considerano le singole varianti dialettali e fonetiche. Tra esse, molto diffusa è la variante *subaru/sumaru*. Questa dualità, tipica del giapponese antico,<sup>4</sup> rafforza le ricostruzioni storiche che sostengono che la costellazione abbia rivestito una grande importanza nella cultura giapponese prima del periodo Nara. In realtà, la certezza che la cultura del Giappone pre-Nara tenesse in alta stima le Pleiadi è fornita da fonti come il *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi, 712 ca.) e il *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, 750 ca.) e proprio perché questa costellazione è citata nei testi antichi, essa costituisce il raggruppamento di stelle 'autoctono' più studiato in Giappone.

<sup>2</sup> Si veda a questo proposito: Nojiri, 1973.

<sup>3</sup> In particolare si veda: Uchida 2004.

<sup>4</sup> L'alternanza tra l'occlusiva bilabiale sonora /b/ e la nasale bilabiale /m/ in posizione intervocalica, è visibile in diverse coppie di parole nel giapponese antico. Essa è generalmente ma non universalmente interpretata come un caso di allofonia.

Il pioniere dell'etnoastronomia giapponese è Nojiri Hōei (1885-1977), un rinomato astronomo noto tra l'altro per essere l'ideatore del nome giapponese per Plutone<sup>5</sup> negli anni trenta del secolo scorso, quando il pianeta nano fu avvistato per la prima volta. Nojiri si interessò, durante tutta la sua esistenza, alle tradizioni astronomiche della gente comune in tutto l'arcipelago, dedicandosi ad esse in maniera quasi esclusiva durante l'ultima parte della sua vita. Tra i suoi studenti e collaboratori si trovano quasi tutti i migliori etnoastronomi giapponesi, come Uchida Takeshi o Ishibashi Tadashi. Tuttavia, ad eccezione di alcuni passaggi nei lavori di Nojiri, i dati raccolti dagli studiosi non sono mai stati utilizzati in una prospettiva comparativa, al contrario di quanto è stato fatto tra gli esperti di studi di altre aree, come in indoeuropeistica (Mosénkis, 2012), negli studi austronesiani da oltre cinquant'anni (Akerblom, 1968) e in quelli di diverse altre parti del mondo (Selin, 2000). Quando applicata ad altre aree geo-culturali, la ricerca etnoastronomica comparativa ha sempre fornito dati utili a diverse discipline, come l'antropologia, la storia, la linguistica, gli studi di religione, e non c'è ragione di pensare che il paese del sol levante sia un'eccezione. È plausibile ad esempio ritenere che alcune nozioni legate agli astri in ambiti come la navigazione o l'agricoltura siano state introdotte da altri luoghi insieme all'arrivo di innovazioni tecnologiche, come del resto è successo in numerosissime altre epoche e regioni geografiche. Altrettanto plausibile è che, come accaduto in svariate altre parti del mondo, alcune conoscenze, narrazioni o usi relativi agli astri siano dovuti a contatti e/o scambi culturali – non avvenuti necessariamente nell'arcipelago giapponese – tra gli antenati dei giapponesi, e quelli di altre culture, e che ne siano rimaste tracce in alcune delle società discendenti.

La ricerca presentata in queste pagine parte proprio (1) dalla constatazione del divario esistente tra i dati raccolti dalla ricerca nell'arcipelago nipponico e la mancanza di analisi comparativa; (2) dall'osservazione degli interessantissimi risultati che gli studi di etnoastronomia comparativa hanno portato quando applicati ad altre aree geo-culturali e (3) dalle potenzialità dell'analisi comparativa applicata all'etnoastronomia giapponese che sono apparse evidenti già a una prima analisi superficiale tra ricercatori specializzati in diversi campi. Le prime considerazioni sono nate infatti durante gli incontri annuali della *International Association for Comparative Mythology* nel 2015 e 2016. Ad esse hanno contribuito in varia maniera altri ricercatori. In questo senso particolarmente utili sono risultate le conoscenze del professor Yuri Berezkin.<sup>6</sup> Un ringraziamento per il contributo dato alle ricerche va anche a John Colarusso e Ann Kumar.

---

<sup>5</sup> Il nome in giapponese, attraverso un calco linguistico, è all'origine delle denominazioni del pianeta nano Plutone in coreano e cinese.

<sup>6</sup> Molto utile, oltre alle sue conoscenze, è risultato il database di temi del folklore mondiale compilato dal professor Berezkin e dai suoi collaboratori. Solo in lingua russa, esso è consultabile online: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/index.htm>

## Etnoastronomia nelle antiche mitografie

Le mitografie compilate durante l'ottavo secolo, poco dopo l'arrivo della scrittura nell'arcipelago giapponese, così come i *fudoki* e il *Man'yōshū*, non sono ricche di dati astronomici. Tuttavia, esse attestano l'esistenza nel Giappone arcaico di diverse concezioni, idee e usi della volta celeste (Nojiri, 1973, p. 8-11). Molte di quelle attestate negli antichi testi sono ancora ben visibili soprattutto negli ambiti del folklore e della religione. Ciò conferma che nella società nipponica contemporanea sopravvivono tracce di concezioni etnoastronomiche di origine pre-Nara, e avvalorata – benché non la comprovi – l'ipotesi proposta in queste pagine, ovvero che altri usi e rappresentazioni degli astri di origine preistorica sopravvivono nel Giappone contemporaneo. Poiché lo studio del cielo antropologico descritto nei documenti dell'ottavo secolo è stato effettuato in numerosi testi, rimando a questi per un'analisi approfondita.<sup>7</sup> Mi limiterò dunque nelle prossime righe a presentarne molto brevemente un paio di esempi.

Il carattere astronomico di alcuni miti, di alcune narrazioni e di alcune divinità presenti in testi come il *Kojiki*, il *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720) o il *Man'yōshū* risulta del resto evidente anche a un'analisi superficiale. Un esempio ne è la centralità della divinità *solare* Amaterasu in ambito politico e religioso nel Giappone proto-storico e storico, o il carattere cosmogonico di alcuni miti come quello della Grotta Celeste (*Ama no Iwato*) che coinvolgono il sole e avvengono per lo più sulle sponde del fiume del cielo, ovvero ai bordi della via lattea.<sup>8</sup> Un altro esempio intrigante è quello relativo ad Ama tsu mika boshi, divinità il cui nome e culto non lasciano dubbi sulla sua natura astronomica.<sup>9</sup> Egli era già un ricordo di racconti più antichi quando furono redatti il *Kojiki* e il *Nihon shoki*, e appare solo nella seconda delle due mitografie, in due varianti del racconto della discesa del dio Takemikazuchi (in coppia con un'altra divinità di nome Futsu nushi) per la conquista della terra

<sup>7</sup> Si vedano a questo proposito: Katsumata, 2000 e Kusaki, 2004, pp. 15-67.

<sup>8</sup> In proposito, è utile ricordare come gli studi di Yoshida Atsuhiko e di Michael Witzel abbiano mostrato in maniera molto convincente che questo mito ha una probabile relazione di tipo filogenetico con i miti della dea dell'aurora \**H2ausos* di cui si trovano tracce in numerosissime culture indoeuropee. Yoshida e Witzel giungono a conclusioni diverse per quanto riguarda la ricostruzione del mito originario, la sua origine, la sua diffusione a livello planetario e sulla datazione, ma concordano sul fatto che il mito della grotta sia un racconto che sottende una cosmogonia ormai scomparsa e abbia un'evidente origine comune con miti simili di origine decisamente preistorica, visibili soprattutto tra le popolazioni indoeuropee. Witzel, includendo nell'analisi anche tradizioni di culture amerindiane, data il proto-mito – in una forma ricostruita abbastanza diversa da quella giapponese – a prima delle migrazioni beringiane.

<sup>9</sup> Ama tsu mika boshi è uno dei due nomi con i quali ci si riferisce a questa divinità che compare nel *Nihon shoki* – l'altro è Ame no Kagaseo. Tradizioni registrate in periodi posteriori riportano anche Hoshi no Kagaseo. Autori anglofoni traducono i nomi della divinità come: *Dread Star of Heaven* (Aston, 1905, p. 142) oppure *August Star of Heaven* (Coulter et al., 2012, p. 96); *Scarecrow Male of Heaven* (Aston, 1905, p. 142) e anche *(Star of the) Brilliant Male* (Coulter et al., 2012, p. 96). Al di là delle difficoltà di interpretazione e traduzione, gli studiosi concordano che si tratta di un astro divinizzato e/o di un *kami* identificato o simbolizzato da una stella o da un pianeta.

di mezzo (*Ashihara no naka tsu kuni*) partendo da Izumo. Il culto a lui dedicato da secoli, in santuari importanti ed antichi come il Kashima *jingū*<sup>10</sup> (città di Kashima, prefettura di Ibaraki), mostrano chiaramente l'esistenza, nel Giappone moderno, di tradizioni etnoastronomiche (non sempre facili da interpretare) che possono essere datate come originatesi prima del periodo Asuka. Infine, il caso già citato delle Pleiadi è esemplare, oltre che per i motivi già accennati, anche perché mostra come alcuni astri fossero divinizzati nel Giappone preistorico (Katsumata, 1995); che oltre a essere oggetto di culto erano sicuramente protagonisti di numerose narrazioni, alcune delle quali arrivate fino ai nostri giorni;<sup>11</sup> che venivano usati anche per scopi pratici, i quali però sono menzionati molto raramente nei testi antichi, a causa del disinteresse degli autori verso questo tipo di argomenti; che esiste della cultura materiale di datazione antica, in relazione agli astri: si pensi alle rappresentazioni di stelle sulle ceramiche Yayoi, ma anche ai santuari che portano il nome di *Subaru / Sumaru jinja*, attestati ancora oggi sebbene in pochissime unità, e che risultano tutti essere, al momento della scrittura, in disuso. In un tale scenario, le pratiche della vita agricola, le tecniche tradizionali di pesca e navigazione, la religione e la cultura popolare (scaramanzie, *matsuri*, proverbi, storielle ecc.) sono ambiti d'indagine importante per sperare di superare le difficoltà dovute alla scarsità o alle difficoltà per l'interpretazione di altro tipo di materiale.

### Metodologia dell'analisi

Le ipotesi e i risultati della ricerca presentati in queste pagine si basano solo sull'approccio etnoastronomico, soprattutto per questioni di economia del testo, ma anche in ragione del fatto che i temi etnoastronomici sono più adatti al contesto di scrittura rispetto a quelli archeoastronomici, in quanto richiedono minori conoscenze di astronomia e un uso ridotto o inesistente di dati numerici. Tuttavia la ricerca in corso si propone di ampliare, utilizzare e verificare anche dati di tipo archeoastronomico in Giappone. Basterà qui ricordare l'importanza teorica e la necessità interpretativa della presenza, nell'arcipelago, di circoli solari come quelli di Ōyu.<sup>12</sup> Di questi conosciamo le funzioni astronomiche e ne deduciamo che esistevano, verso la fine del periodo Jōmon o agli inizi dello Yayoi, nozioni di gnomonica avanzate. Tuttavia, a

---

<sup>10</sup> Si ha notizia di questo santuario, che durante il periodo Heian godeva di uno status imperiale equiparabile a quello del santuario di Ise, già nel *Harima no kuni no fudoki* (compilato a inizio ottavo secolo), documento che conferma che la sua costruzione sia precedente all'ottavo secolo.

<sup>11</sup> L'esempio più celebre è sicuramente il racconto di Urashima Tarō, le cui versioni più antiche includono tra i personaggi della storia anche la personificazione delle due costellazioni delle Pleiadi e delle Iadi.

<sup>12</sup> I circoli come quello di Ōyu (*città di Kazuno*, prefettura di Akita), sono datati tra il 2000 e il 1500 a.C. Costruzioni simili si trovano anche in altre parti dell'Asia orientale e in Indonesia, ma al momento la conoscenza dei siti e del loro contesto non permettono di stabilire nessun tipo di rapporto.

mio avviso il rapporto tra questi interessantissimi esempi di cultura materiale da un lato e il contesto socio-culturale e storico dall'altro rimane al momento, di difficile interpretazione.

La ricerca e le analisi di etnoastronomia comparativa condotte e in corso di perfezionamento, si sviluppano, metodologicamente, su quattro fasi, le quali sono distinte metodologicamente ma non lo sono sempre da un punto di vista cronologico. La fase preliminare consiste nella raccolta dati – effettuata sia partendo dalle etnografie esistenti, sia grazie a ricerche sul campo che effettuo, in maniera non strutturata, dal mio primo soggiorno in Giappone oltre vent'anni fa, a causa del mio interesse per l'astronomia e le narrazioni popolari; e in maniera sistematica da tre anni. Spero che essa si allarghi presto anche ad altre aree geografiche.

La fase successiva consiste nel cercare similitudini tra il cielo antropologico giapponese e nozioni relative a stelle, asterismi o costellazioni con caratteristiche simili in altre culture. Questo avviene sia a livello personale attraverso la ricerca documentale, sia grazie all'aiuto e alle indicazioni di esperti di altre aree geografiche. Nel caso di singole stelle, la corrispondenza linguistica – soprattutto semantica, e in pochi casi fonetica – è un primo importante indizio di possibile origine comune. Per gli asterismi e le costellazioni, oltre alla sinonimia si cercano raggruppamenti formati dalle stesse stelle. Altri aspetti comuni che possono apparire già evidenti durante questa prima fase sono: la letteratura relativa agli astri in questione (es. poesie, racconti, canzoni, miti), usi degli astri per scopi pratici (es. semina del miglio, navigazione), valore simbolico o religioso. Durante questa fase si cerca di distinguere, tra gli asterismi simili, i casi di probabile pareidolia. Prendiamo ad esempio la sequenza di stelle che la tradizione occidentale chiama 'coda dello Scorpione'.<sup>13</sup> Quell'insieme di stelle ha una magnitudine apparente tale da distinguersi chiaramente tra gli astri della stessa porzione di cielo, e tracciano distintamente una curva che termina con la stella Shaula ( $\lambda$  Sco) la più luminosa del gruppo con la sua magnitudine apparente di 1,62 nonché una delle stelle più brillanti in termini assoluti nel cielo notturno. In Giappone, come in molte culture austronesiane, la tradizione individua un amo da pesca in quella curva.<sup>14</sup> L'ipotesi che un'illusione pareidolitica sia all'origine dell'asterismo dell'amo da pesca indipendentemente in Giappone (*tsuri boshi*) come in Nuova Zelanda (l'amo di pesca di Maui, *ka makau nui o Maui*), è plausibile, benché non sia l'unica spiegazione possibile. Tuttavia, per i casi di forme più complesse e meno evidenti, la pareidolia diventa molto meno probabile, come si mostrerà più avanti per il caso dell'asterismo dell'aratro. Essa è inoltre completamente da scartare laddove singole stelle vengono denominate allo stesso modo.

<sup>13</sup> Ci si riferisce qui alle stelle seguenti nella costellazione dello scorpione, che ne formano la coda:  $\epsilon$  Sco,  $\mu$  Sco,  $\zeta$  Sco,  $\eta$  Sco,  $\theta$  Sco,  $\iota$  Sco,  $\kappa$  Sco,  $\lambda$  Sco. Incidentalmente, si ricorda che lo Scorpione è la costellazione con il più alto numero di stelle di magnitudine apparente superiore a 3.

<sup>14</sup> Spesso, alle stelle succitate o 'coda dello Scorpione', vengono aggiunte anche le  $\tau$  Sco e Antares ( $\alpha$  Sco) per formare l'asterismo dell'amo.

La terza fase della ricerca consiste nell'accertarsi che quanto appena osservato non sia attestato nella cultura cinese. Sebbene sia certo che elementi di astronomia e astrologia cinese siano arrivati nell'arcipelago giapponese già in epoche pre-Nara, com'è dimostrato tra l'altro dalle decorazioni all'interno dei *kofun* di Kitora, escludere ciò che è di origine cinese è una scelta metodologica che permette di semplificare una materia già molto ampia, concentrando così la ricerca sugli aspetti finora meno studiati. La grande quantità di studi che descrivono l'astronomia cinese tradizionale, spesso ben catalogati e di facile consultazione, unita alle numerosissime ricerche che raccontano in maniera dettagliata la profonda influenza che l'astronomia cinese ha avuto per oltre mille anni nel paese del sol levante, aiutano a valutare e riconoscere con basso margine di errore quali aspetti dell'etnoastronomia giapponese abbiano un'origine cinese. Essi aiutano anche a distinguere la datazione storica e preistorica, nonché caratteristiche specifiche di varie fasi storiche della penetrazione della cultura cinese. Benché io ritenga interessantissimo approfondire anche questi aspetti, che con tutta probabilità aiuteranno anche a meglio comprendere i rapporti tra il Giappone proto-storico e le varie culture attestate sul continente e sulla penisola coreana, ritengo che per uno studio di tipo comparativo come quello che si vuole intraprendere, escludere la questione dell'influenza sinica, senza doversi preoccupare di quella bassissima percentuale di tradizioni di origine cinese che è di origine preistorica, permette di concentrare meglio l'analisi sulla complessa questione di ricostruire possibili legami tra il Giappone e altre culture distanti nel tempo e nello spazio.

Superata la terza fase, che definiremo di 'esclusione dell'origine cinese', la ricerca si focalizza sull'approfondimento delle conoscenze relative agli oggetti individuati come *potenzialmente* preistorici. Questa fase consiste nello studiare in maniera approfondita le stelle e gli asterismi in questione, sia nell'ambito giapponese, sia in quello della/e cultura/e individuata/e come termine di comparazione. In altre parole, una volta stabilita la corrispondenza semantica (o fonetica) del nome della stella o dell'asterismo, e/o individuato un asterismo la cui composizione astronomica è uguale in Giappone e altrove, la comparazione si focalizza sulla ricerca di altre caratteristiche contestuali che sono, il più delle volte:

- 1) caratteristiche della tradizione religiosa;
- 2) relazione tra stelle/asterismi e la calendarizzazione della vita sociale;
- 3) la letteratura e soprattutto le tradizioni orali e le narrazioni;
- 4) le funzioni e gli usi che vengono fatte di stelle e asterismi, soprattutto in campo tecnico (es. agricoltura, navigazione ecc.);
- 5) posizione geografica dell'osservatore;
- 6) altri dati astronomici.

## L'esempio di Canopo

Analizziamo ora brevemente l'esempio della stella Canopo ( $\alpha$  Car). Seconda stella più luminosa nel cielo notturno, ai nostri tempi Canopo può essere osservata solo da latitudini più meridionali del 37° parallelo nord, e solo durante i mesi invernali. In Giappone questo significa che la stella non è visibile più a settentrione della prefettura di Gunma, ma anche che essa è visibile in maniera apprezzabile solo nella parte più meridionale dell'arcipelago. A Tokyo, ad esempio, appare al massimo per qualche ora nei mesi più freddi dell'anno e non si alza mai che di qualche grado sopra l'orizzonte. Può essere utile ricordare a questo punto che Canopo non era ben visibile agli antichi greci, come alla maggior parte dei popoli che navigavano il mediterraneo, e che la sua presenza nei cataloghi stellari greci, nonché il suo nome, sono dovuti a contatti e scambi con culture stanziati più a sud, ovvero l'egiziana e la caldea. Qualcosa di simile potrebbe essere successo nel Giappone pre-Nara.

In Cina Canopo è una stella molto conosciuta, ed essa è ampiamente utilizzata in astronomia, astrologia e religione. Oggetto di un culto antico legato a tradizioni taoiste, essa è nota come Stella dell'Anziano, *Lǎorén xīng* 老人星 o Stella dell'Anziano del Polo Sud, *Nánjí lǎorén xīng* 南極老人星. Quest'ultimo nome ci ricorda come la stella, che nell'emisfero australe diventa circumpolare a meridione della latitudine 37°18' S, grazie alla sua posizione e luminosità era ampiamente usata come punto di riferimento durante la navigazione nell'emisfero australe; presso talune popolazioni – se la posizione geografica dell'osservatore lo permetteva – anche in maniera simile a quanto avviene nell'emisfero boreale per la stella polare. Un uso in questo senso è largamente diffuso tra le popolazioni austronesiane (Taonui, 1994). In Giappone il culto cinese per la stella divinizzata Canopo ha dato origine a *Jurōjin* 寿老人,<sup>15</sup> una delle Sette Divinità della Fortuna o *Shichi Fukujin*. Tuttavia, accanto a questo culto importato dalla Cina, esistono tracce di un altro culto per questa stella nelle tradizioni popolari giapponesi, del quale non vi è riscontro nell'astronomia cinese. In giapponese Canopo è chiamata Mera o *Mera boshi* (ovvero stella Mera). Il primo termine è quello attestato più anticamente e il più diffuso. Questo nome popolare per indicare Canopo non appare generalmente nei dizionari etimologici, fatto che si spiega non con una creazione recente del lemma, ma con la sua origine popolare e con la sua assenza pressoché totale dalla letteratura 'alta' fino alla sua apparizione negli studi di etnoastronomia negli anni '70 del secolo scorso. Il termine *mera* è antico. Esistono in Giappone almeno una ventina di toponimi in cui appare questa parola.<sup>16</sup> Trascritto con sette grafie diverse, tutte di tipo *ateji*,<sup>17</sup> il toponimo Mera è associato a

<sup>15</sup> Un altro nome per Canopo in Cina è *shòuxīng*, dal quale si origina il nome giapponese

<sup>16</sup> In dicembre 2019 è prevista una ricerca sul campo durante la quale si prevede di effettuare osservazioni e misurazioni archeoastronomiche su alcuni di questi siti, nonché di approfondire la conoscenza della "danza della stella" che ha luogo durante i *Mera kagura* citati in queste pagine.

<sup>17</sup> Esse sono: 妻良、妻浦、米良、布良、和布、女良、目良 oltre a 和布浦 *meura* di difficile interpretazione.

villaggi, valli, promontori, montagne, porti, tumuli funerari e santuari. Quest'ultimi confermano sia che il termine *mera* – in molti toponimi – denota la stella Canopo, sia che la stella Canopo era un kami. I luoghi denominati *mera*, inoltre, sono concentrati nella parte meridionale dell'arcipelago. Il toponimo appare già in almeno due *mokkan* (Mokkanko, 2018) così come in testi di epoca Nara (Kodokawa shoten, 1978-1990, 49, p. 2039) e in molti testi di epoche successive, in relazione a luoghi in cui il termine è in evidente relazione alla stella. In questi casi, la lettura dei caratteri scelti per trascrivere il nome è di tipo *go-on*. Per confermare ulteriormente il significato univoco della parola, sono stati consultati numerosi dizionari specializzati, e non è emerso nessun altro significato attribuibile, in Giapponese antico, classico e medievale, nonché nei dialetti delle zone interessate, a *mera*.

Un'origine possibile del nome *mera* è rintracciabile nella radice oceanica per stella, ricostruito come *\*mele* o *\*mere* in \*proto-Polinesiano.<sup>18</sup> L'uso del termine generico al posto di un nome proprio si spiegherebbe facilmente con il fatto che, presso numerose culture austronesiane, Canopo è una stella divinizzata solitamente circondata da importanti tabu, il cui nome non viene normalmente pronunciato.<sup>19</sup> Presso i Maori, ad esempio, presso i quali numerose sono le stelle divinizzate e presso i quali in passato le conoscenze astronomiche venivano trasmesse solo agli iniziati in case costruite specificamente per questo tipo di insegnamento (Best, 1955, p. 24), Canopo era una delle divinità stellari più importanti, insieme alle Pleiadi, ed era oggetto di venerazione, riti e invocazioni. Veniva anche utilizzata per determinare il calendario, per stabilire il ciclo della coltivazione della patata dolce, per le previsioni metereologiche oltre che come punto di riferimento durante la navigazione. Numerosi erano i *tapu* e i riti che la circondavano (Best, 1955, p. 26-27). Una posizione e valore simili è confermata presso le culture polinesiane (Cruchet, 2005). Anche in Giappone è attestato un rapporto tra la coltivazione, la trasformazione o il consumo di tuberi e questa stella. Ad esempio, un nome attestato per Canopo sull'isola di Shikoku è *Imo kui boshi*, traducibile in maniera approssimativa come 'Stella [di quando] si mangia il *taro* (*Colocasia esculenta*)'. Largamente attestati sono anche gli usi per la navigazione (Nojiri, 1974, p.164 e p. 166) e quelli per le previsioni metereologiche (Nojiri, 1974, p. 165). Ammettendo che l'origine della parola *mera* sia austronesiana, ci troveremmo probabilmente di fronte a un prestito linguistico caratterizzato da antonomasia, per cui un termine comune per dire stella è stato adottato come nome proprio di una stella specifica, in una maniera simile a quanto accade ad esempio nella lingua inglese per termini come 'Shika deer'.

Diverse altre caratteristiche rafforzano l'ipotesi che Mera sia una stella divinizzata di origine meridionale e austronesiana. Non è questo il luogo per una et-

<sup>18</sup> Si confronti la ricostruzione del \*proto-Polinesiano con i seguenti termini: *Mere-mere* (stella del mattino) in Maori; *Mele-mele* (Antares) in Pukapukan; *Me'e*, stella non identificata nella costellazione del Corvo, nella lingua delle isole Marchesi; *Marələ* (stella del mattino) in Kuot; *Biri:* (stella) in Moka-ren; *Male* (stella) in Murnaten; *Marere-te-tavahi* (Canopo) in Tuamotu.

<sup>19</sup> Oltre che stella in generale, in molte lingue Maleo-Polinesiane le parole discendenti dal ricostruito *\*mere* indicano spesso anche i nomi di stelle specifiche, inclusa Canopo.

nologia approfondita del culto e degli usi di Canopo presso numerosissime culture austronesiane, e rimando alla ricca letteratura in proposito, benché essa non sia monografica ma dispersa su molti testi (Polynesian Voyaging Society 2019; Ross, Pawley, Osmond, 2007, p. 168). In maniera molto succinta si possono riassumere le seguenti caratteristiche di Canopo in Giappone, molte delle quali hanno frequenti e puntuali corrispondenze nel mondo austronesiano, soprattutto tra le culture oceaniche:

- i santuari di Mera [*jinja*] ospitano un'antica divinità del mare, *Watatsumi*, il cui nome potrebbe avere un'origine austronesiana.<sup>20</sup>
- i santuari di Mera [*jinja*] hanno diverse caratteristiche architettoniche, come ad esempio la presenza di pietre sacre in forma di tartaruga, a volte impiegate al posto dei *torii*, che trovano corrispondenza nell'organizzazione spaziale e simbolica di numerosi luoghi sacri di varie culture oceaniche.
- i santuari di Mera [*jinja*] avevano funzioni religiose e rituali relative alla navigazione in alto mare. Ciò è visibile anche dall'analisi del triangolare rapporto tra Mera *jinja*, *Watatsumi* e *Suminoe*. *Watatsumi* è una divinità unitaria ma anche una triade; in questa seconda forma detta “i tre *Watatsumi* [*sanjin*]”, mantiene da sempre una relazione simbiotica – secondo alcuni studiosi identitaria – con un'altra triade di *kami* della navigazione, i *Suminoe*, i quali a loro volta hanno santuari dedicati alla navigazione, e che in tempi storici erano le divinità invocate per proteggere la navigazione verso/dalla Cina. La relazione tra *Suminoe* e *Watatsumi* è testimoniata dalle antiche mitografie<sup>21</sup> come nella pratica – rituale ma anche geografica e architettonica – fin dall'antichità.
- Le danze sacre di Mera, conosciute come *Mera kagura*, di indiscutibile origine preistorica, tipiche della prefettura di Miyazaki, prevedono una parte detta la danza della stella, *hoshi mai*, della durata di una notte intera (Nakatake 1981).

<sup>20</sup> È opinione condivisa tra i linguisti che il nome *Wata-tsu-mi* sia composto da *Wata* (antico giapponese per mare, oceano) + *tsu* (genitivo arcaico). Tuttavia la questione dell'origine del termine *wata* è dibattuta. Benedict è stato probabilmente il primo a proporre una relazione con il \*protoAustronesiano \**wacal*. Vovin critica tale affermazione sulla base di una ricostruzione fonetica (Vovin, 1994, p. 375) che però non esclude la possibilità di un prestito linguistico, anzi la rafforza a mio avviso. Secondo Vovin il giapponese antico *wata* deriva da \**bata*, in relazione con il coreano contemporaneo *pata*. Si confronti d'altro canto il giapponese antico *wata* con: lingua anuta *vata* (oceano), samoano *vasa* (oceano), figiano occidentale *waitaci* (mare).

<sup>21</sup> Nel *Kojiki* ad esempio i tre *Watatsumi* nascono contestualmente ai tre *Suminoe* durante le abluzioni di purificazione che *Izanagi* effettua al ritorno dal paese dei morti quando «si strigliò nell'acqua profonda e spuntarono «gli esseri che chiamiamo il sacro *Watatsumi* sommerso e il maestoso *Tsutsunowo* sommerso. Si strigliò fra il fondo e la superficie dell'acqua e spuntarono gli esseri che chiamiamo il sacro *Watatsumi* a mezz'acqua e il maestoso *Tsutsunowo* a mezz'acqua. Si strigliò sulla superficie e spuntarono gli esseri che chiamiamo il sacro *Watatsumi* emerso e il maestoso *Tsutsunowo* emerso. I tre sacri *Watatsumi* sono gli avi e i protettori dei capitani *Azumi*, che discendono da essi attraverso il nobile *Utsushihikanasaku*. Il maestoso *Tsutsunowo* sommerso, il maestoso *Tsutsunowo* a mezz'acqua, e il maestoso *Tsutsunowo* emerso sono i tre grandi signori santificati a *Suminoe*.» (Villani, 2006, p. 43).

- Alcune narrazioni religiose e popolari in relazione con la stella ne fanno una divinità che presiede alla navigazione ma anche che salva i marinai e i pescatori in balia della tempesta: il racconto di *Mera boshi*, tipico della penisola di Izu, ne è un esempio nonostante sia stato arricchito di alcune caratteristiche buddiste (Kawashi Planetarium, 2019).

Sebbene quindi occorra approfondire e ampliare quanto appena illustrato, ritengo che proprio la necessità di approfondimento sia sufficiente ad affermare la possibile fondatezza dell'ipotesi che l'etnoastronomia giapponese della stella Canopo abbia una possibile origine comune con il cielo antropologico austronesiano.

### L'esempio dell'aratro

Come secondo esempio si prenderà un asterismo: quello dell'aratro, conosciuto in Giappone come *karasuki boshi*, diffuso anche presso molte culture austronesiane e eurasiatiche (Berezkin, 2012, p. 49-53). Nella sua versione semplificata esso è composto dalle tre stelle della cintura di Orione.<sup>22</sup> Ne esistono tuttavia anche delle versioni più articolate, come si vedrà tra poco.

L'ipotesi dell'illusione pareidolitica è molto difficile da sostenere per questo asterismo. Innanzitutto individuare un aratro, figura chiaramente poliedrica e comunque non lineare, nella cintura di Orione, cioè in tre stelle che formano una linea retta, è impraticabile: in effetti, molte versioni dell'asterismo dell'aratro, dall'Europa meridionale fino al sud-est asiatico, individuano nella cintura solo il manico o l'impugnatura. Si consideri inoltre che l'aratro assume forme diverse, presso le numerose culture che individuano questo strumento agricolo nelle stelle di Orione, dovute a differenze tecnologiche e ambientali. Ulteriormente a sfavore dell'ipotesi di un'illusione pareidolitica c'è anche il fatto che, nei Balcani come in Indonesia, una singola stella, Betelgeuse ( $\alpha$  Ori), è identificata come 'l'uomo che spinge l'aratro'. D'altro canto, alcune caratteristiche astronomiche, insieme a quanto sappiamo della storia dell'impiego di questo asterismo, rendono plausibile una spiegazione di tipo diffusionista. È quasi superfluo ribadire che per diffusionismo non si intende in queste pagine l'iperdiffusionismo ideologizzato di fine ottocento, e rappresentato da studiosi come Friedrich Ratzel o Grafton Elliot Smith, ma piuttosto la possibilità che, quando talune condizioni si verificano, alcune conoscenze, tecnologie e soprattutto innovazioni si possono trasmettere da una cultura all'altra e si possono diffondere geograficamente (Rogers, 2003). In questo scenario si ipotizza che Orione sia stato associato a un aratro e utilizzato in tempi remoti per calenda-

---

<sup>22</sup> Con il termine cintura (o balteo) di Orione, si indica uno degli insiemi di stelle più conosciuti e più facilmente identificabili nel cielo notturno, costituito da tre stelle ( $\zeta$ ,  $\epsilon$  e  $\delta$  Ori), quasi allineate su una stessa retta.

rizzare le attività agricole a partire da una società a noi sconosciuta, e tale uso si sia spostato insieme ad alcune innovazioni tecnologiche in campo agrario, eventualmente ma non necessariamente legate all'uso dell'aratro. Tra le caratteristiche astronomiche di questa costellazione che ne favoriscono l'uso in funzione di calendarizzazione delle attività produttive, presso numerose società un po' dappertutto nel mondo, fin dall'antichità, vi sono: la sua levata eliaca, l'elevata luminosità apparente delle stelle che lo compongono e la loro vicinanza in termini di astronomia osservativa, nonché la posizione prossima all'equatore celeste della cintura di Orione, tutte caratteristiche facilmente osservabili senza strumentazione.

È possibile che l'asterismo dell'aratro sia stato introdotto in Giappone da sud, insieme a nuove colture o tecniche di coltura cerealicola, durante il medio periodo Yayoi, quando anche questo strumento agricolo fa la sua apparizione nell'arcipelago giapponese insieme ad altri miglioramenti nelle tecniche agricole (Mizoguchi, 2013, p. 104-180). L'ipotesi dell'origine meridionale dell'asterismo è supportata da alcune ricostruzioni dell'arrivo in Giappone di alcune colture cerealicole dalla Cina meridionale (Kumar, 2009, p. 59-103). Occorre comunque ricordare che l'origine dell'agricoltura in Giappone e della coltivazione delle varie specie di cereali è un tema molto dibattuto e che non conosce, al momento, una ricostruzione storica condivisa da un numero importante di specialisti.

L'apparizione in Giappone dell'aratro è databile, una caratteristica molto utile poiché non è ipotizzabile l'esistenza dell'asterismo prima dell'apparizione dell'utensile che esso rappresenta. Per mostrare l'utilità e l'interesse teorico di tale caratteristica, senza voler con questo affermare la veridicità dell'ipotesi di un'origine austronesiana dell'asterismo *karasuki boshi*, ammettiamo per un momento che tale ipotesi sia valida. Poter datare, seppure solo in maniera approssimativa come «coincidente o successivo al medio periodo Yayoi», l'introduzione dell'asterismo nell'arcipelago grazie a apporti culturali di origine geograficamente meridionali e culturalmente austronesiani, significherebbe poter datare e migliorare le conoscenze sugli scambi culturali tra le popolazioni del Giappone e quelle austronesiane stanziati più a sud durante il periodo Yayoi, o anche dare uno spessore cronologico all'ipotesi, sostenuta da molti, della presenza di popolazioni austronesiane nel sud dell'arcipelago.

La denominazione di *karasuki*, letteralmente 'zappa/aratro cinese' non è indicativa di un'origine cinese né dello strumento agricolo né dell'asterismo. Fu infatti in seguito alle riforme Taika (645) che, insieme alla prescrizione di nuove tecnologie cinesi in fatto di lavorazione della terra e alla proibizione dell'uso di tipologie di aratri utilizzati fino ad allora,<sup>23</sup> il termine 'zappa/aratro cinese' divenne un nome collettivo per tutte le forme di aratro, in maniera simile a quanto è successo in tempi recenti laddove il prestito linguistico *purau*, di origine anglofona, è il referente più comune per questo attrezzo. Per questioni di spazio non è possibile illustrare in

---

<sup>23</sup> Con la riforma Taika furono ordinati l'impiego degli aratri detti *mushōsuki* e *chōshōsuki*

maniera approfondita tutti i fatti e le caratteristiche che fanno supporre un'origine meridionale dell'asterismo giapponese dell'aratro. Questo argomento è l'oggetto delle mie attuali ricerche post-dottorali, e spero a breve di riuscire a pubblicare un testo più approfondito in proposito. Si possono tuttavia riassumere i punti a favore dell'ipotesi dell'origine meridionale, nonché dei ragionamenti che sottendono tale ipotesi:

- L'asterismo dell'aratro è tuttora ampiamente usato da contadini e pescatori del Giappone per determinare un calendario di numerose attività legate all'agricoltura, alla pesca e alla trasformazione di prodotti agricoli, in una maniera molto simile a quanto accade in numerose culture austronesiane della regione Maleo-Indonesiana (Amarell, 1988).
- L'uso dell'asterismo dell'aratro in termini di calendarizzazione delle attività rurali in Giappone fa parte di un sistema (Nojiri, 1973, p. 41-51 e 130-133), non attestato in Cina, ma molto comune tra le culture austronesiane nelle isole di Giava e Sumatra, che fonda le attività agricole e produttive soprattutto su tre asterismi/costellazioni: l'aratro, le Pleiadi e alcune stelle nello Scorpione. Questo sistema comprende un asterismo, quello dello Scorpione, che appartiene all'emisfero australe. È un sistema articolato che denomina alcune stelle con nomi di cereali, quali ad esempio la stella del miglio (*awainya boshi*) o la stella del riso (*kome boshi*), e altre con indicazioni di posizione quali "la stella seguente" (*ato boshi*), nonché altre con terminologia agricola o produttiva, come ad esempio la stella mortaio, le stelle della pesca alla seppia (*ika tsuri boshi*) o le stelle del *sake*.
- allo stato attuale della mia conoscenza, l'uso dell'asterismo dell'aratro in Giappone è attestato per la prima volta in un dizionario di periodo Muromachi nel quale si indica implicitamente che il termine sia più antico;
- benché differendo nelle ricostruzioni, tutti i ricercatori concordano che l'origine dell'agricoltura cerealicola in Giappone, nonché di molta parte della tecnologia connessa, non è autoctona. L'origine meridionale di alcune colture cerealicole è una questione grandemente dibattuta ma supportata da alcuni studi di genetica (Kumar, 2009, p. 59-103);
- nel corpus mitologico del Giappone i miti di tipo Hainuwele sull'origine dei cereali sono chiaramente di origine meridionale (Yoshida, 1966);
- l'asterismo dell'aratro in Giappone è composto da 6 stelle: allo stato attuale della ricerca, oltre al Giappone, la composizione a sei stelle dell'asterismo dell'aratro è attestato solo tra le culture austronesiane dell'Indonesia. Da un punto di vista statistico, le possibilità che sei stelle tra le oltre tremila visibili nel cielo notturno, senza evidente pareidolia, vengano scelte per indicare lo stesso oggetto, sono quasi nulle.

## Conclusioni

L'etnoastronomia e l'archeoastronomia giapponese mostrano interessanti potenzialità per una migliore comprensione del Giappone preistorico e proto-storico. La presenza nel Giappone contemporaneo di elementi del cielo antropologico di origine pre-Nara, evidente anche nei primi testi scritti dell'arcipelago, assume valore soprattutto grazie allo studio antropologico e alla contestualizzazione dei dati in chiave comparativa, per la quale è necessaria una ricerca interdisciplinare che abbracci anche altri campi – come la linguistica, l'antropologia, gli studi di folklore e l'archeologia.

I due esempi, scelti tra diciassette casi attualmente in esame, sono rappresentativi delle difficoltà analitiche ma anche delle potenzialità che caratterizzano la ricerca. Esse permettono di affermare che una parte delle eterogenee componenti dell'etnoastronomia giapponese potrebbe avere radici meridionali e un rapporto filogenetico con il cielo antropologico austronesiano.

## Riferimenti bibliografici

- Akerblom, Kjell (1968). *Astronomy and navigation in Polynesia and Micronesia*. Stockholm: Ethnographical Museum.
- Amarell, Gene (1988). “*Sky Calendars of the Indo-Malay Archipelago: Regional Diversity/Local Knowledge*”. *Indonesia*, 45, pp. 85-104.
- Aston, William George (1905). *Nihon shoki*. London: Longmans, Green, And Co.
- Berezkin, Yuri. 2012. “Seven brothers and the cosmic hunt: European Skies in the Past”. 2012. In: *Paar sammukest. Eesti Kirjandusmuuseumi aastaraamat*, 26, pp. 31-70.
- Best, Elsdon. (1955). *The Astronomical Knowledge of the Maori, Genuine and Empirical*. Wellington: Museum of New Zealand.
- Chamberlain, Basil Hall (2014). *Things Japanese*. Cambridge: Cambridge UP.
- Coulter, Charles Russell; Turner, Patricia (2012) (a cura di). *Encyclopedia of Ancient Deities*. London/New York: Routledge.
- Cruchet, Louis (2005). *Le ciel en Polynésie. Essai d'ethnoastronomie en Polynésie orientale*. Paris: L'Harmattan.
- Dorman, Benjamin (2007). “Representing Ancestor Worship as ‘Non-Religious’. Hosoki Kazuko’s Divination in the Post-Aum Era”. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 10, 3, pp. 32-53.
- George, P. A. (2010). *Japanese Studies. Changing Global Profile*. New Delhi: Northern Book Centre
- Ishibashi, Tadashi (2013). *Hoshi no umi wo yuku*. Tokyo: Seizandō shoten.
- Katsumata, Takashi (1995). “Nihon no shinwa no hoshi to uchūken”. *Nihon tenmon gakkai geppō*, 88, 11, pp. 472-477.
- Katsumata, Takashi (2000). *Seiza de yomitoku nihon shinwa*. Tokyo: Taishukan.
- Kawashi Planetarium (2019). *Mera boshi*. <http://kiuchi.jpn.org/star/merabosi/index.htm> (11-11-18).

- Kodokawa shoten (ed.). (1978-1990). *Kodokawa Nihon chimei daijiten*. Tokyo: Kodokawa shoten.
- Kumar, Ann (2009). *Globalizing the Prehistory of Japan: Language, Genes and Civilisation*. New York / London: Routledge.
- Kusaka, Hideaki (2004). *Hoshi no shinwa densetsu shū*. Tokyo: Hatsubai sha.
- Mizoguchi, Koji (2013). *The Archaeology of Japan: From the Earliest Rice Farming Villages to the Rise of the State*. Cambridge University Press.
- Mokkanko – Database Mokkan. <http://mokkanko.nabunken.go.jp/ja/6AFIUO420557> (11-11-18).
- Mokkanko – Database Mokkan. <http://mokkanko.nabunken.go.jp/ja/6AFIUO470140> (11-11-18).
- Mosénkis, Iourī (2012). *Indo-european Astronomy in Myths and Languages*. Solenzara: Éd. Institut culturel de Solenzara.
- Nakamura, Shōhaku (1993). *Nihon on 'myōdōsho no kenkyū*. Tokyo: Kyūko shoin.
- Nakatake, Masachika (1981). *Denshō Mera kagura*. Mera nishimura: Nakatake Masachika.
- Nojiri, Hōei (1973). *Nihon seimei jiten*. Tokyo: Tōkyō-dō shuppan.
- Polynesian Voyaging Society (2019). “Meridian Pointers to South”. <http://www.hokulea.com/education-at-sea/polynesian-navigation/polynesian-non-instrument-wayfinding/meridian-pointers-to-south/> (1/10/18).
- Rogers, Everett (2003). *Diffusion of Innovations*. New York: Free Press of Glencoe (ed. or. 1962).
- Ross, Malcolm; Pawley, Andrew; Osmond, Meredith (2007). *The Lexicon of Proto Oceanic. The Culture and Environment of Ancestral Oceanic Society. Volume 2: The Physical Environment*. Canberra: ANU E Press.
- Seitōsha henshūbu (ed.) (2015). *Kokoro ni hibiku. Utsukushii Nihon no kotoba*. Tokyo: Seitōsha.
- Selin, Helaine (2000) (a cura di). *Astronomy Across Cultures: The History of Non-Western Astronomy*. Dordrecht: Kluwer.
- Taonui, Rawiri (1994). *Te haeranga waka. Polynesian Origins, Migrations and Navigation*. University of Auckland: <https://core.ac.uk/download/pdf/77119296.pdf> (1/11/2018).
- Uchida, Takeshi (2004). *Hoshi no hōgen to minzoku*. Tokyo: Iwasaki shoten.
- Von Verschuer, Charlotte (2016). *Rice, Agriculture, and the Food Supply in Premodern Japan*. New York : Routledge.
- Villani, Paolo (2006) (trad.). *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*. Venezia: Marsilio.
- Vovin, Alexander (1994). “Is Japanese Related to Austronesian?”. *Oceanic Linguistics*. 33, 2, pp. 369-390.
- Yoshida, Atsuhiko (1966). “Les excréments de la déesse et l’origine de l’agriculture”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 4, pp. 717-728.

## Sull'evoluzione grafica delle *tenshō karuta*, 1600-1868

PAOLA MASCHIO

### Introduzione

Le *tenshō karuta* sono il primo tipo di *karuta* utilizzato e prodotto in Giappone a partire dalla fine del XVI secolo, sul modello delle carte da gioco europee a semi latini introdotte dai portoghesi. Utilizzate per il gioco d'azzardo, il loro uso venne vietato fin dall'inizio dal regime Tokugawa, tuttavia il divieto non ne impedì la sempre più ampia diffusione e la grande popolarità lungo il corso di tutto il periodo Edo.

Ad oggi sono disponibili rari esempi di *tenshō karuta* autentiche del periodo. Le *tenshō karuta* erano un oggetto che tendenzialmente non veniva conservato per un insieme di fattori, tra cui la scarsa considerazione per questo tipo di oggetti di uso comune, non ritenuti oggetti importanti da tramandare, e il tentativo di evitare sanzioni per il possesso di un oggetto vietato. Il problema dell'esistenza di poche fonti primarie viene parzialmente risolto con l'uso di fonti secondarie come matrici per la stampa e illustrazioni.

La maggior parte delle fonti primarie riguardanti le *tenshō karuta* si trovano in collezioni private, con alcune importanti eccezioni, e gli studi stessi finora sono stati condotti principalmente da collezionisti provenienti dagli ambienti più disparati e non sempre dotati di formazione accademica. L'aspetto al quale è stata dedicata più attenzione è senz'altro quello storico: le *tenshō karuta* sono discusse, naturalmente, nei lavori che trattano la storia delle *karuta* in Giappone (da Yamaguchi, 1961 a Ebashi, 2015) o delle carte da gioco in un contesto internazionale (Mann et. al., 1973, Denning, 1996, ecc.) o più marginalmente nel campo della storia dei giochi (Masukawa 2012) e storia del gioco d'azzardo (Miyatake, 1923, Masukawa, 1980-1983, ecc.).

Riassumendo, gli studi sulle *tenshō karuta* finora condotti hanno privilegiato l'uso di fonti testuali, in particolare di documenti storici (diari, leggi, descrizioni della produzione, ecc.) dai quali si possono ricavare dei dati quantitativi e cronologici, che tuttavia rimangono frammentari. I testi letterari e il materiale visuale (illustrazioni e dipinti) vengono solitamente considerati non per il valore qualitativo (ovvero, raramente ne viene analizzato il contenuto) ma in virtù della loro datazione, ovvero per ricavare un dato cronologico. Il presente articolo vuole dunque adottare un diverso approccio, più legato alla storia culturale e allo studio della cultura materiale, riportando al centro dell'indagine l'oggetto *tenshō karuta*, analizzando e confrontando gli

esemplari disponibili per definire le caratteristiche e i cambiamenti della grafica per riflettere sui significati e le ragioni di tali cambiamenti.

Al fine di discuterne l'evoluzione grafica, si è ritenuto opportuno dividere le *tenshō karuta* in due categorie: quella di “primo periodo”, che comprende gli esemplari nei quali si riconosce chiaramente il modello europeo, prodotti prevalentemente nel Seicento e quella di “secondo periodo”, che si riferisce alle *karuta* dal design ormai rielaborato dai giapponesi e molto diverso dal modello originale. Gli esemplari rimasti di questa categoria sono del Settecento e Ottocento, ma è probabile che la produzione sia cominciata prima.<sup>1</sup> Di seguito, dopo aver descritto nella prima sezione il modello europeo, riassumendo i risultati delle ricerche finora condotte, analizzerò le *tenshō karuta* di primo periodo e quelle del secondo periodo nella seconda e terza sezione rispettivamente, analizzando e confrontando tra loro le principali fonti grafiche, e ne metterò in luce le caratteristiche confrontandole con i modelli precedenti.

## 1. Il modello europeo delle *tenshō karuta*

Le *tenshō karuta* di primo periodo sono riconoscibili ancora oggi a prima vista come correlate alle carte europee a semi latini, delle quali sono una imitazione abbastanza fedele, anche se con alcune innovazioni, come vedremo nella sezione successiva di questo articolo. Tuttavia una delle differenze più evidenti con le contemporanee carte a semi latini è la presenza dell'immagine di un drago sugli assi. Essendo il drago una figura conosciuta sia nell'immaginario europeo che in quello asiatico, la sua presenza è molto suggestiva e ha attirato l'interesse non solo degli storici delle *karuta* giapponesi, ma anche delle carte e della storia del gioco in generale.

Yamaguchi (1961) ha messo in relazione le *tenshō karuta* di primo periodo della sua collezione con il mazzo di A. Infirrer, <sup>2</sup> datato 1693, il quale presenta appunto il drago sugli assi. Yamaguchi riteneva questa decorazione una particolarità di questo produttore e deduceva che le *tenshō karuta* giapponesi fossero derivate appunto da uno dei suoi mazzi (Yamaguchi, 1961, pp. 5-6), teoria in seguito rivelatasi errata (si veda Denning, 1996, pp. 44-46).

Carte con il drago sugli assi erano presenti in diverse collezioni e archivi e negli anni Settanta, con l'aumentare delle occasioni di scambio di informazioni tra i collezionisti, divenne chiaro che si trattava di una variante grafica, ribattezzata ‘dragon pattern’, che nel XVI secolo godeva di ampia diffusione in diverse nazioni. Mann

<sup>1</sup> Una simile divisione è riscontrabile in quasi tutti gli studi sulle *tenshō karuta*, a partire da Yamaguchi (1961), che parla di *shoki tenshō karuta* (*tenshō karuta* del primo periodo) e di *tenshō karuta* per quelle successive, occasionalmente utilizzando il nome dei giochi che venivano svolti con le *tenshō karuta* per indicare l'oggetto stesso (ad esempio *mekuri karuta*, ecc.), con una certa confusione.

<sup>2</sup> Dal nome del produttore, iscritto su una delle carte. Era conservato nella collezione dell'azienda The United States Playing Card Co, con sede a Cincinnati, ed esposto nel relativo museo chiuso nel 2001.

e Wayland (1973) hanno ipotizzato che fosse stata originata in Portogallo e da lì si fosse diffusa in vari paesi attraverso gli scambi commerciali (Mann et. al., 1973, p. 2). Successivamente Denning (1996) ha dimostrato che la gran parte degli esemplari di carte del 'dragon pattern' erano stati prodotti non in Portogallo, ma in Spagna o in territori sotto il dominio degli aragonesi. Di conseguenza considera il 'dragon pattern' come una delle maggiori varianti grafiche del XVI secolo che hanno influenzato lo sviluppo delle carte spagnole standard (Denning, 1996, p. 27).

Per individuare il modello europeo delle *tenshō karuta*, due esemplari sono particolarmente importanti: il mazzo di Francisco Flores<sup>3</sup> e le carte ritrovate ad Antwerpen nel 1984.<sup>4</sup>

Le carte di Flores, che Denning (1996) ritiene databili attorno al 1560, sono conservate in forma di due fogli stampati e non tagliati, di cui uno colorato con la tecnica dello stencil. Questo esemplare è ritenuto il più antico mazzo completo delle carte del 'dragon pattern' ed è possibile ricavare da esso le caratteristiche grafiche che differenziano questa variante dalle altre tipologie.<sup>5</sup> Tali caratteristiche si ritrovano tutte nelle *tenshō karuta* di primo periodo (vedere la figura 1 per un confronto delle carte di Flores con uno degli esemplari giapponesi).

Le carte di Antwerpen, che Denning (1996) ritiene databili attorno al 1550, sono in realtà frammenti di un foglio stampato, probabilmente scartato dal produttore di carte e riutilizzato come materiale da costruzione in una casa di Antwerpen costruita tra il 1559 e il 1574.<sup>6</sup> Una volta ricomposti, i frammenti hanno rivelato una versione che è ritenuta precedere di circa un decennio le carte di Flores e sarebbe dunque più vicina al prototipo del 'dragon pattern' (Denning, 1996, p. 32).<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Dal nome del produttore, iscritto su una delle carte. Sono conservate nell'Archivo de Indias, Sevilla.

<sup>4</sup> La produzione di carte spagnole ad Antwerpen è dovuta al fatto che nel XVI secolo sia la Spagna che le Fiandre erano sotto il dominio di Carlo V d'Asburgo (1500-1558) e poi di suo figlio Filippo II di Spagna (1527-1598).

<sup>5</sup> Denning (1996, pp. 30-31) indica come caratteristiche principali: 1) la figura del drago alato sugli assi; 2) sulla carta del fante, in spagnolo 'sota', sono raffigurate serve o damigelle; 3) sulle carte 'sota' di bastoni e di spade sono presenti figure simili a draghi o serpenti; 4) i re sono rappresentati seduti sul trono; 5) il seme di bastoni è disegnato come uno scettro (non un ramo come in altre varianti spagnole) e nelle carte dal 2 al 9 di bastoni, questi sono incrociati e così anche per il seme di spade. A queste caratteristiche se ne possono aggiungere altre, che riguardano i dettagli decorativi di specifiche carte: 6) i draghi sugli assi tengono il rispettivo seme tra i denti; 7) il punto in cui bastoni o spade si incrociano è coperto da una decorazione (fiore o motivo geometrico); 8) sullo sfondo (ovvero, attorno alle figure che definiscono ciascuna carta) sono disegnati motivi decorativi come fiori, ghirlande, erba o motivi geometrici; 9) sul 2 di bastoni e sul 6 di denari sono disegnate delle teste umane a scopo decorativo; 10) il seme di coppe ha una forma tondeggiante.

<sup>6</sup> Per un'analisi e un resoconto della loro fortuita scoperta si veda Kint (1985).

<sup>7</sup> Denning scrive: «I would place them [the Antwerpen cards] about ten years earlier [than Flores'] at around 1550 basing this on the view that they show fewer signs of the design 'shorthand' which develops when a pattern is copied again and again, they are probably closer than Flores to the prototype.» (Denning, 1996, p. 32).

Attualmente vi è accordo nel ritenere che il modello per le *tenshō karuta* possa essere stato un esemplare simile a questo prodotto ad Antwerpen oppure uno ancora più antico e vicino al prototipo del ‘dragon pattern’ (Ebashi, 2015, p. 18).

## 2. *Tenshō karuta* del primo periodo

Le *tenshō karuta* del primo periodo sono riconoscibili graficamente come un derivato delle carte europee a semi latini. La loro produzione avviene indicativamente tra la fine del XVI secolo, ovvero subito dopo l’introduzione delle carte da gioco da parte dei portoghesi, e la fine del XVII.

Nella tabella 1 sono riportati i più significativi tra i pochi esemplari di *tenshō karuta* del primo periodo che si sono conservati fino ai giorni nostri: Miike karuta, l’esemplare di *tenshō karuta* ritenuto più antico (A), un mazzo a stampa, parziale (B), due mazzi disegnati a mano (C e D) e tre matrici per la stampa (E, F, G), di cui una del mazzo completo (E).<sup>8</sup> Ebashi (2015) menziona anche altri mazzi di *tenshō karuta* disegnati a mano presenti in collezioni private e due ulteriori esemplari di frammenti di matrice, dei quali non si conosce l’attuale collocazione (Ebashi, 2015, pp. 89-90).

	Denominazione	Collocazione	Descrizione
A	Miike karuta	Museo Tekisui (Tekisui bijutsukan), Kōbe	Un’unica carta ( <i>hau no kiri</i> , <sup>9</sup> corrispondente al re di bastoni delle carte europee), stampata e colorata a mano con diversi pigmenti e tracce di foglia d’oro. Il retro è composto da un foglio poco più grande, incollato sul retro e i cui bordi sono ripiegati a formare una cornice (tecnica chiamata <i>erigaeshi</i> ). Sul retro è stampato un motivo a rombi e al centro un riquadro in cui si legge “ <i>Miike jū Teiji</i> ”, che si ritiene indicare il nome del produttore (Teiji) e il luogo di produzione (Miike, attualmente parte della città di Ōmura, Fukuoka). Riprodotto in Yamaguchi (1961).

<sup>8</sup> Nelle tabelle sono elencate prima le *karuta* e poi le fonti parziali come le matrici per la stampa o le illustrazioni, in ordine cronologico all’interno di ogni categoria.

<sup>9</sup> Le denominazioni dei semi e delle singole carte derivavano dal portoghese e successivamente vennero parzialmente sostituite da termini giapponesi. I quattro semi sono *hau* (da *pau*, bastoni), *isu* (da *espada*, spade), *koppu* (da *copa*, coppe) e *ouru* (da *ouro*, denari). La prima carta (asso) era chiamata *pin*, il fante *sōta* (dal termine spagnolo ‘sota’, si veda la nota 4), il cavallo *uma* e il re *kiri*.

	Denominazione	Collocazione	Descrizione
B	<i>Tenshō karuta</i>	Collezione privata	Mazzo parziale; stampato e colorato a mano, sfondo e retro ( <i>erigaeshi</i> ) con applicazione di foglia d'oro. Comprende le seguenti 37 carte: - 8 carte del seme <i>hau</i> : 4-8, <i>sōta</i> , <i>uma</i> , <i>kiri</i> ; - 10 carte del seme <i>isu</i> : asso, 2-4, 6-9, <i>sōta</i> , <i>kiri</i> ; - 11 carte del seme <i>koppu</i> : asso, 2-8, <i>sōta</i> , <i>uma</i> , <i>kiri</i> ; - 8 carte del seme <i>ouru</i> : 2, 6-8, <i>uma</i> , <i>kiri</i> ; Riprodotta in Suntory Museum of Art (2019).
C	<i>Tenshō karuta</i>	Museo Nanban bunka kan, Ōsaka	Mazzo disegnato e colorato a mano, sfondo in foglia d'oro. Databile alla seconda metà o fine del Seicento. Riprodotta in Kirihata (1992).
D	<i>Tenshō karuta</i>	Museo Tekisui	Mazzo disegnato e colorato a mano, sfondo in foglia d'oro. Databile alla seconda metà o fine del Seicento. Riprodotta in Kirihata (1992).
E	<i>Tenshō karuta hangijūbako</i>	Museo Civico di Kōbe (Kōbe shiritsu hakubutsukan)	Matrice completa riutilizzata per fare un contenitore a tre piani. I curatori del museo in cui è conservata la ritengono databile tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, montata in forma di contenitore a metà XIX secolo. Ebashi invece la ritiene di fattura più recente, fine del periodo Edo (Ebashi, 2015, p. 96). Riprodotta in Yamaguchi (1961).
F	<i>Tenshō karuta hangisuzuribako</i>	Museo Tekisui	Matrice parziale riutilizzata per fare una scatola per la pietra dell'inchiostro ( <i>suzuribako</i> ). Comprende le seguenti 34 carte: - 6 carte del seme <i>hau</i> : asso, 2-5, <i>sōta</i> ; - 12 carte del seme <i>isu</i> ; - 9 carte del seme <i>koppu</i> : 2-7, <i>sōta</i> , <i>uma</i> , <i>kiri</i> ; - 7 carte del seme <i>ouru</i> : asso, 2, 3, 5-7, <i>kiri</i> ; Riprodotta in Yamaguchi (1961).
G	<i>Tenshō karuta hangitabakobon</i>	Museo Tekisui	Matrice parziale riutilizzata per un contenitore per gli accessori per la pipa ( <i>tabakobon</i> ). Comprende le seguenti 16 carte: - 6 carte del seme <i>hau</i> : 5-8, <i>uma</i> , <i>kiri</i> ; - 3 carte del seme <i>isu</i> : 5, <i>uma</i> , <i>kiri</i> ; - 5 carte del seme <i>koppu</i> : 2, 7, 8, <i>uma</i> , <i>kiri</i> ; - 2 carte del seme <i>ouru</i> : <i>uma</i> , <i>kiri</i> ; Riprodotta in Yamaguchi (1961).

Tabella 1: *Tenshō karuta* del primo periodo, fonti primarie.

Prima di affrontare l'evoluzione grafica delle *tenshō karuta* in Giappone, si ritiene opportuno confrontarle con il loro modello europeo. Nella figura 1 sono messe a confronto 8 carte del mazzo di Flores (in alto) e del reperto E (in basso).<sup>10</sup> Non potendo riprodurre tutte le 48 carte, sono state incluse una numerica e una con figura per ciascun seme; da sinistra: *isu no pin* (asso di spade), *hau no sōta* (fante di bastoni), *koppu no uma* (cavallo di coppe), *ouru no kiri* (re di denari), *ouru no roku* (sei di denari), *hau no ni* (due di bastoni), *isu no ni* (due di spade) e *koppu no roku* (sei di coppe).

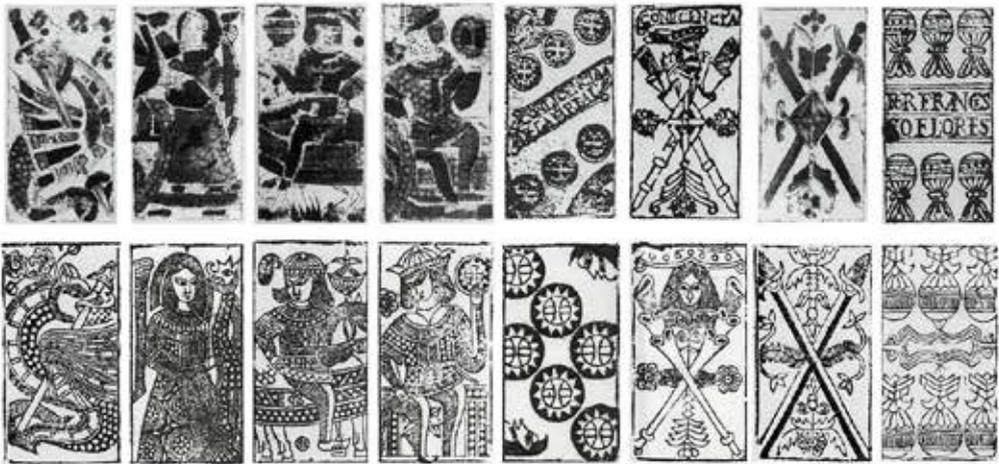


Figura 1: Carte europee di Flores (in alto) e stampe della matrice *tenshō karuta hangji jūbako* (reperto E, in basso). Fonti delle immagini: Denning (1996) per le carte di Flores; Yamaguchi (1961) per E.

Confrontando i due esempi di ogni carta nella figura 1, è chiaro come le *tenshō karuta* di primo periodo fossero dal punto di vista grafico una copia pressoché fedele del modello europeo, con le figure disegnate nelle stesse pose e con gli stessi dettagli decorativi, ad esempio i fiori dietro la testa del drago, i motivi dei vestiti, ecc. Tuttavia soprattutto nelle carte numeriche si notano alcune variazioni, come il fatto che le scritte sono state eliminate (*ouru no roku*/sei di denari) o sostituite con decorazioni, ma non con altre scritte in giapponese (*hau no ni*/due di bastoni, *koppu no roku*/sei di coppe). Un'altra variazione, notata anche negli studi precedenti, riguarda il seme di coppe (si veda la carta *koppu no roku*/sei di coppe), che nelle carte di Flores è di forma tondeggiante, nelle *tenshō karuta* viene disegnato capovolto.

I reperti A, del quale è rimasta un'unica carta, ed E, che fornisce il mazzo completo, mostrano il punto di partenza grafico delle *tenshō karuta*, ancora vicino al modello

<sup>10</sup> Sono stati scelti questi reperti perché sono gli unici che permettono di vedere la grafica di un mazzo completo.

europeo. Confrontando invece tra di loro i reperti della tabella 1, si può notare un cambiamento nel tempo nella grafica delle stesse *tenshō karuta* di primo periodo. Nella figura 2 si ha la carta *isu no uma* (cavallo di spade) nei reperti E, F e G.



Figura 2: La carta *isu no uma* (cavallo di spade) nei reperti E, F e G (da sinistra). Fonte delle immagini: Yamaguchi (1961).

Si può notare che la carta del reperto E è molto simile al modello spagnolo: il cavaliere è ritratto nell'identica posa, rivolto all'indietro alzando la spada sopra la testa, ed è riprodotto anche il ciuffo d'erba ai piedi del cavallo. In G la posa è la stessa, ma è disegnata con un tratto originale (per esempio, la spada ha una diversa inclinazione) e dettagli superflui, come il ciuffo d'erba, sono eliminati. Inoltre, in G l'armatura e in generale l'aspetto del cavaliere sembra più simile a quello di un guerriero giapponese che europeo. Questa caratteristica è ancor più evidente nel reperto F, in cui il copricapo è disegnato come un *kabuto* e l'armatura come un *yoroi*, e anche la spada è ricurva come un *katana*.

Si può concludere che, seppure la produzione più antica seguisse fedelmente il modello europeo, una certa rielaborazione delle immagini in chiave giapponese, soprattutto per quanto riguarda le figure umane, era già presente nelle *tenshō karuta* di primo periodo.

Infine reperti come C e D della tabella 1 rappresentano esempi tardi delle *tenshō karuta* di primo periodo, risalenti attorno all'epoca Genroku (1688-1704). Si tratta di *karuta* di buona fattura, disegnate e colorate a mano, in cui si fa uso di materiali preziosi come la foglia d'oro per lo sfondo e di diversi pigmenti. Si ritiene che nello stesso periodo siano comparse per la prima volta le *unsun karuta* e le *sunkun karuta*, rielaborazioni unicamente giapponesi delle *tenshō karuta*.

Le *unsun karuta* sono una sorta di versione accresciuta delle *tenshō karuta*: viene aggiunto un quinto seme e 3 carte con figure: sono composte da sequenze di 15 carte per 5 semi, per un totale di 75. Le carte aggiuntive sono quelle chiamate *un* (che raffigurano le divinità della fortuna, *shichi fukujin*) e *sun* (un nobile cinese, *tōjin*), inoltre il drago non è più la decorazione dell'asso, ma diventa una carta a sé stante,

chiamata *robai*. Le *sunkun karuta* rappresenterebbero un ulteriore accrescimento, con l'aggiunta di un sesto seme e di un'ulteriore carta chiamata *kun*, una figura simile a un imperatore cinese, seduto sul trono, per un totale di 96 carte.

Di *unsun karuta* e *sunkun karuta* sono conosciuti diversi esemplari e sono tutti di buona fattura, oggetti di lusso che alcuni studiosi suppongono destinati alle donne delle famiglie di classe elevata (Ebashi, 2015, p. 107). Si può dunque supporre che anche le *tenshō karuta* di primo periodo, specialmente quelle disegnate a mano e che fanno uso di foglia d'oro, fossero inizialmente un oggetto d'uso alla moda, quasi uno "status symbol" in quanto novità proveniente dall'estero, come sembra suggerire anche la loro inclusione in dipinti come il famoso 'paravento Matsuura',<sup>11</sup> che rappresenta alcune cortigiane che sfoggiano sfarzosi kimono e lussuosi oggetti d'importazione europea, tra i quali un rosario, un recipiente di vetro intagliato (*kiriko*) e appunto le *tenshō karuta*.

Caratteristica delle *tenshō karuta* di primo periodo è dunque l'imitazione del modello europeo per compiacere il gusto dell'esotico, con allo stesso tempo l'introduzione di elementi giapponesi, come le armature *yoroï*. Inoltre, tutte le *tenshō karuta* della tabella 1 (A, B, C, D) mostrano l'utilizzo di foglia d'oro, che non era presente nelle carte europee. Anche l'uso di questo materiale è dunque un'aggiunta giapponese, che aveva forse anche la funzione di accentuare la preziosità dell'oggetto. L'essere una produzione di lusso è infatti ciò che, oltre all'aspetto grafico, separa maggiormente le *tenshō karuta* di primo periodo da quelle del periodo successivo.

### 3. *Tenshō karuta* del secondo periodo

Le *tenshō karuta* del secondo periodo presentano una veste grafica rielaborata e radicalmente diversa dal modello europeo, caratterizzata da una semplificazione delle figure e dei colori. Sono prodotte combinando la stampa delle linee di contorno delle figure, in alcuni casi semplificate a pochi tratti, e completate con la colorazione a mano o stencil con i soli pigmenti blu scuro e rosso, a volte con l'aggiunta di argento. Per questa categoria le fonti primarie, cioè i reperti originali, sono ancora meno numerose di quelle per le *tenshō karuta* del primo periodo ed è particolarmente difficile stabilire quando sia iniziata la loro produzione. Si può ipotizzare che essa fosse cominciata già nella seconda metà del XVII secolo, come sembrano confermare alcune fonti secondarie,<sup>12</sup> oppure all'inizio del XVIII secolo. Le *tenshō karuta* del secondo

<sup>11</sup> *Matsuura byōbu*, conservato nel museo Yamato bunka kan, Nara. Si veda Suntory Museum of Art, 2019, pp. 180-183, 230.

<sup>12</sup> Ad esempio, nei dipinti di genere, in particolare quelli raffiguranti il motivo dei «divertimenti in villa» (*teinai yūroku zu*), sono spesso raffigurati gruppi di persone che giocano con le *tenshō karuta*, ma le singole carte sono disegnate talmente piccole che non è possibile distinguere chiaramente la grafica e affermare con sicurezza che si tratti di *tenshō karuta* del secondo periodo. Potrebbero essere semplicemente state semplificate per via delle piccole dimensioni.

periodo vennero presumibilmente prodotte in gran numero lungo il corso del XVIII e XIX secolo.

	Denominazione	Collocazione	Descrizione
I	<i>Tenshō karuta</i> raccolte da Jan Cock Blomhoff (1779-1853)	Museo etnologico (Museum Volkenkunde), Leiden	Mazzo completo di 48 carte più una extra ( <i>oni fuda</i> ). Databile non più tardi del 1823, anno in cui Blomhoff lasciò il Giappone. <sup>13</sup> Il retro è un foglio nero applicato ( <i>erigaeshi</i> ). Blomhoff descrive il reperto nel catalogo manoscritto della sua collezione, annotando i nomi e alcune notizie sulla loro diffusione (Forrer et al., 2016, 204-207) e anche le regole di un gioco, in un manoscritto conservato nell'archivio Nord-Holland 476-938.
L	<i>Tenshō karuta</i> raccolte da Philipp Franz von Siebold (1796-1866)	Museo etnologico, Leiden	Mazzo completo di 48 carte più una carta con il timbro di autorizzazione. Databile non più tardi del 1862, anno in cui Siebold lasciò il Giappone. <sup>14</sup> Il retro è un foglio nero applicato ( <i>erigaeshi</i> ). Ebashi (2015, p. 101) fa notare la somiglianza di questo reperto con la matrice di qualità superiore prodotta da Matsubaya (reperto O).
M	<i>Tenshō karuta</i>	Sconosciuta	Mazzo parziale, in stato di conservazione non buono. Data sconosciuta. Il retro è un foglio nero applicato ( <i>erigaeshi</i> ). Comprende le seguenti 12 carte: - 3 carte del seme <i>hau</i> : 4?, 5,7; - 1 carta del seme <i>isu</i> : 3; - 5 carte del seme <i>koppu</i> : asso, 5, 6, 9, <i>kiri</i> ; - 3 carte del seme <i>ouru</i> : 3, 7, <i>kiri</i> ; Riprodotta nel catalogo Tōkyō kotenkai (2018).
N	Illustrazioni da <i>Uchū tsurezuregusa Sasaya karuta</i> (mazzo completo)	Museo Tekisui	Si tratta delle illustrazioni incluse in <i>Uchū tsurezuregusa</i> , un manuale sul gioco di carte allora più popolare ( <i>yomi karuta</i> ), pubblicato attorno all'epoca Meiwa (1764-1772). Non riproduce esattamente l'aspetto delle <i>karuta</i> reali perché in bianco e nero.

<sup>13</sup> Blomhoff è stato in Giappone in due periodi, dal 1809 al 1813 e dal 1817 al 1823. Non è chiaro durante quale soggiorno abbia raccolto queste *karuta*.

<sup>14</sup> Siebold è stato in Giappone due periodi, dal 1823 al 1828 e dal 1859 al 1862. Non è chiaro durante quale soggiorno abbia raccolto queste *karuta*.

	Denominazione	Collocazione	Descrizione
O	<i>Matsubaya karuta tokusei hangi</i>	Museo Tekisui	Matrice completa di un mazzo di qualità superiore prodotto da Matsubaya, Kyoto. Secondo Yamaguchi (1961, p. 35) sarebbe databile all'epoca Hōreki (1751-1764) o Meiwa (1764-1772). <i>Karuta</i> prodotte da Matsubaya sono nominate anche in <i>Kōshoku gonin onna</i> (1686) di Ihara Saikaku e in <i>Kyō habutae</i> (1685), topografia di Kyoto (Ebashi, 2015, p. 101).
P	<i>Matsubaya karuta heisei hangi</i>	Museo Tekisui	Matrice completa di un mazzo di qualità media prodotto da Matsubaya. Data sconosciuta. In confronto al reperto O le <i>karuta</i> sono più piccole e le immagini stampate sono ancora più semplificate.

Tabella 2: *Tenshō karuta* del secondo periodo, fonti primarie.

Le principali fonti primarie delle *tenshō karuta* del secondo periodo sono i due mazzi completi raccolti da Jan Cock Blomhoff (1779-1853) e da Philipp Franz von Siebold (1796-1866) nel corso di uno dei loro soggiorni in Giappone, dunque databili rispettivamente a non più tardi del 1823 (I) e del 1862 (L). Esistono alcuni mazzi incompleti presenti in collezioni private, la cui datazione, provenienza e collocazione è incerta (per esempio M). Per il secolo precedente, la fonte più importante è *Uchū tsurezuregusa*, manuale del gioco delle *yomi karuta* pubblicato nella regione del Kamigata attorno all'epoca Meiwa (1764-1772), che include le illustrazioni di tutte le *tenshō karuta* (N). Infine sono state conservate le matrici della stampa, anche se sono meno utili per analizzare le variazioni grafiche perché i contorni stampati senza la colorazione appaiono incompleti, perché fortemente stilizzati (si veda l'ultima carta a destra della figura 3, che segue).

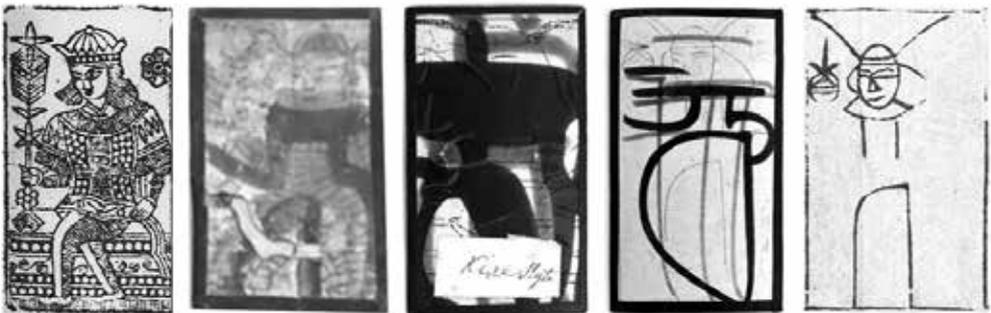


Figura 3: La carta *koppu no kiri* (re di coppe) nei reperti E (*tenshō karuta* di primo periodo), M, I, L e O (da sinistra). Fonti delle immagini: Yamaguchi (1961) per E e O (la prima e l'ultima figura); M, I e L foto dell'autore.

Nella figura 3 si ha la carta *koppu no kiri* (re di coppe) in un esempio di *tenshō karuta* di primo periodo, in tre esempi di secondo periodo (M, I, L) e infine in una stampa della sola matrice (O). Si può notare come, in confronto alle *tenshō karuta* del periodo precedente, in quelle del secondo periodo il design sia stato semplificato al punto da diventare quasi astratto. Nella figura 3 si può seguire il processo di semplificazione del design della carta *koppu no kiri*: i contorni della figura realistica del re seduto sul trono formano una sorta di guida per le parti colorate con i pigmenti blu scuro e rosso (si veda in particolare M, la seconda da sinistra). Queste parti colorate non sono più il riempimento di un'area delimitata dalle linee di contorno, ma diventano forme e linee esse stesse, fino a plasmare una sorta di figura. In M, I e L si può notare nella parte superiore una linea orizzontale rossa, che originariamente colorava la corona, e poi le linee scure che costituiscono il corpo e che originariamente coloravano l'area delle spalle e le braccia e le gambe del re, che si sono andate stilizzando fino a formare una figura simile a un p greco e a una mezzaluna.

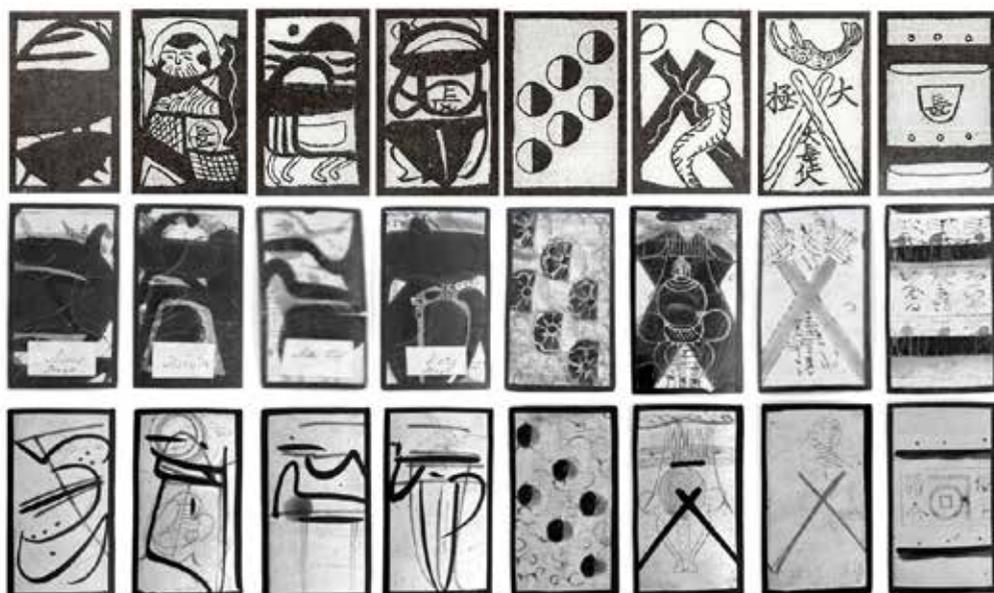


Figura 4: Illustrazioni da *Uchū tsurezuregusa* (reperto N, in alto), mazzo di Blomhoff (I, in mezzo) e mazzo di Siebold (L, in basso). Fonti delle immagini: Yamaguchi (1961) per N; I e L foto dell'autore.

La figura 4 mostra altri esempi della stilizzazione delle *tenshō karuta* di secondo periodo tratti dalle illustrazioni da *Uchū tsurezuregusa* (N, in alto) e dai mazzi raccolti da Blomhoff (I, in mezzo) e Siebold (L, in basso). I reperti sono in ordine cronologico, ma non per questo si può affermare che rappresentino diversi stadi dell'evoluzione grafica. Più probabilmente si tratta di varianti grafiche formatesi in un periodo

anteriore e che coesistevano tra di loro. Le carte sono le stesse riportate nella figura 1 (di seguito sono descritte una ad una). Mettendo a confronto la figura 1 e la figura 4, si nota la grande trasformazione nel design tra le *tenshō karuta* di secondo periodo e quelle del primo periodo o il modello spagnolo.

La prima carta a sinistra della figura 4 è *isu no pin* (asso di spade) e vi è disegnata la figura di un drago, stilizzata fino ad apparire astratta. Nel reperto L (in basso) si intravedono la testa e alcune linee stampate sotto alle pennellate di inchiostro rosso e blu scuro; la linea rossa che taglia la carta in diagonale rappresenta il seme di spade, nelle *tenshō karuta* di primo periodo una spada tenuta in bocca dal drago (vedere la carta corrispondente nella figura 1). In N ed I la figura di un drago non si riconosce, il corpo è reso da linee così spesse che riempiono quasi l'intera superficie della *karuta*.

La seconda carta è *hau no sōta* (fante di bastoni), che in *Uchū tsurezuregusa* è chiamato *shakajū*, “dieci del buddha Shakyamuni” perché *sōta* è la decima carta e la figura disegnata ricorda una statua buddhista (si veda in particolare N, in alto).<sup>15</sup> La figura della *sōta* è sempre rappresentata in piedi, dunque, oltre al cerchio derivato dalla testa, sono caratteristiche le linee verticali che delinano la veste (I e L).

La carta successiva è *koppu no uma* (cavallo di coppe): la figura del cavaliere è stilizzata tramite linee e nella parte inferiore della carta si riconoscono le quattro zampe del cavallo tracciate con l'inchiostro rosso. In alto a sinistra, il tondo rosso che sormonta una linea scura e una rossa rappresenta la stilizzazione del seme di coppe (si veda anche l'ottava carta della sequenza, *koppu no roku/sei* di coppe).

La quarta carta è *ouru no kiri* (re di denari), la cui figura del re è resa con una linea orizzontale (le spalle) e alcune linee curve che rappresentano le braccia e le gambe, la cui inclinazione riflette la posa che si osserva nelle *tenshō karuta* di primo periodo (si veda la carta corrispondente nella figura 1).

Seguono 4 carte numeriche: elementi di continuità con *tenshō karuta* di primo periodo si notano nella carta *ouru no roku* (sei di denari, quinta da sinistra), che nei reperti I e L presenta una decorazione ad arabesco che si trova anche in esempi della fine del XVII secolo. Le seguenti *hau no ni* (due di bastoni) e *isu no ni* (due di spade) presentano delle decorazioni, ma sono fantasiose e non in continuità con gli esempi di figura 1. Infine, in *koppu no roku* (sei di coppe) lo spazio centrale è occupato da una scritta con il nome del produttore, così com'era probabilmente nel modello spagnolo, riscontrabile anche nella carta di Flores in figura 1.

Un'ultima caratteristica delle *tenshō karuta* di secondo periodo è che non fanno più uso della foglia d'oro e non sono più colorate o addirittura disegnate a mano come avveniva nel periodo precedente. Pur essendovi produzioni di diverse qualità, come le due matrici prodotte da Matsubaya (reperti O e P), nel XVIII e XIX secolo le *tenshō karuta* sono diventate oggetti di uso comune, di conseguenza il metodo di produzione si è fatto più economico e questo può essere il fattore che ha maggiormente influenzato anche la loro trasformazione grafica.

<sup>15</sup> Si veda *Nihon karuta kan* (1975), in cui è riprodotto e annotato il testo di *Uchū tsurezuregusa*.

## Conclusioni

L'articolo ha ripercorso l'evoluzione grafica delle *tenshō karuta*, che a partire dalla fedele imitazione del modello europeo, esaminato nella sezione 1, ha come punto d'arrivo una trasformazione radicale, che rende le figure originali quasi irriconoscibili.

Nella prima fase della produzione delle *tenshō karuta*, oggetto della sezione 2, si distinguono due tendenze nell'adattamento e nella rielaborazione grafica: la riproduzione fedele del modello europeo, copiando fedelmente le pose e le decorazioni delle figure, enfatizzandone l'esoticità; l'inclusione allo stesso tempo di elementi (come l'armatura, *yoroi*) e materiali (come la foglia d'oro) familiari ai giapponesi. Seppure apparentemente opposte, queste tendenze sono entrambe dovute allo sforzo di sottolineare la novità e la preziosità delle *tenshō karuta* come un oggetto alla moda e di lusso.

Nella seconda fase della produzione, oggetto della sezione 3, il design delle *tenshō karuta* è cambiato radicalmente, al punto che in alcuni casi è difficile a un occhio non allenato riconoscere le figure originali. La trasformazione grafica più importante avviene con l'apparizione della produzione di *karuta* più economiche, destinate a una clientela meno abbiente o all'uso frequente.

Il metodo di produzione, ovvero la stampa dei contorni del disegno e la successiva colorazione, a mano o a stencil, è simile nelle *tenshō karuta* di primo e in quelle di secondo periodo, ma la limitazione dei pigmenti ai colori blu scuro e rosso provoca il significativo cambiamento della grafica e in particolare la semplificazione delle figure. Inoltre, il processo di colorazione viene velocizzato e le aree da riempire con i pigmenti diventano "fisse", assumendo una caratteristica forma. La semplificazione dei tratti e delle forme che compongono ciascuna figura porta a una certa deformazione della stessa, che rimane però comunque riconoscibile agli utilizzatori delle *karuta*, i quali hanno la sola esigenza di poter identificare e distinguere ciascuna carta dalle altre e non di ammirare l'arte delle figure.

Per completare la riflessione sull'evoluzione grafica delle *tenshō karuta* sarebbe utile poter confrontare la cronologia della produzione delle *karuta* con la cronologia dei divieti relativi al gioco d'azzardo e in alcuni specificamente al gioco con le *karuta*. Purtroppo non sono disponibili dati specifici riguardo alla quantità dei mazzi prodotti e venduti dai diversi produttori, i quali si trovavano prevalentemente a Kyoto e rifornivano il mercato nazionale.

La prima attestazione della parola *karuta* compare proprio in un editto del *daimyō* di Tosa, Chōsogabe Motochika (1539-1599), che nel 1597 ne vieta l'uso ai guerrieri (Ebashi, 2015, pp. 18-19). Il primo esplicito divieto dell'uso delle *karuta* da parte dello shōgun Tokugawa è del 1648 e viene rinnovato negli anni, senza riuscire a scoraggiare la diffusione di queste carte (Ebashi, 2015, pp. 36-37).

Secondo Ebashi (2015, p. 171) nella maggior parte dei casi il divieto non veniva fatto rispettare perché i giochi d'azzardo con le *tenshō karuta* coinvolgevano sol-

tanto piccole somme di denaro, ma si può tuttavia supporre che abbia avuto almeno la conseguenza di scoraggiarne l'uso in un luogo pubblico. La proibizione avrebbe dunque potuto far aumentare la domanda per una produzione di *tenshō karuta* economiche, che potevano all'occorrenza essere gettate, influenzando quindi indirettamente anche la loro trasformazione grafica. Inoltre un'altra conseguenza potrebbe essere stata l'esigenza di *tenshō karuta* di dimensioni ridotte, in modo da poterle nascondere e trasportare più facilmente, anche se esemplari di piccole dimensioni si trovano pure tra i reperti del primo periodo, come il reperto C in tabella 1.

## Bibliografia

- Denning, Trevor (1996). *The Playing-Cards of Spain*. Londra: Cygnus Art.
- Ebashi, Takashi (2015). *Karuta*. Tōkyō: Hōsei daigaku shuppanyoku.
- Kint, André (1985). "An important discovery in Antwerp". *The Playing-Card*, vol. 13, 2, pp. 45-52.
- Kirihata, Ken (1992). *Ōchō no asobi*. Kyōto: Shikōsha.
- Mann, Sylvia; Wayland, Virginia (1973). *The Dragons of Portugal*, Sandford: The Playing Card Society.
- Masukawa, Kōichi (1980-1983). *Tobaku I-III*. Tōkyō: Hōsei daigaku shuppanyoku.
- Masukawa, Kōichi (2012). *Nihon yūgishi. Kodai kara gendai made no asobi to shakai*. Tōkyō: Heibonsha.
- Miyatake, Gaikotsu (1923). *Tobakushi*. Tōkyō: Hankyōdō. [Ristampa anastatica: 1974. Tōkyō: Ronshobō.]
- Nihon karuta kan (1975). *Edo mekuri karuta shiryō shū*. Tōkyō: Kinsei fūzoku kenkyūkai.
- Suntory Museum of Art (2019). *Styles of Play: The History of Merrymaking in Art/Asobi no ryūgi: Yūrakuzu no keifu*. Tōkyō: Suntory Museum of Art.
- Tōkyō kotenkai (2018). *Kotenseki tenkan dainyūsatsukai mokuroku*. Tōkyō: Tōkyō kotenkai.
- Yamaguchi, Kichirōbei (1961). *Unsun karuta*. Kōbe: Riichi.
- Forrer, Matthi, Matsui, Yoko (2016). *Japan through the Eyes of Blomhoff: The Blomhoff Collection at the National Museum of Ethnology, Leiden*. Kyoto: Rinsen Book co.

## ***Kakure kirishitan*: un approccio alla religione, alla politica e alla cultura del periodo Tokugawa**

ANNIBALE ZAMBARBIERI

### **Il tema ed i problemi**

Una breve sosta sulle caratteristiche di alcuni gruppi religiosi giapponesi conosciuti con varie denominazioni, tra cui l'appellativo *kakure kirishitan* (cristiani nascosti), può essere giustificata dall'interesse verso le forme che assumono le convinzioni e i riti riferibili alla sfera del sacro quando vengono a contatto con civiltà e mentalità diverse da quelle in cui sono sorti e si sono sviluppati. I contributi sull'argomento, numerosi e articolati, offrono spunti per sintetiche puntualizzazioni. Le sollecita, pure al di fuori dalla cerchia degli studiosi, la discreta notorietà che, a tratti di frequenza variabile, il tema ha riscosso. Anche recentemente è salito sulla ribalta giornalistica, come si può constatare ad esempio sfogliando il rotocalco *Jikū Tabibito* al numero di maggio 2017, che riserva al tema un discreto spazio, corredato da buone immagini (pp. 79-81). L'onda della cronaca, sulla scorta del film di Scorsese *Silence*, e dell'omonimo romanzo di Endō Shūsaku cui si ispira, ha riproposto il problema dell'emarginazione degli stessi *kirishitan*, ottenuta attraverso scene, di crudo, forse ridondante realismo, e ricorrendo a serrati dialoghi, l'opera cinematografica intreccia la dialettica, esemplata anche da quei gruppi, tra fedeltà e rifiuto, tradimenti e coerenze, nonché, comunque si valuti, la tenace perseveranza nel mantenere e tramandare cerimonie, gesti e persuasioni (Montevecchio, 2017)<sup>1</sup>. Pure la recentissima scoperta della tomba di Chijiwa Miguel, uno dei quattro “ragazzi” della cosiddetta ambasceria Tenshō, ha riservato a questo proposito una sorpresa. Si riteneva che Miguel avesse apostatato, ma nel suo sepolcro è stata rinvenuta una corona di rosario in stile prettamente cattolico (*Asahi Shinbun*, 9 settembre 2017). Ciò testimonierebbe la duplice valenza delle cerimonie funebri presso quei cristiani ed un'adesione non conclamata, ma forse nostalgicamente conservata, alla religione con la quale il giovane era venuto a contatto anche in Europa.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Per una prima versione cinematografica (1971) del romanzo di Endo Shusaku, *Chinmoku*, si veda Mullen (1975), pp. 240-247. Su Endo Shusaku, si vedano Williams (1975), Hasegawa (2008) e Logan (2007), pp.137-150.

<sup>2</sup> Sull'interpretazione del personaggio, si veda Elisonas (2002), pp. 20-22.

Comunque osservata e valutata, aspetti singolari presenta la vicenda di nuclei di popolazione nipponica che, dopo averla accolta a partire dalla seconda metà del Cinquecento, professarono in modo clandestino, una volta iniziata la persecuzione, la fede loro trasmessa dai sacerdoti occidentali. In effetti se l'opera proselitistica dei missionari aveva ottenuto un non irrilevante successo durante il secolo *nanban* (o dei barbari del Sud, come vennero designati gli europei), al tramonto di quel periodo i *kirishitan* cominciarono a subire l'ostilità da parte del ceto politico ed intellettuale. In presenza di misure vessatorie, quei fedeli, pur non numerosi ma stretti in piccole comunità, intesero mantenere le loro convinzioni e cerimonie, naturalmente comprese attraverso il filtro selettivo della nativa civiltà. E lungo la catena di molte generazioni non vollero sciogliere i legami con quanto ricevuto e, in qualche misura assimilato, dall'evangelizzazione cinque-secentesca.

L'espulsione dei religiosi europei da un lato e l'isolamento e l'occultamento scelti come difesa dall'altro, contribuirono ad allentare i legami con l'eredità del secolo *nanban*, e a scolorirne l'espressione, che avrebbe perduto via via le tonalità primitive. Secondo alcuni studiosi ed anche uomini di Chiesa, la religiosità di quei nuclei, recisa dall'albero istituzionale del cattolicesimo, non sarebbe più innestabile sul tronco, pur frondoso, della storia e della vita cristiana. Sinteticamente Stephen Turnbull, nel suo volume dedicato all'argomento, conclude, in un contesto problematico, ma in sintonia con altri ricercatori, che ormai si è spalancato «a gulf between the kakure kirishitan» e qualsiasi definizione del cristianesimo (Turnbull, 1999, p. 225). Analogo giudizio espresse un altro importante esperto del fenomeno, Miyazaki Kentarō. Basti citare una sua perentoria asserzione, enunciata tempo fa in una sua conferenza a Lugano, quando affermò che, sebbene si siano chiamati cristiani, il contenuto della fede dei *kakure* appare eterogeneo rispetto alla religione occidentale, essendo piuttosto riconducibile a credenze popolari tipicamente nipponiche (Miyazaki, 1993; Corradini, 2005).

Queste conclusioni meriterebbero un inquadramento a campo lungo. L'oggetto della ricerca, in realtà circoscritto, richiama ampie **problematiche**, riguardanti snodi caratteristici della storia del cristianesimo. Sullo sfondo si profilano le indagini sull'essenza di tale complesso fenomeno religioso, cioè sull'identificazione di un unico sostrato, alla base delle molteplici esperienze ritenute appunto "cristiane", riconducibili a un **problematico** denominatore comune. Qualunque sia la portata dei contributi e dei relativi dibattiti in proposito, da Feuerbach a von Harnack, fino agli studiosi dei nostri giorni, in particolare per le relative implicanze (Ruggeri 2002, p. 68) ma inevitabilmente storiche, il perno su cui ruoterebbe la **problematica** riguarda la possibilità di incapsulare il cristianesimo in una statica e strettamente normativa definizione, invece di venir compreso all'interno di molteplici, diversificati, spesso disomogenei, sviluppi lungo una millenaria catena di eventi. Questi presentano numerosi rapporti con varie culture, alternando tangenze e distanze, fusioni ed antagonismi.

Una peculiarità spesso richiamata anche nell'ambito del tema dei cristiani nascosti è quella indicata dal termine sincretismo. Il lemma ed il concetto hanno subito non poche riplasmazioni semantiche. Tra i molti contributi in proposito, par opportuno segnalare quello di Ulrich Berner. Egli introduce la distinzione fra una religione (ad esempio quella greca, il cristianesimo, il buddhismo) e gli elementi che la compongono. Per cui ogni religione dovrebbe considerarsi alla stregua di un sistema i cui fattori cambiano in continuità. Il sincretismo, in tale ottica, non sarebbe la risultante di un processo, ma il processo stesso, che tocca sia l'interrelazione tra due sistemi diversi (ad esempio shintoismo e cristianesimo) come i singoli elementi all'interno dello stesso sistema (ad esempio convinimenti e pratiche). Connota in specie le manifestazioni di religiosità chiamate convenzionalmente popolari o *folk religions*, diffuse in morfologie molteplici e collocabili su diverse scale, temporali e geografiche (Berner, 1982; Graf, 2005). Per fare un solo esempio, non lontano dal Giappone, ne affiorano ricche manifestazioni, lungo parecchi secoli nelle Filippine (Schumacher, 1984). Un'ulteriore angolazione da cui inquadrare il fenomeno dei cristiani nascosti è suggerita dalla segretezza e dalle pratiche dissimulatorie, non estranee talvolta ad usanze religiose, individuali e collettive (Scheid-Teeuwen, 2001) e riscontrabili in modo lampante nella fattispecie qui presa in considerazione (Nosco, 1983).

### **La scoperta e le designazioni**

La sommaria delineazione dell'orizzonte in cui collocare i cristiani "nascosti" giapponesi «underground», come qualche studioso li chiama, oltre a fornire un'indicazione assai approssimativa di alcuni risultati della ricerca, sfocia su altri ragguagli utili a suggerire piste per proseguirla. Innanzitutto, è opportuna una sommaria precisazione sulla "scoperta" di tali nuclei avvenuta agli albori dell'era Meiji. Nei resoconti coevi, assunse risalto, quasi coup de théâtre, l'incontro del venerdì 17 marzo 1865 tra il sacerdote delle Missions Étrangères Bernard Petitjean e un gruppo di cristiani "occulti", sulla soglia e poi all'interno della chiesa di Ōura a Nagasaki (Marnas, 1896, pp. 487-490). A ben guardare, meno inopinata di quanto solitamente si ritiene fu la "scoperta", perché in qualche modo attesa (Marnas, pp. 336-338, 345-374; van Hecken, 1960, p. 12), e già anticipata l'anno prima, come un documento del 1864, pressoché sfuggito agli studiosi, prova convincentemente: il missionario Louis Furet, anch'egli in quel tempo a Nagasaki, il 21 maggio 1864, avvisò il suo superiore Petitjean che, durante una passeggiata nei dintorni della chiesa insieme al confratello Prudence Girard, aveva avuto modo di parlare con «un brave homme d'Oura-Cami» (si tratta di Urakami, presso Nagasaki), il quale svelò la propria appartenenza a un'associazione che seguiva pratiche cristiane: «il nous dit que lui et beaucoup d'autres de son village avaient la même dimanche que nous, qu'ils n'approuvaient pas dans le coeur

ce que les autres font dans les pagodes et devant les fotoques [...] que nos églises qui étaient chez eux avaient été brulées [...] qu'ils cachaient bien leurs croyances, mais qu'ils espéraient plus tard pouvoir se montrer. Pauvres gens! Si nous avions un peu de liberté, nous ferions des merveilles avec la grâce de Dieu. Hélas! Patience! Si l'Europe était sage, cette liberté nous arriverait bien plus vite. Mais, que faire? À la miséricorde de Dieu! Nôtre brave Superieur est heureux [...] de cette découverte».<sup>3</sup>

Opportuno sembra affiancare a queste reazioni ciò che il ministro residente statunitense in Giappone comunicò il 23 agosto 1867 al proprio Segretario di Stato. L'informò su alcune misure della polizia locale nel territorio di Nagasaki contro «a large number of native Christians of the Roman Catholic Faith», i quali avevano subito l'arresto, la tortura, la prigione «under an old law of Japan».<sup>4</sup> La situazione doveva risultare incresciosa per il rappresentante di un Paese incline a garantire ampia libertà in campo religioso. Ancor più singolare, tuttavia, gli appariva l'origine del problema. Infatti il diplomatico soggiungeva: «In Japan there are now, as nearly as can be estimated, 20.000 native Roman Catholics, descendants from the Christians formerly residents in this country. These are scattered, more or less, all over the empire. There are comparatively no new converts. The large portion of these Christians reside in the island of Kiusiu (sic) and Nagasaki is the central point [...]. Whenever it has been possible, these Christians have kept up their forms of worship in secret, and their religious fires have been constantly alive».<sup>5</sup>

Peraltro dopo la sorpresa e l'euforia da parte dei missionari, subentrarono non solo le ansie per le misure persecutorie rinnovate dalle autorità civili, ma anche i dubbi via via sempre più assillanti sulla natura della professione e del culto così a lungo mantenuti. Gli interrogativi si caricarono di inquietudini, e subentrò in molti la certezza di dover fronteggiare una situazione perlomeno equivoca. I missionari giudicarono insufficienti, ambigue, o meramente formali le sedimentazioni religiose di quei *kirishitan*, che scoprivano intrise di usanze, riti, miti attinti dal buddhismo, dallo shintoismo, dalla cultura popolare – in definitiva “pagani”. Si possono riportare parecchie reazioni modulate su questi giudizi. Basti qui citare il *compte rendu* delle Missions Étrangères del 1878, in cui si segnalava che alcuni dei discendenti degli antichi cristiani sembravano «plus éloignés de leur conversion que les païens eux mêmes». Se la paura di persecuzioni – secondo l'estensore della nota – sembrava

<sup>3</sup> Lettera di Louis Furet a Pierre Ozouf, 21 maggio 1964, in Archives des Missions Etrangères de Paris, vol. 569; la missiva è stata parzialmente pubblicata da Patrick Bellevoire, *Un missionnaire aux îles Ryūkyū et au Japon à la veille de la Restauration de Meiji. Louis Furet (1816.1900)*, Paris 1999 (Archives des Missions Étrangères. Études et Documents, 7), pp. 158-159. In questa trascrizione si omette tuttavia, rispetto all'originale, la frase, che sembra rilevante, a riguardo del «Nôtre brave Superieur», cioè Bernard Petitjean, autore della successiva “scoperta” degli antichi cristiani, scoperta che, dunque, doveva essere per lui meno sorprendente di quanto poi raccontato.

<sup>4</sup> *Papers relating to Foreign Affairs, accompanying the annual Message of the President to the second session fortieth Congress*, part II, Washington 1868, p. 56 (l'intero rapporto e successivi interventi, pp. 56-73).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

costituire la causa del mancato “ritorno”, era soprattutto una discrasia nella pratica a rappresentare l’ostacolo al loro pieno reingresso nella Chiesa.<sup>6</sup> Inequivocabile suonava tre anni più tardi la constatazione del missionario Michel Sauret, secondo cui i *kirishitan* di Urakami non comprendevano né i riti che celebravano né le preghiere che recitavano.<sup>7</sup> E il bollettino delle Missions non mancava di riferire qualche tempo dopo come uno dei seguaci della religione importata dall’Occidente e tramandata per secoli constatasse che questa era diversa dall’insegnamento e dalle proposte dei missionari francesi.<sup>8</sup>

D’altra parte coloro che si ritenevano eredi della tradizione inaugurata dai *bateren* secoli prima continuarono a coltivare la loro religiosità, non raramente fianco a fianco con quelli che seguivano i dettami dei nuovi missionari. Che la situazione fosse complicata e gravida di malintesi emerge dal passaggio di un *compte rendu* pubblicato nell’anno 1900. L’estensore, appartenente alle *Missions Étrangères* informava che quei cristiani venuti alla luce vivevano «mêlés à des fideles praticants» (cioè a quelli che seguivano i missionari francesi), anzi «il y a quelquefois bien peu de différences dans leurs pratiques, et l’on en vient à se demander pourquoi celui-ci est dans l’Église, tout près de Dieu, tandis que celui-là reste dehors».<sup>9</sup> L’interrogativo toccava un nervo destinato a rimaner scoperto. Il vaglio di constatazioni dirette e di informazioni ricevute permise di capire meglio le non univoche usanze e tendenze di quelle comunità. Risaltarono più nitidamente la fluidità sul piano comportamentale e in genere le dissimmetrie tra i modi che traducevano gli ideali e le pratiche cristiane. Quei gruppi di cristiani «underground» erano solcati da parecchie differenziazioni. Storici ed antropologi ne hanno sondate criticamente le caratteristiche, proponendo anche in merito opportune catalogazioni.

La relativa terminologia che si sta imponendo distingue due principali formazioni, in base ad una sequenza temporale:<sup>10</sup> gli *hiding (senpuku) kirishitan*, o cristiani occulti, che lungo il periodo Edo conservarono in vari modi, celandole, le loro pratiche di culto veicolanti idee designabili come religiose; i *kakure kirishitan*, o cristiani nascosti che, all’inizio dell’era Meiji, non vollero far parte della chiesa cattolica sotto l’egida dei sacerdoti delle *Missions Étrangères*, entro i relativi quadri istituzionali ecclesiastici.

Ulteriori classificazioni incrociano le morfologie culturali e le dislocazioni geografiche. Così il termine *nandogami* designa quei *kirishitan* che enfatizzavano la

<sup>6</sup> «Missions Étrangères. Compte rendu», 1878 [nelle successive citazioni, *Compte rendu*, seguito dall’anno di riferimento], pp. 12-14.

<sup>7</sup> «Annales de la Propagation de la Foi», 53 (1881), p. 249.

<sup>8</sup> *Compte rendu* 1887, p. 39.

<sup>9</sup> *Compte rendu* 1900, p. 21.

<sup>10</sup> Ci si può utilmente riferire ad uno studio frutto di ricerche condotte nell’ambito del *Kyodo Kenkyu Project*, presso l’ateneo Momoyama Gakuin University. Sono stati elaborati schemi ricavati da indagini analitiche, che presentano la varietà delle denominazioni e insieme notizie sul culto e sulle credenze proprie di quei gruppi (Toyama, 2014).

preservazione e l'uso di determinati oggetti sacri detti appunto *nandogami*, mentre *motochō* o *furuchō kirishitan* quelli particolarmente assidui a rispettare ricorrenze e cerimonie distribuite in un calendario prefissato, richiamato ed eventualmente aggiornato da chi riceveva l'apposito incarico. Il primo di questi raggruppamenti è situabile nelle isole di Ikitsuki e di Hirado; il secondo a Nagasaki, Sotome, Goto. All'interno, va ribadito, le tipicità e le variabili sono molteplici, diremmo pure frammentarie, così come **le molte altre autodenominazioni** (ad esempio *kyū kirishitan* o oppure *mukashi kirishitan*) e le eterodenominazioni da parte dei ricercatori. Va sempre ribadito che **le molte descrizioni** elaborate dagli studiosi non pretendono di disegnare una fisionomia unica, nonostante alcuni tratti siano comuni, ma comunque garantiscono una visione d'insieme sufficientemente fruibile. Un'indispensabile nota riguarda il numero di questi *kirishitan*, che è andato rapidamente riducendosi dai 30-50 mila all'inizio dell'era Meiji alle poche migliaia dei giorni nostri.

### L'emarginazione e la fedeltà

Ricostruire i lineamenti, progressivamente modellati, dei gruppi di *kirishitan*, richiede almeno una pur sfuocata resa dei rapporti che essi intrattennero con il potere, e inoltre qualche cenno sulle tattiche adottate per sfuggire alle persecuzioni e ai controlli che le autorità locali e centrali misero in campo per sradicarli o per contenerne l'influsso. La politica dei Tokugawa, sagomata nelle linee essenziali durante il governo dei primi *shogun* e rimasta basilare fino alla restaurazione Meiji, seguì un'apposita strategia per gestire le formazioni religiose. Lo scopo fondamentale era quello di consolidare l'autorità shogunale. Esempari al riguardo risultano gli accordi, specie di concordato, stabiliti da Ieyasu con le autorità religiose del monte Koya. Vi si fissavano i diritti e i doveri del clero e i comportamenti dei sudditi onde mantenere la coesione tra i vari strati della società. Non mancavano peraltro disposizioni volte a circondare di un alone sacrale il detentore della sovranità (Kuamé, 2007, p. 113).

In tale quadro, anche al di là delle interferenze olandesi ed inglesi (Screech, 2012), il cattolicesimo sembrò rappresentare un elemento estraneo e potenzialmente eversore non solo perché sospettato di condividere, veicolandole, mire di conquista da parte delle potenze iberiche, ma anche perché adombrava la possibilità di configurare un assetto socio-politico superiore a quello dello Stato, rappresentando perciò «a challenge to authority and order in a domestic context» (Paramore, 2009, pp. 57-59). Gli interventi repressivi emanati in sequenza **intendeva** allontanare tale evenienza (Elisonas, 1991, pp. 368-373). Oltre a intimidazioni e azioni persecutorie, son da ricordare sia l'obbligo di calpestare un'immagine cristiana (*fumie*) sia la norma in vigore dalla metà del Seicento, di iscriversi presso il locale tempio buddhista (una specie di censimento dove si segnalavano anche i legami di parentela). Giova postillare come simile attitudine appaia sorprendente per un indirizzo di politica religiosa incline al sincretismo.

Resta il fatto della progressiva marginalizzazione dei *kirishitan*, che tuttavia, come detto, non equivalse alla loro estinzione. Ancora alla fine del secolo XVIII nel *Samidareshō* (1784) si constatava, per deprecarla, la presenza della «setta malvagia» dei cristiani (Miura, 1953, p. 347). Quasi contemporaneamente in un villaggio sito nell'area di Nagasaki, diciannove abitanti vennero accusati di possedere statue di Santa Maruya e di un Buddha crocifisso, e quindi di indulgere a forme di culto cristiano. Essi sostennero di aver praticato annualmente il *fumie* e che i loro nomi erano regolarmente registrati al tempio buddhista. Il magistrato omise di investigare sulla provenienza degli oggetti, e non procedette oltre nel perseguire i presunti colpevoli, in sintonia con decisioni analogamente tolleranti di altre autorità (Urakawa, 1943, p. 22). Sicché nuclei di *kirishitan*, profittando di tacite acquiescenze e ricorrendo ad espedienti dissimulatori, garantirono il perdurare, in parecchi casi nebuloso, di simbologie e liturgie cristiane.

### La scelta del nascondimento e le metamorfosi

Va sottolineato che la scelta del ripiegamento in una cauta clandestinità si radicava nelle istruzioni a suo tempo impartite dal clero cattolico, in particolare dai gesuiti. Esempio in proposito un libretto manoscritto dal titolo *Maruchirio no kokoro*:<sup>11</sup> il testo insisteva sulla necessità che il cristiano fosse sempre pronto a professare la propria fede, anche a rischio della vita; ma, parallelamente, consigliava di omettere autodenunce all'autorità, di cambiare senza esitazioni residenza appena sospette avvisaglie minacciassero la cattura, di occultare gli oggetti sacri, di astenersi da azioni inutilmente provocatorie e dal danneggiare i templi dei culti tradizionali. Nel manualetto si può scorgere l'embrionale paradigma, poi radicalmente declinato, dei comportamenti dei *kakure kirishitan*, che riusciranno, attraverso l'ingegnosità mimetica, a conservare **elementi della dottrina e dell'etica** appresi dai *bateren*, i padri, riplasmandoli in forme derivanti dallo shintoismo, dal buddismo e da quella religiosità che le popolazioni rurali e costiere continuavano ad alimentare e a tramandare.<sup>12</sup>

Del resto, le risposte ad alcune domande con cui i gesuiti di stanza in Giappone interpellarono, attorno al 1620, i confratelli di Macao, danno la misura di una consapevolezza che, pur attenta a scongiurare l'apostasia, tempera gli ardori verso il martirio con realistiche valutazioni sull'opportunità di non sottoporre a troppo ardua prova la costanza nella professione cristiana.<sup>13</sup> Una minuta casistica squadrava le

<sup>11</sup> Ne ha fornito una versione inglese, premettendovi note di introduzione critica, Anesaki (1931). Sono da considerare sia un precedente manoscritto, forse pubblicato anche a stampa, dal titolo *Maruchirio no kagami*, redatto probabilmente nel 1615, e un altro ancor più antico, con lo stesso titolo, contenente esempi di sante vergini e martiri: si veda Laues (1956), pp. 109-110.

<sup>12</sup> Turnbull (1998), pp. 34-34.

<sup>13</sup> *Preguntas que os padres de Japam fizeram no tempo de preseguição aos padres de Macao, cum repostas destes*, ms. Biblioteca Pública de Ajuda, Lisboa, 49 V, 6 ff. 150rv: l'intero manoscritto (ff. 120r-153r) è datato Macao, 8 julii 1620.

circostanze in cui il fedele era inevitabilmente portato a condividere atti e costumi iscritti ormai indelebilmente nella trama sociale. Staccarsene in modo risoluto e plateale, sfidando le leggi anticristiane, poteva risultare temerario e insieme compromettere una futura diffusione del vangelo. Non tramontava certo il dovere di segnare le distanze dalle «religioni false». Così, in un esempio attinente i cattolici di Takaku, si dichiarava illecito l'ascolto dei sermoni in cui i bonzi oppugnassero esplicitamente la legge di Cristo.<sup>14</sup> Ma non si proibiva l'elargizione del contributo (chiamato in portoghese *esmola*) al tempio, quando fosse sollecitata, evitando tuttavia di effettuarla durante manifestazioni esplicite di culto, mentre era invocato Amida o venivano onorati i *kami*. Parimenti, qualora il bonzo gli parlasse con cortesia «samente civil, e urbana», il cristiano avrebbe fatto bene ad interloquire con analoga compitezza, dal momento che, nella circostanza, «*não se mete en ocasião próxima de retroceder*». Pure nell'ambito delle interdizioni alimentari, l'indirizzo gesuitico optava per una notevole liberalità, consentendo di attenersi alle abitudini ormai da lungo tempo seguite nel Paese. Ma soprattutto proponeva una prassi generosa in ordine a perdonare coloro che avessero sconfessato, anche più di una volta, la propria appartenenza alla chiesa: «*o reconciliante há de considerar a crudeldade de cada humas das ditas perseguições*», suonava l'indulgente clausola che garantiva la remissione della colpa. Rivelatrice del ricorso al perdono, era in uso una «forma reconciliandi lapsum in negotio fidei», cioè l'assoluzione del cristiano che avesse tradito.<sup>15</sup>

Su questi presupposti, le micro comunità *kirishitan* elaborarono consuetudini, modalità espressive e ramificate oggettivazioni gestuali, insieme a narrazioni che echeggiavano brani della Bibbia o storie tradizionali ascoltate da missionari e ritrasmesse con parecchie, forse inevitabili, varianti. Il testo emblematico - su cui parecchi studiosi si sono soffermati - è conosciuto con le parole dell'incipit *Tenchi hajimari no koto*. Non è questa la sede per una disamina del documento: si tratta, come è ben noto, di una composizione riassuntiva, trasmessa oralmente e poi redatta per iscritto, di cui si possiedono almeno dieci versioni. Interessanti contributi ne hanno sondato in modo critico la struttura, le fonti, i contenuti, le fondamentali caratteristiche (Bohner, 1928; Turnbull, 1998; Laures, 1956, pp. 115-116; Whelan, 1996, pp. 18-21; Proust, 1997; Antille, 2007). Vi risalta la fusione tra echi della predicazione missionaria cinque-secentesca e le commistioni culturali buddhiste e shintoiste, insieme alle risonanze di leggende, miti, racconti tradizionali giapponesi e credenze popolari europee. Il tutto mostra alcuni punti d'arrivo di quel processo che conduce un movimento religioso ad iscriversi in nuovi spazi culturali, assumendo categorie funzionanti da vettori della sua integrazione e ridefinizione.

In questa sede, a modo di suggerimento minimale, evidentemente da assumere come paradigma per più ampi approfondimenti, sembrano utili brevissime consi-

<sup>14</sup> Le citazioni che seguono sono tratte dal documento appena citato rispettivamente dai ff. 130r-131v; 144v-145r; 147r-148v; 150v-151v.

<sup>15</sup> *Ibidem*, I 45 IV, 55 F. 52rv.

derazioni su un passaggio significativo. Riguarda le modalità nelle quali il brano biblico del diluvio è riferito nel *Tenchi*. Imprestiti dalla cultura nipponica sono incastonati all'interno del racconto culminante nei riverberi di un'esperienza traumatica che affligge non poche aree del Giappone e coloro che vi abitano. L'allestimento di una imbarcazione da parte di *Pappa Maruji* (= papa di Roma e martire), gli scherni a lui rivolti, l'arrossamento degli occhi dello *shishikoma* (animale tra il drago, il leone e il cane, tipico di sculture a guardia dei templi), il precipitoso rifugiarsi di *Pappa Maruji* con i suoi sei figli sulla barca, la grande onda (*ōnami*) che copre cielo e terra, l'approdo su un'isola chiamata *Ariojima*, sono tutti elementi che sottolineano parentele e scarti rispetto alla pericope genesiaca. Similitudini si scorgono nella leggenda di *Koraijima*, raccolta da Yanagita Kunio in una sua visita nell'arcipelago di Gotō, dove, è il caso di ricordarlo, esistevano comunità *kirishitan* (Yanagita, 1951, pp. 387-410). La storia mette in scena una dea venerata nell'isola Kuraijima che appare in sogno ad un uomo pio per annunciargli una catastrofe causata dalla violenza dei flutti marini e preceduta dall'arrossamento del viso della dea stessa: allora, per evitare il pericolo, occorrerà che tutti trovino il modo di mettersi in salvo. L'uomo non viene creduto, anzi è oggetto di derisione. Ma quando il segno appare, l'isola viene inghiottita da una grande ondata. Si salvano, grazie alla barca, *Pappa Maruji* e i figli.

Nel crogiuolo dell'assimilazione e della trasmissione, si intersecano le rispettive mitologie, con similitudini e divergenze. Basti quella, **macrocropica**, segnalabile per il climax di entrambe le narrazioni. La pioggia che sommerge la terra, nel racconto genesiaco, diventa tsunami nel testo dei *kirishitan* in accordo con la tradizione di Kuraijima. Gruppi di pescatori, coltivatori e abitanti su isole e lungo le coste, minacciate dalla forza delle onde, ripensarono, in sintonia con il proprio *outillage* mentale, quanto era stato loro trasmesso nei sermoni e nei catechismi dai *bateren*: rapido scorcio anche visivo di panorami, semplice indizio di parallelismi e divergenze a più ampio spettro, esempio sicuramente marginale, se si vuole, eppure sintomatico, dei dinamismi che contrassegnano gli incontri tra le culture.

## Riferimenti bibliografici

- Anesaki, Masaharu (1931). "Writing on Martyrdom in Kirishitan Literature", in *Transaction of the Asiatic Society in Japan*, s. II, 8, pp. 20-65.
- Antille, Geraldine (2007). *Les chrétiens cachés du Japon: Traduction et commentaire des Commencements du Ciel et de la Terre*. Genève: Labor et fides.
- Asahi shinbun* (9 settembre 2017). "Chijiwa Migeru, shinkō surete inakatta?" (Chijiwa Miguél non aveva ripudiato la fede?)
- Berner, Ulrich (1982). *Untersuchungen zur Verwendung des Synkretismus Begriffes*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Bohner, Alfred (1938). "Tenchi hajimari no koto, wie Himmel und Erde entstanden", in *Monumenta Nipponica*, 1-2, pp. 465-514.
- Corradini Piero (2005). "Cristiani nascosti in Giappone", in *Atti del XXIX Convegno di Studi*

- sul Giappone, Firenze 22-24 settembre 2005*. Venezia: Cartotecnica Veneziana Editrice, pp. 115-128.
- Elisonas, Jurgis S.A. (2002). "Kirishitan Literature in Forest of Simple Letters", in *Bulletin of Japanese-Portuguese studies*, IV, pp. 9-36.
- Graff, Fritz (2005). *Syncretismus (Further considerations)*, in *Encyclopedia of Religions*. New York-London: MacMillan, pp. 8934-8938.
- Hasegawa, Emi Mase (2008). *Christ in Japanese Culture: Theological Themes in Sūsakū Endo's Literary Works*. Leiden-Boston: Brill.
- Hecken, van Joseph (1960), *Un siècle de vie catholique au Japon*. Tokyo: The Committee of the Apostolate.
- Kamiya, Takehiro (1986). *Kirishitan no shinwateki sekai* (Il mitico mondo dei cristiani). Tōkyo: Tōkyodō shuppan.
- Kuamé, Nathalie (2007). "L'État des Tokugawa et la Religion. Intransigeance et tolerance religieuses dans le Japon moderne (XVII-XIX siècles)", in *Archives de Sciences sociales des Religions*, 137, pp. 102-123.
- Laures, Johannes (1957). *Kirishitan Bunko: A Manual of Books and Documents on the Early Christian Mission in Japan*. Tokyo: Sophia University.
- Le Monde* (2017.8.2). "Silence, quand Scorsese questionne la foi".
- Logan, Richard (2017). "Endo Sūsakū "Silence": Novel, Film and Opera", in *Bulletin of the Faculty of Language and Literature*, 21, 4, pp. 131-150.
- Marnas, Francisque (1896). *La "Religion de Jésus" (Yaso Ja-Kyō) ressuscitée au Japon dans la seconde moitié du XIXe siècle*, vol. 1. Paris-Lyon: Delhorme et Briguet.
- Miura, Baien (1953). "Samidare-shō", part II (trad. Léon Hirvitz), in *Monumenta Nipponica*, 9, 1-2, pp. 330-356.
- Miyazaki, Kentarō (1996). *Kakure Kirishitan no shinkō sekai* (Il mondo della fede dei kakure kirishitan). Tōkyo: Daigaku shuppankai.
- Miyazaki, Kentarō (2003). "La fede ancora viva dei kakure kirishitan giapponesi", *Associazione culturale giapponese in Ticino*, [www.giapponeinticino.org](http://www.giapponeinticino.org).
- Montevecchio, Caesar (2017). "Silence", in *Journal of Religion and Film*, vol. 21, art. 26 (consultabile in <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss1/26>).
- Mullen, Joan (1975). *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright.
- Nosco, Peter (1993). "Secrecy and the Transmission of Tradition. Issues in Study of the Underground Christians", in *Japanese Journal of Religious Studies*, 20, 1, pp. 3-20.
- Paramore, Kiri (2009). *Ideology and Christianity in Japan*. London: Routledge.
- Proust, Jacques (1997). *L'Europe au prisme du Japon (XVIe-XVIIIe siècle), entre humanisme, Contre-Réforme et Lumières*. Paris: Albin Michel.
- Ruggeri, Giuseppe (2002). *Cristianesimo, Chiesa e Vangelo*. Bologna: Il Mulino.
- Scheid, Bernard; Teeuwen, Mark (2001) (Eds.). *The Culture of Secrecy in Japanese Religion*. London: Routledge.
- Schreech, Timon (2012). "The English and the Control of Christianity in the Edo Period", in *Japan Review*, 24, pp. 3-40.
- Schumacher, John N. (1984). "Syncretism in Philippines Catholicism. Its Historical Causes", in *Philippines Studies*, 32, pp. 251-272.
- Toyama (Kanamoto), Itsuko (2014). "Dual Funeral Services. Compatibility and Consistency in the Dual Religion of Japan's Kakure kirishitan", in *Momoyama Gakuin daigaku, Sōgō Kanyūjo Kiyō*, 40, 1, pp. 147-156.

- Turnbull, Stephen (1996). "Acculturation among the Kakure Kirishitan: Some Conclusions from Tenchi Hajimari no Koto", in Breen John and William Mark (eds.). *Japan and Christianity. Impact and Responses*. London: McMillan, pp. 63-74.
- Turnbull, Stephen (1998). *The Kakure Kirishitan of Japan: A Study of their Development, Beliefs and Rituals to the Present Day*, London: Routledge.
- Urakawa, Wasaburo (1943). *Urakami kirishitanshi*. Tokyo: Zenkoku shobō.
- Üçerler, M. Antoni (2009). *Christianity and Cultures. Japan and China in Comparison 1543-1644*. Tokyo: Institutum Historicum S.J.
- Whelan, Christal (1996). *The Beginning of Heaven and Earth: The Sacred Book of Japan's Hidden Christians*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Williams, Mark (1975). *Endo Sūsakū. A Literature of Reconciliation*. London: Routledge.
- Yamamura, Kozo (1981). *Return on Unification, Economic Growth in Japan*, in Whitney, Hale; Nagahara, Keiji; Yamamura, Kozo (Eds.). *Japan Before Tokugawa. Political Consolidation and Economic Growth 1500 to 1650*. Princeton: Princeton University Press, pp. 327-372.
- Yanagita, Kunio (1951). "Kōraijima no densetsu", in *Yanagita Kunio shū*, 1. Tokyo: Sōgensa, pp. 387-410 (ed. or. 1933).



## I viaggi in Giappone e Cina del semaio Pietro Fè D'Ostiani tra il 1870 e il 1875 – un memoriale inedito<sup>1</sup>

GIULIO ANTONIO BERTELLI

### Introduzione

Ad oggi, le informazioni di cui si dispone sul commerciante di seme-bachi<sup>2</sup> (in gergo: semaio)<sup>3</sup> bresciano Pietro Fè D'Ostiani e sulla sua attività in Estremo Oriente sono scarse e lacunose. Ciò che più caratterizza e rende particolarmente degno di nota questo personaggio è il suo legame di parentela con il ben più conosciuto conte Alessandro Fè D'Ostiani, Ministro Plenipotenziario d'Italia in Giappone e Cina dal 1870 al 1877, di cui era uno dei sedici fratelli.

L'attività di semaio di Pietro in Asia Orientale (e particolarmente in Giappone) sembra infatti essere strettamente legata alla presenza, in quelle terre remote, dell'illustre fratello Alessandro: è infatti insieme al fratello e al futuro segretario di legazione Ugo Pisa che nel 1870 Pietro parte alla volta del Giappone.<sup>4</sup>

Una ricerca d'archivio da me svolta presso l'Archivio Storico del Museo del Risorgimento di Torino (fondo Fè D'Ostiani)<sup>5</sup> ha riportato alla luce un quaderno manoscritto appartenuto a Pietro Fè D'Ostiani, contenente appunti, memorie di viaggio, memorie varie e ciò che rimane di una collezione di francobolli provenienti da tutto il mondo.

Questa testimonianza inedita è la prima e finora unica fonte primaria a fornirci preziose informazioni di prima mano su Pietro Fè, sulla sua attività di semaio e sui suoi viaggi in Giappone, Cina e altre parti del mondo effettuati tra il 1870 e il 1875,

---

<sup>1</sup> La presente ricerca è stata effettuata grazie ai fondi *KAKENHI* (*Kiban kenkyū B*, 2016-2019, numero del progetto: 16K03011) del JSPS, che ringrazio calorosamente.

<sup>2</sup> Con il termine gergale seme-bachi si indicano le uova della farfalla del baco da seta. A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, la Francia, l'Italia e il resto d'Europa furono colpiti da un'epidemia del baco da seta: la pebrina. I bachi infetti morivano prematuramente, causando un forte calo della produzione serica. Questa situazione mise a rischio l'esistenza stessa dell'industria sericola italiana, uno dei pilastri portanti dell'economia del neonato Regno.

<sup>3</sup> I semai erano avventurosi commercianti pronti a raggiungere i più remoti angoli del pianeta per accaparrarsi seme-bachi non infetto e di buona qualità per i bachicoltori europei. I primi semai italiani raggiunsero il Giappone nel 1864. Per informazioni più precise sui semai in Giappone si veda Zanier (2006).

<sup>4</sup> In merito a Ugo Pisa e a una sua spedizione nel Giappone settentrionale si veda Bertelli (2009, pp. 209-236).

<sup>5</sup> Fondo Fè D'Ostiani, n. 252, 9.

mettendo in luce, nel contempo, nuovi dettagli in merito alla figura, alla personalità e agli interessi di questo commerciante bresciano. Nel presente articolo intendo quindi presentare i punti salienti del memoriale (soprattutto quelli relativi alla Cina e al Giappone), analizzandone i contenuti e mettendone in evidenza le particolarità, allo scopo di sottolinearne l'importanza storica e la posizione del suo autore nel mondo dei semai.

### **Il conte Alessandro Fè d'Ostiani, secondo Ministro d'Italia in Giappone**

Il cognome Fè D'Ostiani è certamente noto agli studiosi e ai conoscitori delle relazioni italo-giapponesi: il conte Alessandro Fè D'Ostiani (1825-1905) fu infatti il secondo ministro plenipotenziario d'Italia in Cina e Giappone. Egli succedette al conte Vittorio Sallier de La Tour (1827-1894); mentre il suo predecessore pose con successo le basi dell'amichevole rapporto tra il Regno d'Italia e il neonato governo Meiji, Fè D'Ostiani riuscì a consolidare tale rapporto di fiducia e stima reciproca con i rappresentanti del governo imperiale (in particolare con il ministro Soejima Taneomi), riuscendo con discreti risultati a coordinare e coadiuvare l'attività dei semai. La maggior parte di questi ultimi non erano residenti fissi: ogni anno, da giugno a novembre, si recavano in Giappone con forti somme di denaro per procurarsi il seme-bachi locale da importare in Italia e da distribuire ai bachicoltori italiani. Fare il semai di mestiere, e particolarmente nel lontano Giappone, era oltremodo difficile e rischioso, ma proprio per questo, estremamente redditizio.

Per prima cosa, a causa delle limitazioni imposte dai trattati, per gli stranieri non era possibile viaggiare liberamente nelle regioni interne, dove si trovavano le zone di produzione della seta e del seme-bachi: questo limite era estremamente vantaggioso per i commercianti giapponesi, i quali potevano approfittare di questa situazione per razionare la distribuzione dei cartoni di seme-bachi sul mercato di Yokohama, riducendone l'offerta e mantenendone alti i prezzi, ma penalizzava fortemente i semai inasprendone la concorrenza; così la capacità di scegliere a vista il seme-bachi di migliore qualità al mercato di Yokohama e di capire quale fosse il momento giusto per acquistarlo era determinante per concludere buoni affari. Era inoltre necessario, anche in Giappone, fare attenzione a non incorrere in truffe o inganni perpetrati da commercianti senza scrupoli che vendevano a caro prezzo seme-bachi di infima qualità. Inutile aggiungere che le difficoltà di comunicazione con i rivenditori giapponesi facevano il resto (erano pochi i semai che si cimentavano nello studio della lingua giapponese, e altrettanto pochi erano i mercanti locali che conoscevano lingue europee).

In secondo luogo, il viaggio di ritorno dal Giappone all'Italia (che come l'andata durava circa un mese e mezzo)<sup>6</sup> era irto di rischi e difficoltà, in quanto si trattava di

---

<sup>6</sup> Nei primi anni '70 dell'Ottocento era possibile raggiungere il Giappone sia per la via delle Indie

trasportare il seme-bachi, una merce viva, per migliaia di chilometri, e spesso attraversando le zone più calde del pianeta. Era assolutamente necessario, facendo uso di mille sistemi e accorgimenti per mantenere la merce costantemente ventilata, evitare che con il troppo calore le uova dei bachi si schiudessero prematuramente.

Uno dei più grandi e famosi successi per i semai italiani fu la spedizione ufficiale del giugno 1869 nelle zone interne del Bushū e del Jōshū (attuali province di Saitama e Gunma) organizzata dal primo Ministro Plenipotenziario d'Italia a Yokohama Conte Vittorio Sallier de La Tour (1827-1894), e alla quale parteciparono alcuni esperti semai. Durante questo viaggio i semai italiani ottennero informazioni di prima mano sui metodi e le tecniche di produzione di seta e seme-bachi; preziose informazioni che furono diligentemente annotate da Pietro Savio nel suo volume pubblicato nel 1870.<sup>7</sup>

Tuttavia, non va dimenticato che anche Alessandro Fè D'Ostiani riuscì nel 1872 a ottenere i passaporti per alcuni semai italiani che desideravano esplorare le zone di produzione del seme-bachi oltre i confini stabiliti dai trattati.

Questo fu possibile solo con l'appoggio di Soejima, che d'accordo con il conte Fè li presentò ufficialmente come "scienziati" designati dal governo italiano per svolgere ricerche sulla coltivazione del baco in Giappone. Questo stratagemma, che prevedeva in via eccezionale il rilascio di passaporti per l'interno a determinati individui, fu adottato allo scopo di evitare le frequenti rimostranze da parte della Legazione britannica, la quale esigeva, protestando con grande veemenza, l'estensione degli stessi diritti ai propri sudditi.<sup>8</sup>

Nel febbraio 1873 il conte Fè partì per l'Europa, dove svolse le mansioni di Commissario Straordinario del Giappone in occasione dell'Esposizione Universale di Vienna, e fece da guida alla Missione Iwakura<sup>9</sup> e alla commissione bacologica giapponese guidata da Sasaki Nagaatsu,<sup>10</sup> le quali visitarono l'Italia nel maggio e nel giugno dello stesso anno.

Prima della sua partenza, il conte Fè chiese al governo Meiji di permettere ai sudditi italiani di viaggiare liberamente nelle zone interne del Giappone, proponendo in cambio l'abbandono del diritto alla giurisdizione consolare (extraterritorialità) nelle zone esterne alla concessione straniera; facendo in modo che, in caso di incidenti o contenziosi sorti durante i loro viaggi, essi venissero giudicati, a loro rischio e pericolo, dalle autorità giapponesi. Tale proposta del Conte Fè fu immediatamente accolta da Soejima, in quanto essa poteva trasformarsi in un'occasione per riprendere i negoziati (obiettivo ormai considerato fallito dalla Missione Iwakura negli Stati Uniti e in Gran Bretagna) sulla revisione dei trattati. Tuttavia, mentre il Conte Fè si trovava in viaggio, la Legazione britannica in Giappone riuscì a far pressione

---

(prima dell'apertura del Canale di Suez il viaggio durava circa due mesi) che per la via d'America.

<sup>7</sup> Si veda Savio (1870).

<sup>8</sup> Si veda Bertelli (2007).

<sup>9</sup> Si vedano Iwakura (1994) e De Maio (1998).

<sup>10</sup> Si veda Bertelli (2007).

(attraverso il governo britannico e il suo rappresentante a Roma) sull'allora Ministro degli Esteri Emilio Visconti Venosta, dissuadendolo dal prendere in considerazione tale richiesta. In questo modo, quando il Conte Fè e la Missione Iwakura giunsero a Roma, il Ministro Visconti Venosta non fece alcun riferimento alla proposta suddetta, lasciandola cadere nel vuoto, e facendo fallire l'accordo raggiunto dal Conte Fè con Soejima.<sup>11</sup>

Quando l'anno successivo (1874) il Conte Fè fece ritorno in Giappone, la situazione politica del paese era mutata, e le esportazioni di seme-bachi giapponese verso l'Italia iniziarono a diminuire, per poi scemare nei primi anni Ottanta, quando iniziò a diffondersi su larga scala il metodo Pasteur per la prevenzione della pebrina attraverso l'osservazione microscopica.

Inoltre, in seguito al ritorno della Missione Iwakura dall'Occidente, anche la natura stessa delle relazioni italo-giapponesi iniziò a trasformarsi: dal commercio si passò all'arte e alla cultura: l'apertura della *Kōbu bijutsu gakkō* e l'assunzione di artisti e tecnici italiani come *oyatoi gaikokujin* sono testimonianze esplicite di questo cambiamento.<sup>12</sup>

## **Il Conte Fè e i suoi legami con la sericoltura - il fratello semai Pietro Fè D'Ostiani**

Nonostante le nobili origini, il Conte Fè ci viene descritto da alcuni (tra cui l'ufficiale di Marina Carlo Grillo nelle sue lettere alla madre) come uomo "alla buona".<sup>13</sup> Non sembrava essere troppo zelante sul lavoro, tuttavia era piuttosto pragmatico e diretto.

Fu certamente anche per queste sue qualità che il Ministro degli Esteri Emilio Visconti Venosta considerò il Conte Alessandro Fè D'Ostiani la persona più adatta a svolgere il ruolo di Ministro d'Italia in Giappone. Ma non bisogna dimenticare che Brescia, il luogo in cui era nato, era uno dei maggiori centri sericoli italiani, e che la famiglia Fè D'Ostiani vantava numerosi e vasti possedimenti, nonché forti legami con il mondo della sericoltura e dei semai.

Infatti, due dei sedici fratelli del Conte Fè, Pietro e Marc'Antonio, furono attivi come semai: il primo in Giappone e il secondo in Cina; mentre la sorella Camilla sposò Giovanni Facchi, fratello del sindaco di Brescia Gaetano Facchi. Quest'ultimo, oltre ad avere un figlio semai (Paolo Facchi) attivo per molti anni in Giappone, era promotore della Società Bacologica Bresciana.<sup>14</sup>

Nel presente articolo intendo prendere in esame la figura più vicina al Ministro d'Italia: il fratello Pietro, semai in Giappone. Purtroppo non sono disponibili molte informazioni su questo personaggio, ma sappiamo che visitò per la prima volta

<sup>11</sup> Si veda Ishii (1977).

<sup>12</sup> Si veda Kawakami-Shimizu (2015, pp. 223-239).

<sup>13</sup> Si veda Bertelli (2015, p. 202).

<sup>14</sup> Si veda Zanier (2006, p. 323).

il Giappone a partire dal 1870, esattamente l'anno in cui il Conte Fè fu nominato Ministro.

Alcune informazioni su Pietro e sulla sua attività di semaio sono riscontrabili su alcuni quotidiani italiani dell'epoca (*La Sentinella Bresciana*, *Il Sole*, ecc.), dove sono pubblicati gli annunci pubblicitari della sua ditta, la Pietro Fè e Comp., con sedi a Milano e a Brescia.<sup>15</sup>

Oltre a ciò, l'unica, breve testimonianza diretta che abbiamo sulla figura di Pietro Fè ci viene da Carlo Grillo (1844-1906), luogotenente di vascello della Vettor Pisani, il quale, nelle sue lettere inviate alla madre durante il suo secondo soggiorno in Giappone (nel 1872), ce lo descrive in modo tutt'altro che lusinghiero.

[...] Insieme col Ministro abita un suo fratello che venne coi semai come l'anno scorso a far provvista di cartoni; è un uomo di meschina apparenza, un tipo quasi di quei venditori di giornali tutti sciancati che piantan bottega sui canti delle vie: poca istruzione, dell'avarizia, del cinismo e nessuna qualità - si direbbe che esagera i difetti del fratello aggiungendovi di suo la spilorceria. [...]. [Yokoska (presso Yokohama) 1° Settembre 1872]<sup>16</sup>

L'aspetto e il carattere di Pietro ci vengono descritti da Grillo in modo estremamente negativo. Da queste poche righe trapela un altro dettaglio da sottolineare: Pietro viveva a casa del fratello a Tokyo,<sup>17</sup> e da questo si comprende come la sua posizione da semaio in Giappone fosse fortemente privilegiata. Cerchiamo ora di scoprire nuove informazioni su Pietro attraverso il suo memoriale inedito recentemente rinvenuto.

### Una fonte primaria inedita: “Viaggi e memorie varie di Pietro Fè”



Il manoscritto del memoriale è intitolato *Viaggi e memorie varie di Pietro Fè*, e si tratta di un quaderno rilegato (che misura circa 200x260x20mm.) dalla copertina rigida color marrone scuro. I piatti sono ricchi di eleganti decorazioni in rilievo e provvisti di due fermagli metallici (ora danneggiati) che servivano probabilmente

<sup>15</sup> Si veda Zanier (2006, p. 323).

<sup>16</sup> Si veda Grillo (2014, p. 206).

<sup>17</sup> Abitavano nel nuovo edificio della Legazione a Toranomom, in cui Alessandro si trasferì da Yokohama proprio nel 1872.

a mantenere il quaderno chiuso: questo particolare ci suggerisce la riservatezza e il carattere strettamente personale dei suoi contenuti.

Nonostante il dorso sia consunto e la legatura piuttosto danneggiata, le pagine all'interno sono integre, e la carta è di discreta qualità, tuttavia non esente da macchie, fioriture, pieghe e strappi. Le facciate sono a righe, divise in due colonne da una sottile riga verticale color viola, e numerate con un timbro, dalla numero 6 alla numero 218.

Il testo principale del memoriale, integro, inizia a pagina 5 e si conclude a pagina 134, tuttavia le pagine che vanno dalla 135 alla 190, e dalla 192 alla 208 (le quali contenevano una collezione di francobolli provenienti da numerosi Paesi stranieri) sono mancanti.

La grafia di quasi tutto il manoscritto è piuttosto elegante e facilmente leggibile. Le parole sono state vergate sulla pagina in modo ordinato ed equilibrato, e si notano ben poche cancellature o correzioni nel testo: ciò ci fa supporre che si tratti di una bella copia.

Stando alla lista dei governi italiani che appare a pagina 133 e ad altri particolari riscontrabili nel testo, si suppone che Pietro Fè abbia scritto buona parte del memoriale tra il 1877 e il 1878, pochi anni dopo il suo ultimo viaggio in Giappone, e vi abbia aggiunto altre informazioni negli anni successivi.

Il memoriale si apre con un indice:



- 1) Descrizione del viaggio alla China e al Giappone (pp. 5-32)
- 2) Continuazione dei viaggi alla China e al Giappone ed Indie per la via d'America, compiendo il Giro del Mondo (pp. 33-45)
- 3) Città principali estere visitate (pp. 57-61)
- 4) Mari, Fiumi, Canali, Stretti, Golfi e Laghi navigati (pp. 66-67)
- 5) Itinerario del viaggio al Giappone facendo il giro del Mondo, con indicazione dei giorni impiegati, e miglia percorse, e la spesa relativa (pp. 70-71)
- 6) Distinta dei giorni di navigazione, miglia percorse, e spesa relativa (pp. 74-77)
- 7) Raccolta Mondiale di Franco – bolli (pp. 134-209)
- 8) Memorie varie (pp.47-56, pp. 83-133)<sup>18</sup>
- 9) Carte geografiche inerenti ai viaggi (p. 210-)
- 10) Nomi delle 72 provincie del Giappone (pp. 79-81)
- 11) Carte intestate (p. 199)

<sup>18</sup> Le "memorie varie" che vanno da pagina 47 a pagina 56 sembrano essere state aggiunte in un secondo tempo, come riempitivo.

## Verso il Giappone

Pietro Fè, sebbene nel memoriale non vi sia alcun riferimento a questo particolare, fece il suo primo viaggio in Giappone insieme al fratello Alessandro e al giovane Ugo Pisa, volontario che poi verrà assunto come nuovo segretario di Legazione. Le date degli spostamenti e il suo itinerario, infatti, coincidono quasi del tutto con quelle riportate dal fratello Alessandro nei resoconti ufficiali;<sup>19</sup> tuttavia il racconto del viaggio è stranamente in prima persona, senza nessuna menzione relativa ai compagni di viaggio e agli obiettivi della loro missione.

Sarà insieme al fratello, infatti, che Pietro, prima e dopo essere giunto in Giappone, visiterà diverse città della Cina: Hong Kong, Macao, Shanghai, Chefoo (l'attuale Yantai), e i distretti sericoli dello Zhejiang. Sul *Bollettino Consolare* fu pubblicato un resoconto di questa escursione a nome di Alessandro.<sup>20</sup> Vediamo come inizia il viaggio di Pietro.

Lasciai Brescia, diretto a Brindisi, ove m'imbarcai la notte del 21 Marzo 1870. Alla partenza eravi già una forte burrasca con venti contrarj indiarvolati che durarono circa 48 ore, ed il mare non divenne docile che nell'alto dell'arcipelago Greco. Il 25 sera arrivai ad Alessandria d'Egitto, dove mi fermai diversi giorni. Questa grandiosa Città di circa 140 mila abitanti, continua a far progressi nell'ingrandirsi, ed abbellirsi. Avvi [sic] la piazza detta dei Consoli fiancheggiata da piante, ed in due lati della stessa trovansi collocati due grandissimi bacini d'acqua: quando questa piazza sarà terminata passerà nel numero delle più grandi e belle piazze che vi possono essere. Il vitto giornaliero e l'alloggio nei primarj alberghi è di franchi 15 al giorno. (Albergo dell'Europa) [...]

Dopo aver visitato la città commerciale di Tantak, Pietro giunge al Cairo (250 mila abitanti).<sup>21</sup>

[...] Fra le cose sorprendenti avvi la grande, ed antica Moschea della Cittadella, stupenda per la vastità, *ricchezza di marmi con dorature, e coi* migliaja di metri di tappeti distesi per terra.

All'Albergo di primo ordine Schphard [sic] pagai per vitto ed alloggio una lira sterlina al giorno, eguale a Italiane L.27.

Percorsi la grande strada che dal Cairo conduce ai piedi delle sorprendenti Piramidi d'Egitto, e vi giunsi dopo due ore. La più grande di dette Piramidi ha l'altezza di 60 metri più del Duomo di Milano. [...]

---

<sup>19</sup> I resoconti sono consultabili presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (Fondo Moscati VI, b. 1288).

<sup>20</sup> Ministero degli Affari Esteri, *Bollettino Consolare*, vol. 5, parte II – 1870.

<sup>21</sup> Pietro sembra maniacalmente attratto dalle informazioni sulla popolazione delle città, che riporta ogni volta con precisione.

In seguito, Pietro giunge a Suez (novemila abitanti), e il 4 aprile si imbarca sul vapore “Mongolia” della compagnia navale inglese Peninsular, per compiere la traversata del Mar Rosso. Pietro registra temperature intorno ai 26 gradi Reaumur<sup>22</sup> (questa zona era spesso attraversata dai semai, i quali, nel viaggio di ritorno, temevano una schiusa precoce del seme-bachi dovuta alle alte temperature). Il 10, dopo alcune ore di fermata ad Aden, si imbarca per Ceylon (Point de Galle) e il 28 aprile giunge a Singapore, e la sera stessa parte per Hong Kong, dove arriva il 4 maggio.<sup>23</sup>

[...] Hong Kong, primo porto dell’Impero Chinese, è Isola di possidenza Inglese; ha un porto di moltissima importanza, dove si trovano sempre dai 300 ai 400 tra Vapori da Guerra e Navi mercantili.

Vasta è la città, con belle contrade, ed un grazioso Giardino Comunale. Gli alberghi sono abbastanza ben tenuti. All’Albergo dell’Europa pagai tre dollari al giorno per vitto e alloggio, non compreso il vino. (Il dollaro è circa sei lire italiane.)

Canton seconda città per grandezza e popolazione dell’Impero Chinese, conta un milione e 250 mila abitanti. (Il totale della popolazione di detto Impero è di circa 400 milioni, ed è diviso in sole 18 Provincie.) Dista circa 8 ore da Hong-Kong. Questa è una delle prime Città per lavori in legno, lacca, porcellane, avorj, stoffe, indorature, ecct. [...]

Macao penisola – Colonia Portoghese – dista circa 4 ore da Hong Kong. Città molto simpatica per la sua posizione; trovasi in un seno, ai piedi di una fertile collina. (Il famoso giuoco che porta il nome di questo Paese – Macao – non è in quella località nemmeno conosciuto. Si giudica che gli Europei abbiano dato a questo giuoco d’azzardo, il nome di Macao, perché questo Paese è più di tutte le parti della China eminentemente viziato per il giuoco.) Moltissime sono le Case pubbliche dove si tengono giuochi loro propri d’azzardo, e questi fruttano al Governo Portoghese circa un milione all’anno.

In questa città visitai una Casa con annessovi un grandioso giardino all’inglese, ora trascurato e molto in disordine. In detta Casa dimorò per molto tempo Camoens poeta contemporaneo al Tasso, nato a Lisbona nel 1517, e morto nella più squallida miseria nell’Ospedale di Lisbona nell’anno 1579.

Partito da Hong-Kong il 19 Maggio, dopo un tragitto di 5 giorni arrivai a Shanghai, vasta Città con grandi botteghe e magazzini. Vi è un bel giardino pubblico in vicinanza al mare. Centro principale del commercio della China, specialmente in The, Oppio, Cotoni e Sete che di queste la China ne avrà un’exportazione di circa 60 mila balle all’anno. (Una balla di Seta corrisponde a 50 Kilogrammi di peso.)

Il 25 Maggio partii sopra appositi battelli per fare un’escursione nell’interno della China centrale nella Provincia del The-Kiang [sic]<sup>24</sup> la quale ha per popolazione 26 milioni di abitanti. Girai per 13 giorni per lungo e per largo molta parte di questa Provincia, ed in mancanza di strade m’internai per le Città e Villaggi, sulle barche percorrendo grandi canali. In vari di questi luoghi non avevano mai visti Europei, e per conseguenza mi cir-

<sup>22</sup> Equivalenti a 32,5 gradi Celsius.

<sup>23</sup> Anche il fratello Alessandro arriva a Hong Kong il 4 maggio 1870. (ASDMAE, Serie Moscati VI, b. 1288, Dispaccio del Conte Fè al M.A.E., Serie Politica n. 1, Macao, 9 maggio 1870).

<sup>24</sup> Si tratta di 浙江, in Wade-Giles: Che-chiang; in pinyin: Zhejiang.

condavano per vedermi e toccarmi le vesti e persino la barba, come fossi stato una bestia esposta al pubblico. In complesso però avevano rispetto misto a paura. [...]

La campagna è molto fertile, ed è anche ben coltivata; difficile sarebbe stato il trovare in mezzo a questa vasta pianura un metro di terreno incolto.

La maggior parte della campagna è coltivata a risaje; si coltiva però anche frumento, e diverse qualità di legumi. In campagna visitai le case dei contadini che sono veri tuguri e capanne; in molte di esse vidi i Bachi da seta, parte alla quarta muta, e parte già al bosco; il baco lo trovai piuttosto piccolo ma sano, così pure la galetta piccola, ma ben fatta. Vidi qualche fornello per la filatura dei bozzoli. [...]

Il 20 giugno Pietro parte alla volta di Chefoo,<sup>25</sup> dove arriva pochi giorni dopo.

[...] Il giorno stesso del mio arrivo a Chefoo giunse la notizia dei massacri di Tient-sin<sup>26</sup> avvenuti il 22 Giugno, nel qual giorno venne ucciso il Console Francese, otto suore della Carità, due missionari, gli addetti al Consolato di Francia, due Russi e qualc'un [sic]altro, ammontando a 19 il totale delle vittime. Il fanatismo religioso era giunto a tal punto contro gli Europei che per non conservare traccia veruna misero a fuoco anche la Chiesa cattolica, ed il Convento delle Suore. A questa infausta notizia doveti sospendere il mio viaggio, e presi domicilio provvisoriamente a Chefoo. Siccome poi in seguito ai fatti di Tient-sin si temevano dei disordini anche a Chefoo, così ad iniziativa di quel Console Inglese, si istituì prontamente una Guardia internazionale a difesa dei circa 60 Europei colà stabiliti. Più tardi poi arrivarono in porto diversi legni da guerra, compresavi la Corvetta Italiana Principessa Clotilde, e bastò la loro presenza per dissipare ogni timore negli Europei, e far cessare immediatamente ogni probabilità di offensiva da parte dei Chinesi. [...]

Pietro – che anche qui si attiene al silenzio in merito alla missione diplomatica del fratello – parla della sospensione del *suo* viaggio, senza accennare minimamente alle motivazioni e agli obiettivi di quest'ultimo, che si ricollegano all'attività di Alessandro. In realtà, i fatti di Tianjin costrinsero il Ministro Alessandro Fè a rimandare all'anno successivo il viaggio a Pechino, dove, essendo egli Ministro Plenipotenziario in Giappone e Cina, avrebbe dovuto consegnare al governo cinese le lettere credenziali.

### **Yokohama (1870 e 1871) e il secondo viaggio in Cina (primavera 1871)**

Dopo aver trascorso l'estate a Chefoo, Pietro riparte il 13 ottobre per Shanghai, e dopo una fermata di qualche giorno parti alla volta del Giappone su un vapore americano.

[...] Dopo un viaggio di nove giorni, nei quali visitai di passaggio, fermandomi però un

---

<sup>25</sup> Si tratta di 芝罘 (in Wade-Giles: Chih-fu; in pinyin: Zhifu), principale distretto della città di Yantai, nello Shandong. Nel XIX secolo gli stranieri usavano questo nome per indicare Yantai.

<sup>26</sup> Ovvero Tianjin 天津 (in Wade-Giles: T'ien Chin).

giorno nella Città di Nagasaki, (nella quale trovansi le grandi fabbriche di porcellane) sita ai piedi d'una stupenda e fertilissima collina, e circa 18 ore a Yogo,<sup>27</sup> altra Cittadella posta essa pure in amena posizione, arrivai il 9 Novembre a Yokohama.

Stando ai dispacci inviati al Ministero degli Esteri, il fratello Alessandro arrivò a Yokohama il 30 ottobre, dopo essere partito il 22 da Shanghai su un vapore americano e dopo aver sostato a Nagasaki e Hyōgo, seguendo lo stesso itinerario di Pietro<sup>28</sup>. Quindi è piuttosto probabile che Pietro abbia sbagliato a scrivere la data di arrivo a Yokohama, o che il fratello sia partito con lieve anticipo. Ma di tutto questo sul diario di Pietro non vi è menzione.

Essendosi ormai conclusa la campagna bacologica del 1870, possiamo dire che per tale anno Pietro non operò attivamente come semaiò in Giappone, ma si limitò a seguire il fratello Alessandro nei suoi viaggi. Vediamo ora una sua breve descrizione di Yokohama, che segue il passaggio sopra riportato.

Yokohama è una Città vasta, con belle contrade e fabbricati, e con graziosi giardini. Il porto di mare è molto commerciale. Stupende sono le due colline, dove trovansi moltissime Ville sparse qua e là, in modo da far risaltare ancora di più questa pittoresca posizione.

L'inverno è migliore di tutte le altre stagioni, essendo mitissimo il clima, ed il bel tempo quasi sempre costante. Innumerevoli sono i magazzini e le botteghe di *Biblo*<sup>29</sup>, Bisotterie [sic] di ogni specie, lavori in bronzo, in legno, in lacca, ed in madreperla. Vivissimo è pure il commercio in sete, e seme bachi.

L'8 marzo 1871 ripartii da Yokohama alla volta di Shanghai, e vi giunsi il 17 detto mese. Il 7 Aprile proseguì il mio viaggio per il Nord diretto a Pechino. Passai il giorno di Pasqua sul Mar Giallo, e l'11 mattina entrai nel fiume Peijo.<sup>30</sup> Il 12 sbarcai a Tientsin. [...]

L'anno successivo (1871), Pietro parla del proseguimento del *suo* viaggio, ma in realtà segue di nuovo il fratello in Cina, diretto a Pechino per la consegna delle credenziali. Pietro si sofferma per alcune pagine a descrivere le città di Tianjin e Pechino, descrivendone da un lato la magnificenza e sottolineandone dall'altro, e con un certo disprezzo – forse nato dall'astio che serbava nei confronti di quella città in seguito ai fatti di sangue dell'anno precedente – la sporcizia.

<sup>27</sup> Pietro si riferisce al porto di Hyōgo.

<sup>28</sup> ASDMAE, Serie Moscati VI, b. 1288, Dispaccio del Conte Fè al M.A.E., Serie Politica n. 1, Tokio (Yeddo), 3 novembre 1870.

<sup>29</sup> Traslitterazione errata del francese *biblot*. Un errore di questo tipo denota la poca dimestichezza di Pietro con il francese.

<sup>30</sup> La trascrizione corretta in Wade-Giles sarebbe Pai Ho (白河, in pinyin: Baihe): si tratta dell'antico nome del fiume Hai 海河 (in Wade-Giles: Hai Ho; in pinyin: Haihe), che collega Pechino e Tianjin con il mare Bohai.

Il 12 sbarcai a Tient-sin.

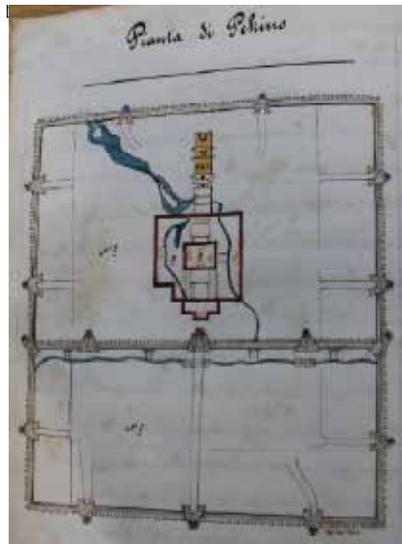
Visitai questa grande Città di circa 400 mila abitanti, o dirò meglio, 400 mila porci, co' suoi annessi e connessi. Non si può fare un passo senza esser molestati da certi suicidissimi poveri nudi, o semi-nudi, che chiedono l'elemosina. In generale la sporcizia che si trova in China, non è tanto facile immaginarsela, e molto meno descriverla.

Fui sopra il luogo dei massacri successi il 22 Giugno 1870 in questa Città. Del Convento delle Suore della Carità, non sussistevano che le sole mura della piccola Chiesuola; così pure a molta distanza da questa, si vedevano le vestigia delle sole muraglie della Chiesa dei Missionari. Il 13 mattina con una barca, proseguì il mio viaggio, sul medesimo fiume Peijo, cessando a Tient-sin la navigazione dei Vapori, ed arrivai il 17 a Tonctchen;<sup>31</sup> e di là con sedie (volgarmente dette portantine) in circa 4 ore fui a Pekino. [...] La campagna che si costeggia durante questo tragitto è molto sterile, ed in molti punti sembra di traversare un deserto pieno di sabbia. Alle volte arrivano certi colpi di vento dal Nord portanti dei nuvoli di sabbia, che impediscono persino di continuare il cammino. In quelle località non si coltiva che pochissimo grano turco, ed in certi luoghi anche un qualche poco di frumento.

Notisi però che colà è la parte più povera di tutta la China.

Tutte indistintamente le Città della China si rassomigliano; molta popolazione, e orribilmente sucida; strade strettissime, e sporche.

Nella Capitale stessa sebbene vi sieno delle grandi contrade, sono però sempre coperte d'un mezzo braccio di fango, o di due palmi di polvere. [...]

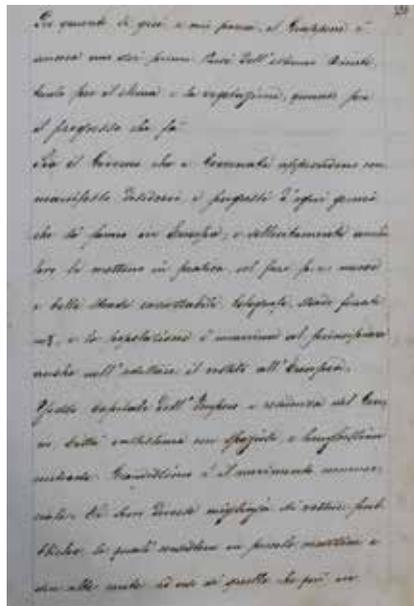


<sup>31</sup> Si tratta probabilmente del distretto di Tongzhou 通州 (in Wade-Giles: T'ung-chou), alle porte di Pechino.

È degna di nota la pianta di Pechino disegnata da Pietro che si trova a pagina 24 (fotografia a lato). A Pechino, Pietro visita il Tempio di Lama, il Tempio di Confucio, il Tempio del Cielo, il Tempio dell'Agricoltura, e si reca in alcune località nei dintorni di quella città, visitando altri templi e lasciandosi sopraffare dalla magnificenza della Grande Muraglia.

[...] Visitai in diversi punti la così detta Grande Muraglia della China, che dista da Pekino più che una giornata. Questo lavoro gigantesco dell'antichità, sarebbe incredibile, se non esistesse. [...]

Pietro parte da Pechino il 30 maggio, e dopo alcune soste a Tien-tsin, Chefoo e Shanghai, il 7 luglio giunge di nuovo a Yokohama.



[...] Per quanto si giri, a mio parere il Giappone è ancora uno dei primi Paesi dell'estremo Oriente, tanto per il clima e la vegetazione, quanto per il progresso che fa [sic]. Sia il Governo che i Governati apprendono con manifesto desiderio i progressi d'ogni genere che si fanno in Europa, e sollecitamente anche loro li mettono in pratica, col fare p.e. nuove e belle strade carrozzabili, telegrafi, strade ferrate ecc., e la popolazione è unanime col principiare anche nell'adottare il vestito all'Europea. Yeddo, capitale dell'Impero e residenza del Governo; città vastissima con spaziate e lunghissime contrade. Grandissimo è il movimento commerciale. Vi sono diverse migliaia di vetture pubbliche, le quali consistono in piccole carrozzine a due alte ruote, ad uso di quelle che qui [sic] in Europa, tirate a mano, servono per divertire i piccoli ragazzi, e così anche colà sono tirate da uomini, i quali cor-

rono come una vettura tirata da cavallo, e servono a meraviglia. Visitai la Villa del Mare<sup>32</sup> di proprietà del Micado (Imperatore) la quale è stupendamente mobigliata all'Europea. Vi è anche un grande parco, con un magnifico giardino. Visitai pure un grandissimo stabilimento industriale governativo dove si vedono lavorare tutti i mestieri, come p.e. fabbro-ferraio, falegname, lavori in lacca, tessitori di diverse qualità di stoffe, ecc. ecc. I telaj per tessitura delle tele e stoffe, sono sul medesimo sistema dei nostri vecchi.

Gli individui occupati a lavorare in questo grandioso Stabilimento, tra maschi, e femmine ascendono a più di tre mila, e fra questi vi saranno non meno di 500 piccoli fanciulli. La distanza da Yokohama a Yeddo sarà di circa 25 miglia. Tutta la strada che si percorre fra queste due città, è sempre costeggiata da Case tanto da una parte come dall'altra, e perciò sembra di essere sempre nella medesima Città. [...]

Pietro, nonostante non nasconda la meraviglia e una certa ammirazione verso i progressi fatti dal Giappone nella modernizzazione e nell'industria, non si sofferma troppo nel descrivere l'Impero con parole sue, e riempie le pagine restanti con fatti riguardanti le caratteristiche geografiche del Giappone (probabilmente estrapolati anche dalle opere di Arminjon e Giglioli)<sup>33</sup> e numeri.

L'11 novembre 1871 Pietro riparte per l'Italia, e anche l'anno successivo si reca in Giappone per la via delle Indie.

Tuttavia, nel 1873 e nel 1874 (anni in cui il fratello Alessandro si trovava in Europa),<sup>34</sup> Pietro si reca di nuovo in Giappone per la via d'America, e descrive con entusiasmo le grandiose metropoli di New York e S. Francisco. Per entrambi gli anni, dopo il soggiorno a Yokohama, ritorna in Italia per la via delle Indie, compiendo il giro del mondo. Il 1874 è l'ultimo anno in cui si reca in Giappone come semaio, nonostante il fratello Alessandro rimarrà Ministro d'Italia fino al 1877.

## **Altre caratteristiche salienti del memoriale**

### *a) Note relative alle spese di viaggio*

Anche soltanto sfogliando le pagine del memoriale non possiamo fare a meno di notare l'ossessione di Pietro per i numeri. Pietro, infatti, con precisione quasi maniacale, riporta il numero degli abitanti di ogni città visitata, le somme relative alle spese di viaggio, il costo delle merci acquistate, il costo dei pernottamenti, ecc.

Riportiamo qui la tabella relativa alle spese di viaggio:<sup>35</sup> essa è degna di nota poiché è una delle pochissime fonti storiche primarie a darci un'idea precisa in me-

---

<sup>32</sup> Si tratta della villa di Hamagoten.

<sup>33</sup> Pietro indica le tre isole principali del Giappone con i nomi di Nipon (lo Honshū), Kiusiu (Kyūshū) e Sikok (Shikoku); l'ortografia di questi nomi è identica a quella riportata dall'Arminjon, che probabilmente ne è la fonte.

<sup>34</sup> Alessandro parte nel Febbraio 1873 per essere di ritorno in Giappone nell'autunno del 1874.

<sup>35</sup> Si trova alle pagine 70 e 71 del memoriale.

rito ai costi che un semaio doveva sostenere per viaggiare dall'Italia al Giappone e viceversa, per la via d'America e per la via delle Indie.

Itinerario del Viaggio al Giappone facendo il Giro del Mondo, indicante i giorni impiegati, le miglia percorse e la spesa di viaggio relativa

Andata	Giorni di viaggio	Totale miglia percorsi	Spesa Lire Italiane in oro
Da Brescia a Brest =via di Parigi=	2	850	250-
Da Brest a Nuova York =via dell'Oceano Atlantico =	11	3050	700-
Da Nuova York a San Francisco di California = Sette giorni e sette notti di Strada Ferrata =	7	3500	1000-
Da San Francisco a Yokohama = Oceano Pacifico =	24	4750	1800-
Totale	44	12150	3750-
Spese necessarie relative all'andata			700-
Totale spesa per l'andata			£ 4450-
Totale spesa per il ritorno = come contro			"3270-
<i>Totale generale della spesa di Viaggio</i>			Ital. £ 7720-
Ritorno	Giorni di viaggio	Totale miglia percorsi	Spesa Lire Italiane in oro
a Yokohama a Napoli via di Hong-Kong = China = Seigon =Cocincina= Singapore, Point de Galles = Indie Aden, Mar Rosso = Arabia = Canale di Suez = Egitto, Mare Mediterraneo	42	11890	2750-
Da Napoli a Brescia	1	600	120-
Totale	43	12490	2870-
Spese necessarie relative al ritorno			400-
Giorni di viaggio e miglia percorsi = come contro	44	12150	
Totale spesa per il ritorno			£ 3270- □
<i>Totale generale dei giorni e miglia</i>	G.i 87	M. 24640	

*b) Liste di vocaboli cinesi e giapponesi*

Pietro inoltre aggiunge al suo memoriale tre brevi liste di vocaboli o espressioni in italiano con a lato la traduzione in cinese (una lista) o giapponese (due liste).<sup>36</sup> Vediamo qui la prima lista di vocaboli in giapponese.

<sup>36</sup> La lista con le parole in cinese è nelle pagine 98-99, quelle con le parole in giapponese nelle pagine 100-102 e 122-124.

## Alcune parole in Giapponese

Italiano	Giapponese pron.	Italiano	Giapponese pron.	Italiano	Giapponese pron.
Aspettare	Mats	Andare	Maro	Cè [sic] il signore?	Danasan arimas?
Intendo	Vacarimas	Buono	Jorosi	Bello	Eciban
Voi	Anata	Cattivo	Vari	Cosa volete?	Neda arimas?
Donna	Camisan	Cameriere	Koskai	Acqua bollente	Ozu
Ragazza	Musmè	Io intendo	Vacarimas	Buona sera	Zoiban
Cè [sic]	Arimas	A destra	Mighini	Padre	Ottoca
Non cè [sic]	Arimazen	A sinistra	Hidari	Madre	Ocas
Buon giorno	Oaio	Ancora	Mata-mata	Fratelli	Chiodei
Come state?	Cani civà?	Intendete	Vacarimaska	Figlio	Otoco
Cosa volete?	Nani arimas?	Cantare	Cangiò	Uno	Stoz
In verità	Soka	Castello	Kiru	Due	Staz
Domani	Mionici	Cosa?	Nani?	Tre	Miz
Dopo domani	Miogonici	Vi è	Arimasta	Quattro	Joz
Acqua	Mizù	Dove andate?	Doca maro		
Addio	Sainara	Dare	Singio		

Questa lista fu probabilmente compilata da Pietro stesso durante i suoi viaggi. La traslitterazione è piuttosto approssimativa, vi sono perfino alcuni errori di ortografia in italiano (“C’è” scritto erroneamente “Cè”, ecc.; se ne notano molti in tutto il memoriale) e il significato di alcune parole o espressioni sembra sia stato frainteso.<sup>37</sup>

La seconda lista relativa alle parole in giapponese è identica (e perfino riportata nello stesso ordine, senza però alcun riferimento al testo originale) a una delle liste riportate nel resoconto di viaggio pubblicato nel 1877<sup>38</sup> dal fiorentino Sebastiano Fenzi, il quale, durante un viaggio intorno al mondo, visitò il Giappone nel 1876 meravigliandosi delle similitudini fonetiche di alcune parole giapponesi accostandole a parole italiane dalla pronuncia simile ma dal significato diverso.<sup>39</sup> Certamente Pietro le ha copiate di sana pianta dal Fenzi.

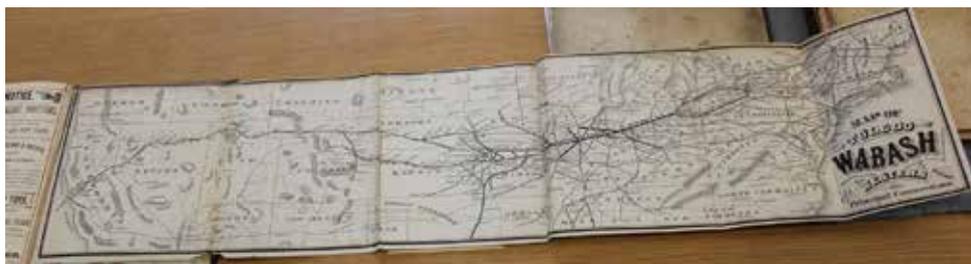
<sup>37</sup> Ad esempio: “Castello” si traduce “Shiro”, mentre “Kiru” significa “tagliare” o “indossare”. Inoltre Pietro crede che *Cani civà* (probabilmente “Konnichiwa”) in giapponese sia una domanda, e che significhi “Come state?”.

<sup>38</sup> Si tratta di una raccolta di lettere inviate nel 1876 da Fenzi al direttore de *La Nazione*, e pubblicate a intervalli irregolari sul quotidiano fiorentino.

<sup>39</sup> Si veda Fenzi (1877, pp. 123-124).

c) *Le mappe*

Unite al memoriale si trovano tre mappe pieghevoli a stampa degli Stati Uniti, illustranti gli itinerari di carrozze, ferrovie e navi a vapore. Stando all'indice, le carte dovrebbero essere cinque, ma se ne trovano soltanto tre, e le restanti due sono andate perdute. Purtroppo non ve n'è nessuna relativa al Giappone o a Yokohama. Nelle foto che seguono sono illustrate due di esse.

d) *I bolli applicati ai cartoni di seme-bachi e i francobolli*

Nel memoriale si trovano tre rari bolli giapponesi applicati ai cartoni di seme-bachi da esportazione per certificarne l'autenticità e la provenienza (si veda la foto seguente). In quello a sinistra, di colore rosso, sono appena leggibili toponimi giapponesi traslitterati all'italiana: "Sinsan-kumi Ivasiro Giappone"; si tratta di un bollo indicante la casa produttrice del seme-bachi. Allo stesso modo, il primo dei due sulla destra (di colore verde) riporta alcuni toponimi giapponesi traslitterati alla francese: "Sen-hokou koumi Akita Japon". Il secondo a destra (di colore blu) è invece il bollo governativo (*sanshu inshi*) per il decimo anno dell'Era Meiji (1877).



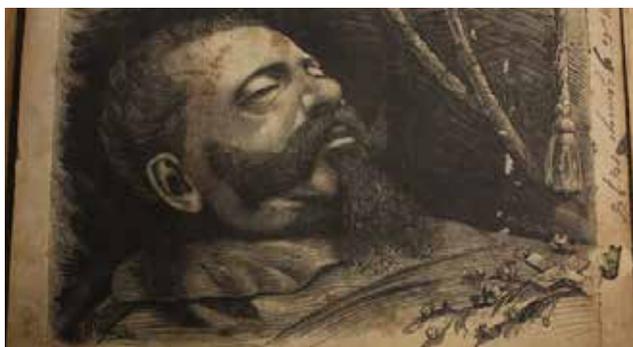
Della raccolta di francobolli esteri rimane soltanto una pagina delle 74 che vi erano originariamente dedicate,<sup>40</sup> e a giudicare dal gran numero di paesi del mondo riportati nell'indice (tra i quali si trova naturalmente anche il Giappone) è possibile avere un'idea dell'ampiezza e varietà della collezione, e della passione con cui Pietro la portava avanti.



#### *e) Fotografie e ritratti*

Nel memoriale sono inclusi ritratti a stampa e fotografie di alcuni personaggi famosi e grandi uomini dell'epoca che probabilmente suscitavano l'ammirazione di Pietro: Vittorio Emanuele II, Alfonso La Marmora, la Regina Margherita, Bismarck, Garibaldi, Pio IX e così via.

<sup>40</sup> La collezione va da pagina 135 a pagina 209. La pagina 191, dedicata al Nicaragua e al Nuovo Galles del Sud, è rimasta, ma due dei tre francobolli che originariamente vi erano incollati sono stati staccati. Alcuni francobolli sono rimasti attaccati a ciò che rimane delle pagine mancanti, le quali sembrano essere state tagliate con una forbice.



*f) Note varie*

Le restanti pagine del memoriale raccolgono dati, fatti storici, brevi biografie di alcuni membri della famiglia Fè D'Ostiani (tra cui quella del fratello Alessandro) e dei personaggi famosi di cui sopra, ritagli e articoli di giornale, nozioni, massime e curiosità di ogni tipo, scritti in ordine sparso e sconnesso. Si tratta di un vero e proprio zibaldone di stranezze e pensieri sparsi, in parte probabilmente aggiunto in un secondo tempo per riempire le pagine rimaste vuote.



MILANO.  
 leggerezza di questo  
 dalla malevole insi-  
 rre ai semai Italiani  
 la circolare ministeriale  
 1873, sottoscritti no-  
 ni ora il contenuto,  
 porrete ragionata la-  
 ghera.  
 Carlo,  
 Carlo,  
 do,  
 pp Ippolito,  
 i Enrico,  
 giovani,  
 Nicola,  
 Valentino,  
 Ferdinando,  
 l' Alessandro,  
 Lorenzo,  
 Giovanni,  
 Pompeo,  
 Cesare,  
 no,  
 Pietro,  
 Attilio,  
 cesco,  
 zio,  
 Angelo,  
 aolo,  
 o,  
 do,  
 ille,  
 A.,  
 erdinando,  
 i Tancredi,  
 stro,  
 Carlo,  
 Pietro,  
 nio,  
 tti Luigi.

## In conclusione

L'analisi del memoriale prima di tutto conferma il fatto che Pietro non era un "semaio" di professione prima di raggiungere il Giappone, ma possiamo asserire con un buon margine di certezza che egli si sia improvvisato tale approfittando della missione diplomatica del fratello Alessandro. Tuttavia, nonostante questo importante appoggio (di cui Pietro non fa menzione nelle sue memorie di viaggio forse per orgoglio personale o forse per evitare possibili accuse di conflitto di interessi nei confronti del fratello), l'effettiva attività di Pietro in Giappone come semaio iniziò relativamente tardi e non durò molto: soltanto quattro anni, dal 1871 al 1874. Le possibili cause che portarono Pietro alla cessazione della sua attività sono riconducibili al fatto che in quegli anni la concorrenza tra semai era particolarmente serrata, dato l'elevato numero di individui presenti

in Giappone (molti di essi, tra cui Pompeo Mazzocchi, Ferdinando Meazza e molti altri vantavano un'esperienza pluriennale) e al calo irreversibile delle esportazioni di semebachi in Italia, iniziato dall'annata 1874-75. Era inoltre possibile che gli altri semai covassero gelosie o invidie nei confronti di Pietro, che godeva, grazie al fratello, di una posizione privilegiata in Giappone. Si veda ad esempio quando nell'estate del 1873 i semai italiani scrissero un telegramma di protesta in seguito a una circolare dell'allora Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio Stefano Castagnola (1825-1891) che parlava di una casa commerciale giapponese che, secondo il Console Italiano a Tokyo, si stava accingendo a vendere direttamente i cartoni in Italia, e che lasciava ai bachicoltori italiani la possibilità di assecondare tale iniziativa, tagliando fuori il lavoro dei *semai*. Nonostante quasi tutti<sup>41</sup> i commercianti operanti in Giappone sottoscrissero la lettera di protesta (riprodotta qui a lato) nei confronti del Governo e dei diplomatici italiani, notiamo che la firma di Pietro, il quale si trovava certamente a Yokohama in quel periodo, non c'è.<sup>42</sup> Questo fatto testimonia possibili divergenze di vedute tra Pietro e gli altri semai, e Pietro certamente non intendeva creare problemi al fratello..

Il memoriale di Pietro Fè, a differenza di altre testimonianze scritte sul Giappone, non spicca particolarmente per acume, capacità di osservazione o originalità, anzi, al contrario, attraverso i numerosi errori di ortografia in esso presenti mette in evidenza la scarsa cultura del suo autore, la sua poca dimestichezza con le lingue straniere e la sua tendenza quasi morbosa a farsi dominare dai numeri, dal nozionismo e dalle curiosità. Le numerose bizzarrie in esso contenute inoltre ci fanno pensare a un carattere singolare e poco estroverso, a una personalità poco equilibrata o forse affetta da qualche disturbo. L'analisi del memoriale tende a confermare il severo giudizio espresso da Carlo Grillo su Pietro; e ci porta a pensare che quest'ultimo abbia abbandonato il mestiere di semaio, o non sia riuscito a svolgere con successo questa attività a causa del suo carattere poco brillante.

Ciononostante, nonostante tutto, questo memoriale inedito di Pietro Fè può essere considerato una fonte primaria inedita importante e unica nel suo genere, sia per le informazioni che ci fornisce sul Giappone e sulla Cina in un periodo in cui erano pochi gli italiani (e gli stranieri) ad inoltrarsi in quelle terre remote, sia per ciò che riguarda il suo autore, un semaio fratello del più famoso Ministro d'Italia in Giappone e Cina. Prima di tutto si tratta di una delle poche testimonianze scritte non ufficiali, personali e private che abbiamo di un semaio attivo in Giappone. Semai esperti e di successo come Pompeo Mazzocchi o Pietro Savio ci hanno lasciato diverse interessanti testimonianze sia pubbliche che private sul Giappone. Tuttavia, questo memoriale di Pietro Fè, nonostante non si soffermi molto a descrivere il Giappone in dettaglio, vanta una caratteristica che spesso manca nei resoconti di altri semai: ci fornisce dettagli precisi sulle spese che un semaio doveva sostenere per raggiungere il Giappone e sul

<sup>41</sup> Le firme sono in tutto 52, su 68 semai presenti in Giappone nel 1873 (Zanier, 2006, p. 142).

<sup>42</sup> La circolare e la lettera di protesta con le firme dei semai sono riportate sul quotidiano *Il Sole* del 22-23 settembre 1873.

costo della vita nei primi anni Settanta dell'Ottocento; informazioni preziose che ci aiutano a comprendere più a fondo alcuni aspetti non sufficientemente approfonditi in merito all'attività di questi avventurosi commercianti stagionali.

Infine il memoriale di Pietro ci fornisce informazioni aggiuntive sugli spostamenti in Asia Orientale del Conte Alessandro Fè D'Ostiani con il quale Pietro certamente viaggiava nonostante non vi sia menzione nel testo. Non dimentichiamo che ad oggi non sono stati rinvenuti né diari né memorie relative ai viaggi in Giappone redatti dal fratello Alessandro; e di quest'ultimo sono disponibili solamente i dispacci di serie politica e i rapporti inviati al Ministero degli Esteri durante i suoi soggiorni in Giappone. In altre parole, Pietro può essere considerato (in vari sensi) l'ombra del fratello Alessandro, con il quale viaggiava spesso insieme, e l'importanza di questo memoriale sta nell'essere una testimonianza privata capace di supplire in qualche modo alla mancanza di fonti storiche a carattere privato relative al secondo Ministro d'Italia in Giappone.

## Riferimenti bibliografici

- Arminjon, Vittorio (1869). *Il Giappone e il viaggio della corvetta Magenta*, Genova: R.I. Sordomuti.
- Bedinello, Ugo (1893). *Diario del viaggio intorno al globo della regia corvette Italiana "Vettor Pisani" negli anni 1871-73*, Udine: Del Bianco.
- Bertelli, Giulio Antonio (2007-1). "Nippon seifu kenō yōsan shisatsudan to sono Italia hōmon (1873nen) - Ikkō no kōseiin, kōtei, haken no mokuteki to rekishiteki igi ni tsuite" (La spedizione bacologica del governo giapponese in Europa e la sua visita in Italia, anno 1873. I membri, itinerario, gli obiettivi e il significato storico della missione). In *EX ORIENTE*, n. 14. Ōsaka: Osaka Gaikokugo Daigaku, pp. 295-326.
- Bertelli, Giulio Antonio (2007-2). "Chūnichi Italia kōshi Alessandro Fè D'Ostiani hakushaku to gaikokujin naichi ryokō mondai ni tsuite - Meiji shoki no nich-i gaikō bōeki kankei wo jiku ni" (Il Ministro d'Italia in Giappone Conte Alessandro Fè D'Ostiani e la questione dei viaggi degli stranieri nell'interno del Giappone - Nell'ambito delle relazioni diplomatico-commerciali italo-giapponesi all'inizio del periodo Meiji). In *Nihongo-Nihonbunka*, n. 33. Ōsaka: Osaka Gaikokugo Daigaku CJLC, pp. 55-81.
- Bertelli, Giulio Antonio (2009). "Ugo Pisa, un giovane diplomatico italiano alla scoperta di Ezo nel 1871". In *Italia gakkai shi (Studi Italici)*, n. 59. Tōkyō: Italia Gakkai, pp. 209-236.
- Bertelli, Giulio Antonio (2015). "L'epistolario inedito di Carlo Grillo (1846-1906), un giovane ufficiale di Marina in Giappone nel primo periodo Meiji". In *Riflessioni sul Giappone antico e moderno (Atti Aistugia)*, a cura di M. Mastrangelo et al. Roma: Aracne, pp.197-222.
- Bresciani, Cesare (2006) (a cura di Claudio Zanier). *Viaggio nell'interno del Giappone 日本国内旅行 (1872)*, Padova: Cleup.
- De Maio, Silvana (1998). "Il conte Fè D'Ostiani nei rapporti tra Italia e Giappone negli anni Settanta dell'Ottocento". In *Nell'impero del Sol Levante – Viaggiatori, missionari*

- e diplomatici in Giappone. Atti del convegno*, a cura di Adolfo Tamburello, Fondazione Civiltà Bresciana. Brescia: Camera di Commercio di Brescia, pp. 133-155
- Fè D'Ostiani, Alessandro (1870). "Escursione nei distretti bachicultori del Tche-Kiang (China)". In Ministero degli Affari Esteri, *Bollettino Consolare*, vol. V, parte II. Roma: MAE, pp.172-180.
- Fenzi, Sebastiano (1877). *Gita intorno alla Terra*. Firenze: Successori Le Monnier.
- Graffagni, Luigi (1927). *Tre anni a bordo alla Vettor Pisani (1874-1877)*. Milano: Edizioni "Alpes".
- Grillo, Carlo (2014) (a cura di Enrico Grillo Pasquarelli - edizione fuori commercio). *Intorno al mondo con la Vettor Pisani*. Torino: Tipografia Bossi.
- Ishii, Takashi (1977). *Meiji shoki no kokusai kankei* (Le relazioni internazionali nel primo periodo Meiji). Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.
- Iwakura, Shōko (1994) (a cura di). *Prima e dopo la missione Iwakura. Testimonianze inedite*. Roma: L' Erma di Bretschneider.
- Kawakami-Shimizu, Mari (2015). "Kōbu bijutsu gakkō: diplomazia dell'arte dal Regno d'Italia al Giappone Meiji". In *Riflessioni sul Giappone antico e moderno (Atti Aistugia)*, a cura di M. Mastrangelo *et al.* Roma: Aracne, pp. 223-239.
- Mazzocchi, Pompeo (2003) (a cura di Claudio Zanier). *Il Diario di Pompeo Mazzocchi 1829-1915*. Brescia: La Compagnia della Stampa – Massetti Rodella Editori.
- Savio, Pietro (1870). *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuate nel mese di giugno dell'anno 1869 da Sua Eccellenza il Conte De La Tour*. Milano: E. Treves editore.
- Savio Pietro (2013) (a cura di Teresa Ciapparoni La Rocca). *Cav. Pietro Savio di Alessandria: Giappone e altri viaggi*. Roma: SGI.
- Stradiotti, Renata; Cervati Luisa (1996) (a cura di). *Dipinti giapponesi a Brescia*. Brescia: Grafo editore.
- Zanier, Claudio (2006). *SEMAI – Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*. Padova: Cleup.

## Note per uno studio storico comparato della gestione consortile dell'acqua irrigua in Giappone e in Italia (1900-1940)

FILIPPO DORNETTI

### Introduzione e premessa metodologica

La presente ricerca è il frutto di un lavoro di comparazione tra due consorzi idrici in Italia e in Giappone nella prima metà del Novecento, nel contesto della moderna legislazione sulla gestione consortile delle acque irrigue. I casi selezionati sono il Consorzio per l'Incremento della Irrigazione Cremonese o, in breve, Consorzio Irrigazioni Cremonesi (CIC), costituito in Italia nel 1883, e il Consorzio irriguo dei comuni Kimagase, Futagawa e Kawama (*Kimagase Futagawa Kawama mura futsū suiri kumiai*, che si abbrevierà in CKFK) nella provincia di Chiba, attivo dal 1915.

Dagli anni Ottanta del Novecento, in più di sessanta Paesi sono state intraprese politiche di devoluzione nella gestione delle irrigazioni verso i *water users associations*, ovvero consorzi che raggruppano gli utenti delle irrigazioni. Un'inchiesta della FAO su quarantadue casi di devoluzione (Garces-Restrepo, 2007) ha dimostrato che questo processo è in atto non senza, tuttavia, talune criticità che hanno influenzato la nuova modalità di gestione delle irrigazioni. Tra i problemi più frequenti spiccano limiti nella normativa di riferimento, soprattutto in materia di ripartizione di competenze tra Stato e consorzi nella gestione dell'acqua. Nell'inchiesta si fa riferimento, ad esempio, a “Unclear legal status of WUA [Water Users Associations]”, “Unclear who pays for rehabilitation in the future”, e “Unclear role & authority of agency”. Sono state rilevate anche carenze nella prassi gestionale degli stessi consorzi, come testimoniano ad esempio i numerosi episodi di “WUA leaders unaccountable to WUA members” (Garces-Restrepo, 2007, p. 21). L'inchiesta segna un importante passo avanti per individuare i limiti nei recenti esperimenti di gestione consorziale delle irrigazioni. Tuttavia, la sola rilevazione di frequenza delle criticità presente nello studio non ci permette di stabilire una gerarchia della loro gravità (Garces-Restrepo, 2007, p. 64). E infine, è possibile stabilire delle connessioni tra questioni diverse, immaginare politiche incentrate su uno specifico problema che inneschino meccanismi virtuosi vantaggiosi anche per altri aspetti problematici della gestione?

Da questa inchiesta non bisogna certo concludere che la gestione consortile delle irrigazioni sia un modello gestionale fallimentare. A questo riguardo è importante rilevare che in Giappone e in Italia ci sono esperienze di amministrazione dell'acqua da parte delle utenze, che possono offrire importanti spunti di riflessione nella

gestione consorziale delle irrigazioni. In entrambi i Paesi, infatti, tra il XIX e il XX secolo sorsero, a fianco di impianti irrigui di antica origine, nuove strutture idriche frutto di una importante azione di investimento privata e pubblica nelle infrastrutture e di riordino dei bacini idrici, che contribuì certamente alla crescita nella produzione agricola nazionale.<sup>1</sup>

L'obiettivo di questo studio è duplice. In primo luogo, l'analisi dei due consorzi selezionati, ciascuno dei quali ha ricevuto sinora una limitata attenzione da parte del mondo accademico, può contribuire ad arricchire le conoscenze attuali sulla moderna gestione consorziale dell'acqua nei due Paesi<sup>2</sup>. Il metodo comparativo, inoltre, permetterà di individuare i molti aspetti in comune nell'organizzazione dei consorzi italiana e giapponese.<sup>3</sup> Un secondo obiettivo sta nel suggerire modelli risolutivi di alcune delle criticità sopracitate sulla base delle esperienze consortili prese in esame. I problemi che hanno affrontato i consorzi selezionati e le strategie risolutive messe in campo possono essere di utilità per altre esperienze consortili attuali.

I casi qui considerati sembrano particolarmente utili agli scopi proposti. Il CKFK e il CIC sono stati selezionati non tanto perché rappresentativi del quadro nazionale, bensì per il fatto di essere casi virtuosi di gestione consortile. I due soggetti infatti sono stati costituiti in territori, la bassa cremonese e Higashi Katsushika in Chiba, dove si registrò un marcato aumento nella produzione agricola proprio negli anni successivi alla loro fondazione. L'area di Higashi Katsushika nella provincia di Chiba era, all'inizio degli anni Dieci del secolo scorso, ancora sprovvista di una rete irrigua efficiente (Chiba ken shiryō kenkyū zaidan, 2017, pp. 207-209). La messa a punto di una rete irrigua moderna diede un forte impulso all'espansione della risicoltura nella prima metà del Novecento. Per esempio, nel Comune di Kimagase si registrò un notevole aumento dell'estensione e delle produttività delle risaie nel territorio dopo la costituzione del consorzio. Infatti, la superficie delle risaie nel comune crebbe da 160 a 253 ha tra il 1910 e il 1939, e la produttività aumentò da 2347 l/ha a 4841 l/ha (Sekiyadomachi kyōiku iinkai, 1978, p. 260). Nel caso italiano, la bassa cremonese, storicamente povera d'acqua, conobbe un notevole sviluppo agricolo e nell'allevamento locale grazie alla costruzione del canale Vacchelli. Assumendo come indice la crescita del numero dei bovini da latte nella provincia, si stima che il

---

<sup>1</sup> Per una discussione della crescita in agricoltura nell'Italia postunitaria si veda Cohen; Federico (2001), pp. 30-45. Sulle politiche agricole in Italia, Orlando (1984). Sulla crescita agricola nel Giappone moderno Hayami (1973). Per una sintesi sull'impatto delle opere di bonifica sulla crescita agricola giapponese a partire dalla seconda metà del XIX secolo, Akimoto (1996), pp. 153-171.

<sup>2</sup> Per una breve discussione sugli studi disponibili in Giappone si rimanda a Saitō; Tsukada (2017), pp. 104-134). Per casi studio su consorzi di bonifica e di irrigazione in Italia, si vedano Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona (1989) relativamente alla Pianura Padana, e Loffi (1983) e (1990) sul canale "Pietro Vacchelli".

<sup>3</sup> In merito all'utilità del metodo comparativo tra Italia e Giappone in ambito storico si rimanda a Gatti (1988).

numero dei capi di bestiame passò, tra il 1881 e il 1908, da circa 26 mila a 69 mila, per arrivare a 89 mila nel 1914 (Loffi, 1990, p. 91).

Inoltre, entrambi i consorzi nacquero nei primi anni dell'applicazione delle moderne normative sui consorzi idrici dei rispettivi Paesi. Di conseguenza, analogamente alle organizzazioni studiate nella sopracitata inchiesta della FAO, sia il CIC che il CKFK si trovarono ad affrontare problemi di gestione in contesti istituzionali ancora in fase di rodaggio.

Nella scelta della periodizzazione, particolare attenzione è stata rivolta alle fasi successive alla costruzione delle strutture in gestione dei due consorzi, quando gli stessi consorzi erano chiamati ad affrontare l'amministrazione ordinaria e le opere di manutenzione con maggiore autonomia rispetto al periodo di fondazione. Le sovvenzioni statali, infatti, si concentrano in genere nella fase iniziale della vita dei consorzi idrici, per finanziare i lavori di costruzione delle reti e delle infrastrutture per le irrigazioni. L'osservazione di questo periodo, piuttosto che della fase iniziale, sembra dunque essere più utile per poter vagliare il grado di autosufficienza dei consorzi.

Nel caso italiano, si è scelto di assumere come momento iniziale dell'indagine il 1900, a pochi anni di distanza dalla realizzazione del canale Vacchelli, completato nel 1893 dal consorzio che lo aveva in gestione. L'analisi prosegue sino al 1940, anno di entrata in guerra da parte del Regno d'Italia. Per il CKFK lo studio comincerà invece a partire dal 1915, anno di fondazione del consorzio, poiché le strutture che esso ebbe in gestione erano già state completate in quella data. Nel caso giapponese, l'analisi proseguirà fino al 1936, anno dell'ultima rilevazione dei bilanci dei consorzi idrici nell'area di Higashi Katsushika prima dell'inizio della guerra, pur non dichiarata, contro la Cina. La scelta di assumere come momento finale dell'analisi l'inizio del periodo bellico deriva dal fatto che, per entrambi i Paesi, questo evento rappresentò una cesura non solo sotto il profilo politico istituzionale, ma anche per i mutamenti che interessarono il ruolo svolto dall'agricoltura nella società e nell'economia nazionale.<sup>4</sup>

Ci sono diversi metodi di comparazione nelle scienze sociali, ognuno con limiti e punti di forza. Nell'analisi dei consorzi si è tenuto conto del metodo della concordanza, evitando tuttavia una sua pedissequa applicazione.<sup>5</sup> In effetti, i due casi presi in esame presentano fattori comuni, a partire dalla difficoltà nella realizzazione degli obiettivi statutari. Per il CIC la finalità principale era infatti «la costruzione e l'esercizio di un Canale di irrigazione dal fiume Adda» nella bassa cremonese, storicamente povera d'acqua,<sup>6</sup> mentre per il consorzio giapponese l'obiettivo prioritario era la manutenzione dei fossi colatori del comprensorio di Higashi Katsushika, un territorio particolarmente adatto all'agricoltura che necessitava il buon funzionamento

<sup>4</sup> Sull'Italia si veda D'Attorre; De Bernardi (1994), pp. XLV-LVI); per il Giappone, Sugiyama (2012), pp. 450-452.

<sup>5</sup> Si tratta del *method of agreement*, introdotto da John Stuart Mill. A tal proposito, si veda 6; Bellamy (2012), p. 117.

<sup>6</sup> Cfr. l'art. 1 dello Statuto del CIC, <http://www.cic.cr.it/attivita/statuto.html> (03.01.2018).

della rete idrica.<sup>7</sup> Il CIC patì di una cronica deficienza nella portata d'acqua nella stagione estiva.<sup>8</sup> Invece, le funzioni di colatura espletate dal CKFK furono particolarmente difficili negli anni Trenta: ad esempio nel 1936 la colatura all'altezza del villaggio Kimagase «era ostacolata da frequenti episodi di esondazione».<sup>9</sup>

L'indagine sulle possibili cause alla base delle disfunzioni dei consorzi verterà su alcune delle più frequenti criticità osservate nell'inchiesta di Garces-Restrepo, la prima delle quali è rappresentata dalla debolezza finanziaria. Tale indagine, infatti, ha dimostrato che in molti casi l'opera di irrigazione fu ostacolata dalla difficoltà da parte dei consorzi di finanziare adeguatamente le opere di manutenzione della struttura irrigua (Garces-Restrepo, 2007, p. 18). Lo studio vaglierà anche i problemi organizzativi dei consorzi, con particolare attenzione al loro status legale, ai diritti e ai doveri dei consorzi nei confronti dell'acqua, e ai diritti e oneri dei membri nei confronti dell'organizzazione. L'inchiesta ha altresì dimostrato che in molti casi il processo devolutivo non si è concluso con il pieno riconoscimento dell'autorità da parte dei consorzi verso le irrigazioni, ai quali non sono stati riconosciuti gli strumenti necessari per la gestione dell'acqua. Per ultimo, quindi, verranno analizzati gli interventi legislativi nei riguardi dei consorzi, con particolare riguardo al grado di integrazione dei consorzi idrici con l'amministrazione dei rispettivi bacini idrici (Garces-Restrepo, 2007, pp. 13, 15).

In che misura le criticità mostrate dai consorzi giapponese e italiano possono essere attribuite alla debolezza finanziaria? Quanto la struttura organizzativa e giuridica dei consorzi agevolò l'esercizio di irrigazione? Per rispondere a queste domande saranno presi in esame i profili costitutivi, gli statuti e i bilanci delle rispettive organizzazioni, assieme ad alcuni episodi di conflitto che videro protagonisti i due consorzi.

Occorre a questo punto una breve descrizione dei consorzi selezionati. Il CIC è un consorzio volontario di cinquantanove comuni fondato nel 1883 che tutt'ora gestisce il canale Vacchelli, di oltre 34 km di lunghezza, intitolato al deputato e ministro nonché maggiore promotore del progetto e fondatore dello stesso CIC. Il canale preleva in località Marzano, sulla costa sinistra del fiume Adda, 25 metri cubi d'acqua al secondo, accresciuti a 37 mc nel 1929. In un comprensorio di circa 64.000 ha nella provincia di Cremona (Loffi, 1990, 57-61), il canale va a rimpinguare i canali discendenti dal fiume Oglio, il Naviglio della Città di Cremona e il Naviglio Grande Pallavicino, dai quali si diramano numerosi acquedotti che attraversano la campa-

<sup>7</sup> Cfr. l'art. 2 dello statuto «Kimagase Nikawa Kawama futsū suiri kumiai kiyaku». *Kimagase Nikawa Kawama futsū suiri kumiai kankei shorui*, fondo Someya (busta A-1768).

<sup>8</sup> Allegato - Stato della deficienza di portata del Canale Pietro Vacchelli a Marzano. CIC, Vertenza Roggia Rivoltana, ricorso al Ministero dei Lavori Pubblici in data 23/9/1929. *Vertenza per uso d'acqua dell'Adda attraverso la roggia Rivoltana a danno del Consorzio*, archivio CIC (Busta 83).

<sup>9</sup> *Kimagase mura, Nikawa mura, Kawama mura futsū suiri kumiai ni kan shi mondai*, fondo Someya (Busta A-30).

gna cremonese tra i fiumi Serio, Po e Oglio. Il 21 agosto 1884 il consorzio ottenne una concessione trentennale di derivazione d'acqua, trasformata in perpetua con la legge del 16 luglio 1914. I lavori di costruzione del canale, iniziati nel 1886, furono completati nel 1893.<sup>10</sup>

Il Consorzio irriguo dei comuni Kimagase Futagawa e Kawama era un'organizzazione federativa dei preesistenti consorzi dei tre comuni fondata nel 1915.<sup>11</sup> I comuni erano parte del territorio di Higashi Katsushika in Chiba, un lembo di terra tra i fiumi Tone e Edo sul confine con Ibaragi e Saitama, che dal periodo Meiji costituiva unità territoriale *gun*. In un comprensorio di circa 634 ha, il Consorzio si occupava della gestione e della manutenzione del sistema di scolatura dell'acqua delle risaie, composto da canali di colo, tratti intubati e un sistema di chiuse.<sup>12</sup> I membri del Consorzio erano proprietari terrieri residenti nei tre comuni interessati. La sua fondazione avvenne nel contesto di un generale riordino della rete idrica locale e del tratto del fiume Tone adiacente. Dopo la grande alluvione del Tone nel 1910, il progetto originale di sistemazione dell'alveo del Tone cominciato dieci anni prima fu esteso al tratto del fiume lungo Higashi Katsushika (Ōkuma, 1981, pp. 138-144).<sup>13</sup> Vennero infatti ampliati gli argini del Tone vicino a Kimagase, e nel 1915 si costruì la chiusa di Kawama, da cui i fossi colatori del CKFK facevano defluire l'acqua irrigua (Sekiyadomachi kyōiku iinkai, 1978, pp. 278-279). Nel 1951 il consorzio idrico verrà assorbito nel Consorzio di bonifica dell'area settentrionale di Higashi Katsushika (*Tōkatsu hokubu tochi kairyō ku*), che ancora oggi si occupa del sistema di irrigazione e dei lavori di bonifica nel comprensorio di competenza (*Tōkatsu hokubu tochi kairyō ku*, 2002, p. 29).

I due consorzi selezionati mostrano evidenti differenze nelle rispettive dimensioni organizzative, nella superficie dei comprensori, nelle finalità. Vi sono discrepanze organizzative: nel caso italiano infatti si tratta di un consorzio di comuni, assimilato ai consorzi di proprietari terrieri in forza della legge n 1387 del 1873, mentre nell'altro di un'organizzazione direttamente formata da proprietari terrieri. Si riscontrano anche differenze nella storia della sistemazione idraulica dei rispettivi territori: il canale Vacchelli va a rimpinguare corsi d'acqua di antica costruzione, mentre la rete idraulica a Higashi Katsushika fu completamente ridefinita nel 17° secolo a seguito delle opere di diversione delle acque del fiume Tone (Sekiyadomachi Kyōiku iinkai,

<sup>10</sup> Sulla costituzione del consorzio e l'ottenimento della concessione di derivazione dell'acqua dall'Adda, si vedano i cap. 1 e 2 in Loffi (1983), pp. 41-94; sulla costruzione del canale, si veda il cap. 3, pp. 95-146.

<sup>11</sup> Cfr. l'art. 2 dello statuto "Kimagase Nikawa Kawama futsū suiri kumiai kiyaku", nel Fondo Someya.

<sup>12</sup> L'approvvigionamento d'acqua alle risaie veniva attuato attraverso il canale Sekiyado otoshibori, gestito da un altro consorzio, il *Kawama himon futsū suiri kumiai*, che amministrava anche la chiusa di Kawama. Sekiyadomachi kyōiku iinkai (1978), p. 282.

<sup>13</sup> I lavori di dragaggio del fiume Tone terminarono nel 1921. Sekiyadomachi kyōiku iinkai (1978), p. 300.

1978, p. 273). Le differenze rilevate non compromettono però la comparabilità dei casi selezionati: come già ricordato, entrambe le organizzazioni furono inquadrare nell'ambito della moderna legislazione sui consorzi idrici. Inoltre, il sostanziale buon funzionamento delle due organizzazioni contribuì allo sviluppo agricolo nei rispettivi territori.

Le fonti impiegate per il presente lavoro includono anche materiale d'archivio. Per il caso italiano si è preso visione dei fondi relativi alla *Vertenza per uso d'acqua dell'Adda attraverso la roggia Rivoltana a danno del Consorzio* e ai *Rendiconti e bilanci dell'Archivio del consorzio per l'incremento dell'irrigazione nel territorio cremonese*, conservato nell'Archivio di Stato di Cremona. Sul consorzio giapponese è stata fondamentale la consultazione del *Fondo della famiglia di Someya Shizuo, villaggio Nakazato-Abe (Nakazato-Abe, Someya Shizuo ke bunsho)*, presso il Museo di storia locale della città di Noda, nella provincia di Chiba (*Nodashi kyōdo hakubutsukan*). Shizuo è il pronipote di Someya Ryūsaku (1876-1959), un grande proprietario terriero, imprenditore e filantropo residente nel comune di Kawama. Ryūsaku, oltre ad aver ricoperto incarichi di sindaco nel Comune di Kawama, fu membro del consiglio del CKFK. Per questa ragione, tra i suoi documenti si trovano diversi carteggi privati e atti del Consorzio molto utili per ricostruire la gestione dell'organizzazione.

## Bilanci e contesto giuridico dei consorzi

Osservando la composizione delle entrate del CIC risulta evidente il rilievo importante costituito dalle quote consorziali, affiancate in misura minore da altre attività, quali la cessione di energia elettrica e l'affitto di beni stabili (fig. 1, 2). L'andamento di bilancio mostra dal 1915 al 1930 un deciso trend di aumento sia nelle entrate sia nelle uscite; negli anni Trenta si nota un assestamento nei valori di bilancio per il CIC, anche se con cifre minori rispetto al 1930. Tra le spese del CIC spicca un importante aumento delle spese di manutenzione dal 1915 al 1930, che si compressero per rimanere stabili negli anni Trenta. Un simile andamento delle spese di manutenzione si spiega in primo luogo con l'aumento del costo della manodopera: in crescita durante la spirale inflattiva tra il 1913 e il 1920, fortemente ridotto nel periodo deflattivo 1921-1937 (Castronovo, 2006, pp. 206, 271).<sup>14</sup> Inoltre, questa voce delle spese del CIC crebbe anche per l'invecchiamento delle strutture.<sup>15</sup> A

<sup>14</sup> *Relazione dei Revisori per l'esercizio del 1920*. Consorzio per l'incremento della irrigazione nel Territorio Cremonese. "Preventivo 1920". *Rendiconti e bilanci*, archivio CIC (Busta 98).

<sup>15</sup> Nel 1940 "si è dovuto far fronte agli aumenti sensibili verificatisi [...] per ripristinare l'efficienza di due cavi principali che era stata menomata da gravi rotture". Consorzio per l'incremento della irrigazione nel Territorio Cremonese. "Preventivo 1940". *Rendiconti e bilanci*, archivio CIC (Busta 98).

partire dal 1918 il consorzio cremonese coprì l'aumento delle spese soprattutto con il rincaro delle quote di partecipazione, rimaste fino ad allora invariate: questo mutamento nella politica delle quote di partecipazione fu reso possibile dal Regio Decreto n. 1166 che permise la libera negoziazione delle tariffe.<sup>16</sup> Le tariffe consorziali del CIC aumentarono fino al 1930, dimostrando maggiore elasticità rispetto alle tariffe del CKFK.

I dati di bilancio del CKFK sono molto scarsi e pressoché inservibili; quindi per la parte giapponese ho utilizzato i dati aggregati dei nove consorzi idrici dell'area di Higashi Katsushika (figure 3 e 4). Anche nei consorzi giapponesi le quote consorziali sono la maggiore fonte di entrata, non supportate però, a differenza del consorzio italiano, da altre attività economiche rilevanti. Dopo un costante aumento nelle entrate e in misura minore nelle uscite negli anni Dieci, negli anni Venti continuò la crescita nelle entrate, anche se in minore grado, e cominciò una chiara tendenza alla diminuzione nelle uscite. Negli anni Trenta, dopo il picco del 1930, si affermò una decisa contrazione nelle entrate, mentre nelle spese si nota un lieve aumento tra 1933 e 1936. Anche nel caso di altri consorzi giapponesi la manutenzione fu la maggiore voce di spesa: essa aumentò nella seconda metà degli anni Dieci fino al 1921, per poi diminuire fino al 1936, seguendo l'andamento del costo del lavoro (Sawai, 2016, pp. 287-290). I consorzi giapponesi non dimostrarono lo stesso grado di elasticità nelle quote di partecipazione del CIC: l'onere delle quote per membro si aggirava tra i 4.9 yen ai 6.6 yen tra il 1918 e il 1930, per cadere a 2 yen nel 1933, durante il periodo della crisi Shōwa, e risalire nel 1936 a 10 yen. La rigidità delle tariffe consorziali fu in parte alleviata da sovvenzioni statali e dall'emissione di obbligazioni che si registrarono nella prima metà degli anni Trenta. Da notare l'annata di bilancio molto alto nel 1930: esso dipende da un aumento dei fondi statali a livello nazionale per la gestione dei piccoli corsi d'acqua (Uchida, 1994, p. 52). Nonostante l'interessamento da parte dell'amministrazione centrale, il CKFK nel 1936 non era ancora in grado di riparare i danni alla chiusa di Kawama causati dal grande terremoto del Kantō nel 1923, poiché troppo onerosi per il consorzio (Sekiyadomachi kyōiku iinkai, 1978, p. 286). Il quadro finanziario dei consorzi suggerisce che, malgrado la maggiore fragilità finanziaria del caso giapponese, entrambi i consorzi riuscirono a garantire il servizio di base all'utenza ricorrendo alle quote consorziali in modo sostanzialmente autonomo, servendosi solo in modo sporadico dei finanziamenti pubblici.

---

<sup>16</sup> Art. 5, *Gazzetta Ufficiale* n. 201 del 26 agosto 1922.

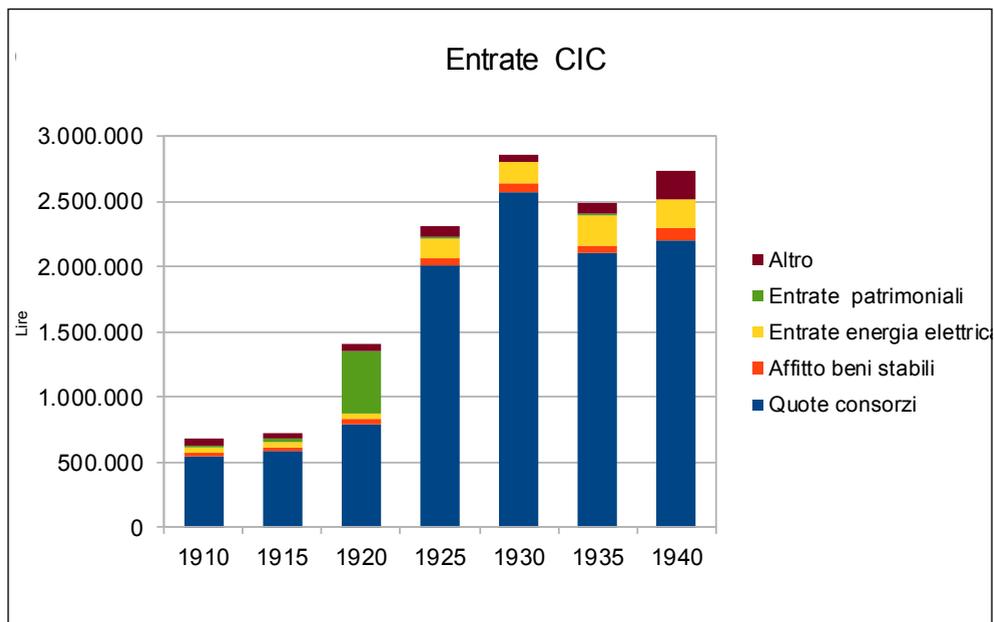


Fig. 1

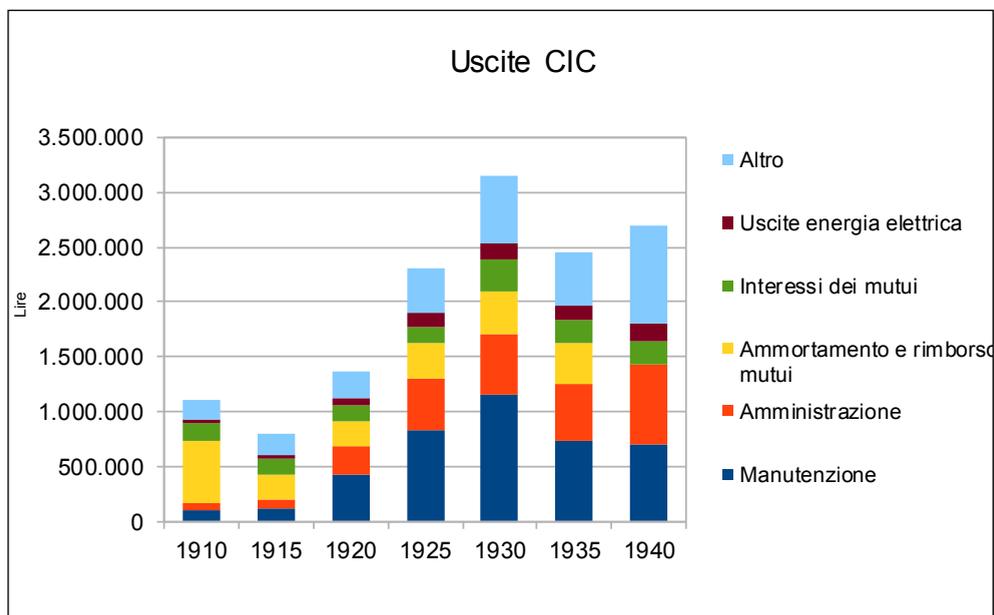


Fig. 2

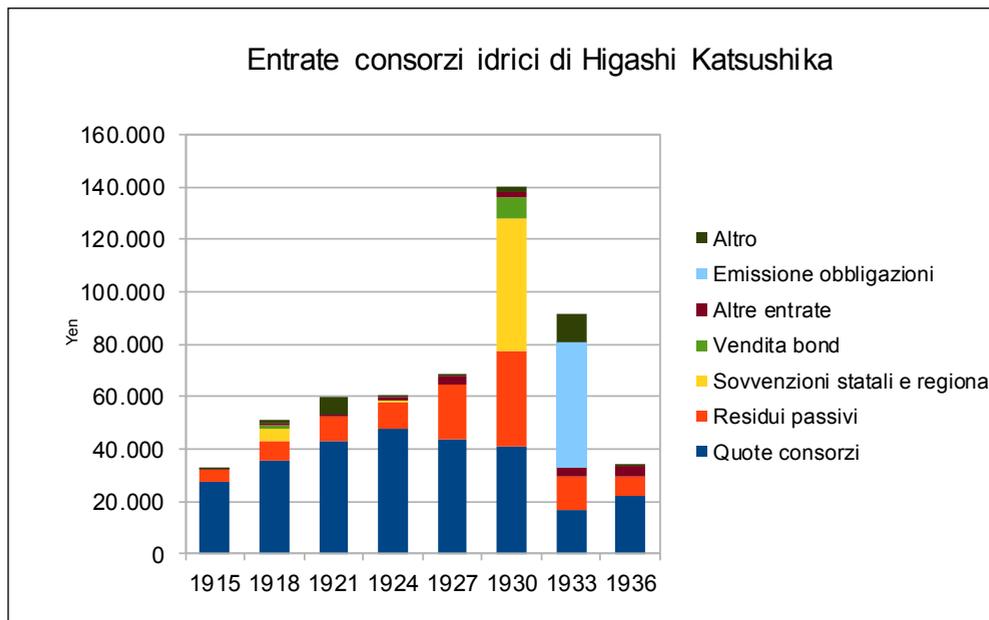


Fig. 3

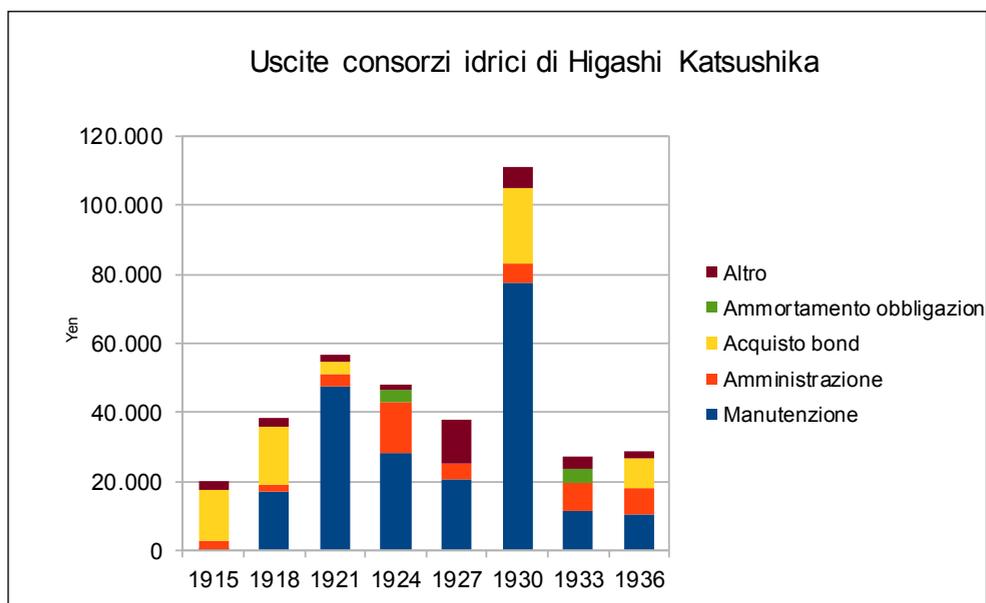


Fig. 4

Fonti: Dati rielaborati dalle tabelle riportate in Appendice

Entrambi i consorzi riuscirono a finanziare quasi autonomamente le opere di manutenzione poiché dotati di adeguati strumenti di *governance*. In effetti, sia in Giappone sia in Italia fu riconosciuta la personalità giuridica dei consorzi. In Giappone fu introdotta con la *Suiri kumiai hō* (Legge sui consorzi idrici, 1890), anche se i sindaci mantenevano un controllo su tali organizzazioni ricoprendo il ruolo di dirigente (Uchida, 1994, p. 17). La natura legale del CIC invece fu oggetto alquanto controverso nei tribunali italiani tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, periodo in cui si aprì uno iato tra norma sui consorzi e giurisprudenza (Loffi, 1983, pp. 270-273). In ogni caso, a entrambe le organizzazioni era riconosciuta l'autorità di raccogliere le quote di partecipazione e di sanzionare i consorziati.<sup>17</sup> In questo modo i consorzi avevano i mezzi per contrastare gli opportunisti. Entrambi gli statuti prevedevano inoltre un sistema elettivo dell'assemblea dei consorziati. Nel caso cremonese, all'assemblea spettava l'approvazione dei progetti e dei contratti per la costruzione di nuovi canali, nonché la definizione delle spese amministrative.<sup>18</sup> Nel caso giapponese, invece, l'assemblea aveva il compito di approvare il bilancio, stabilire le spese amministrative e le modalità di raccolta quote consorziali, e deliberare su contratti di vendita.<sup>19</sup> La presenza di questi organi elettivi permetteva di rendere le decisioni del consorzio più condivise e facilitare scelte difficili come un aumento delle quote consorziali. A differenza di molte delle organizzazioni studiate in Garces-Restrepo (2007), i consorzi idrici in Giappone e in Italia sono caratterizzati da un importante grado di autonomia decisionale e chiarezza sul ruolo gestionale dei consorzi nei confronti dei sistemi irrigui.

Alla base della convergenza tra il sistema consortile giapponese e italiano vi erano importanti punti in comune riconducibili al contesto storico e nello sviluppo della legislazione sui consorzi idrici dei due Paesi. A partire dalla fine dell'Ottocento, infatti, entrambi i Paesi attuarono politiche atte a favorire la bonifica e migliorare la sistemazione dei bacini idrici per aumentare l'offerta di produzione alimentare. Inoltre, sia il Giappone dopo la restaurazione Meiji sia l'Italia postunitaria adottarono varie misure per potenziare la gestione delle irrigazioni attraverso consorzi al fine di evitare che i costi di gestione gravassero sulle casse dello Stato. La legislazione sui consorzi venne approvata in entrambi i Paesi nel contesto di un potenziamento dell'autorità degli organi statali sui corsi d'acqua a scapito degli usi consuetudinari e privati precedenti, con il risultato di controbilanciare l'autorità riconosciuta ai consorzi.

Nell'Italia postunitaria fu il Codice civile Pisanelli del 1865 a unificare la demanialità sui corsi d'acqua in tutto il territorio nazionale.<sup>20</sup> Lo stesso codice rego-

<sup>17</sup> Art. 7 dello statuto CIC (<http://www.cic.cr.it/attivita/statuto.html> (03/01/2018)). Art. 40 in *Suiri kumiaihō*, <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/796333> (03/01/2018).

<sup>18</sup> Art. 11 dello statuto del CIC, *cit.*

<sup>19</sup> Art. 21 in *Suiri kumiai jōrei* (<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/796332>) (03/01/2018).

<sup>20</sup> L'art. 427 del codice stabilì l'estensione della demanialità ai torrenti, e condizionò qualsiasi derivazione al possesso di titolo legittimo o di concessione.

lamentava la formazione di consorzi idrici volontari e obbligatori «tra coloro che [avevano] interesse comune nella derivazione e nell'uso dell'acqua».<sup>21</sup> Successivamente, nel 1873, su iniziativa del Ministro dell'Agricoltura Stefano Castagnola fu approvata la già ricordata legge n. 1387 che parificò i Comuni e le Province ai consorzi degli interessati (art. 10), dispose che le controversie fra soci e consorzi fossero risolte da arbitri la cui decisione era esecutiva, e estese a tutti i consorzi la facoltà di riscuotere i contributi dei soci. La legge era frutto della politica liberista dei governi della Destra storica, che non contemplava un intervento diretto dello Stato nelle opere di bonifica. Furono i governi della Sinistra storica degli anni Ottanta che, nel contesto della crisi agricola, introdussero normative per il finanziamento pubblico dei progetti di costruzione di canali. Infatti, il CIC beneficiò dei sussidi trentennali della legge Beccarini del 1883 (Porisini, 1978, pp. 61-82).

Analogamente, nel Giappone del periodo Meiji la Legge sui fiumi (*Kasen hō*) del 1896 affermò l'autorità demaniale sui corsi d'acqua disponendo che l'uso dell'acqua fluviale, compresi i diritti consuetudinari acquisiti, fosse sottoposto all'approvazione dell'amministrazione regionale (Watanabe, 1954, pp. 388-395; Tamaki, 1984, pp. 26-32). In seguito, la Legge sui consorzi idrici (*Suiri kumiai hō*) del 1908 allargò decisamente i poteri assegnati dalla precedente legge del 1890 (*Suiri kumiai jōrei*) (Hattori, 1995, pp.134-136), riconoscendo ad esempio alle organizzazioni i diritti di sanzionare i morosi e di raccogliere le quote consorziali, assieme alla possibilità di emettere obbligazioni. La legislazione giapponese sui consorzi venne approvata durante la guida al Ministero delle Finanze di Matsukata Masayoshi (1896, secondo Gabinetto Itō), e negli anni immediatamente successivi alla guerra russo-giapponese (1906, primo Gabinetto Katsura). Pur se varate in contesti diversi, tali leggi erano il frutto della volontà di ridurre gli oneri dello stato nella gestione della rete irrigua allo scopo di far fronte all'aumento di spesa pubblica (Sugiyama, 2012, pp. 206-207, 258-262).

### **Problemi di gestione e percorsi risolutivi**

Le difficoltà di gestione che dovettero affrontare il CIC e il CKFK furono causa di conflitto con altri consorzi operanti sul territorio. La penuria d'acqua nel periodo estivo del CIC generò un lungo contenzioso tra lo stesso consorzio e il Comune di Rivolta d'Adda (CR). Questi, gestore della Roggia Rivoltana, rivendicava un diritto storico di derivazione dal fiume Adda in un tratto del fiume a monte rispetto a Marzano, località di derivazione del CIC. Più volte nel corso dell'Ottocento, nel 1900 e nel 1929 i rivoltani condussero opere nella bocca della roggia sull'Adda per aumentare il quantitativo d'acqua derivata. Inoltre, il Comune presentò domanda

---

<sup>21</sup> Art. 657, Codice civile del Regno d'Italia. I consorzi idrici sono normati negli articoli da 657 a 661 del Codice Civile.

di concessione formale di derivazione nel 1908, 1913, 1924 e 1929, ottenendo il riconoscimento di uso storico del fiume, senza che fosse definito uno specifico quantitativo d'acqua da estrarre. Il CIC, dopo un iniziale atteggiamento di permissività all'inizio del secolo, nel 1915 e nel 1929 fece esposto di opposizione alle richieste di concessione da parte di Rivolta, poiché considerava l'utenza dei rivoltani la principale causa della mancanza d'acqua estiva. Nel dicembre del 1931, nel corso della trattativa presso la Commissione della Bonifica integrale di Cremona, il CIC si dimostrò disposto a ritirare l'opposizione a patto di una chiara regolamentazione delle derivazioni dell'Adda. Si aprirono così i lavori per la costituzione del Consorzio delle Utenze dell'Adda, che avrebbe visto la luce nel 1938: nel nuovo consorzio, tutt'ora in attività, sia il CIC che il Comune di Rivolta d'Adda figurano tra i membri. Il nuovo ente ebbe come principale scopo la regolazione del livello del lago di Como, così da costituire una riserva per ottimizzare i flussi dell'Adda emissario a favore delle utenze irrigue dall'Adda. Esso fu inoltre preposto a sottoporre a un'equa disciplina tutte le utenze, per evitare prepotenze e contenziosi. Grazie all'esercizio del Consorzio del fiume Adda venne risolta la frequente penuria d'acqua sofferta dal CIC.<sup>22</sup>

Come si evince dal contenzioso con Rivolta d'Adda, il CIC dovette affrontare difficoltà nella gestione delle irrigazioni non tanto per limiti organizzativi e finanziari, ma per il basso grado di integrazione dei consorzi idrici con l'amministrazione dei rispettivi bacini idrici. Nel caso del CIC questa disfunzione fu messa in luce dall'iniziativa dello stesso consorzio che, nella figura del professore e avvocato Giovanni Vacchelli, figlio del senatore Pietro cui fu intitolato il canale Marzano, propose un progetto per portarlo a termine.

Anche il CKFK dovette affrontare episodi di conflitto con organizzazioni locali. In particolare, l'utilizzo della palude di Abe (*Abe numa*), sul confine tra i comuni di Kawama e Kimagase, fu causa di un contenzioso tra il Consorzio di Bonifica di Kimagase (*Kimagase mura kōchi seiri kumiai*) e il Comune di Kawama, membro del CKFK.<sup>23</sup> Nel luglio del 1936 un gruppo di proprietari terrieri residenti a Kawama presentò un esposto all'amministrazione provinciale di Chiba per denunciare la consuetudine del Consorzio di bonifica di scaricare nella palude di Abe l'acqua prodotta dai lavori di bonifica, perché consideravano questa pratica la causa dei fenomeni di alluvione nel vicino villaggio di Kawama. Per risolvere il problema del ristagno d'acqua, Someya Ryūsaku fondò l'Associazione per la promozione delle irrigazioni (*Nōgyō suiri kisei dōmeikai*), di cui fecero parte i rappresentanti dei comuni Sekiyado, Futagawa, Kimagase, Kawama, Asahi e Fukuda. Il progetto proposto dall'associazione, da realizzarsi in quattro anni, prevedeva la costruzione di un canale in

<sup>22</sup> *Vertenza per uso d'acqua dell'Adda attraverso la roggia Rivoltana a danno del Consorzio*, archivio CIC, (Busta 83).

<sup>23</sup> Sull'andamento dei lavori di bonifica e i problemi di gestione idrica in Chiba nella prima metà del novecento, Ikeda (2011), pp. 119-133.

cemento che dalla chiusa di Sekiyado si collegava al preesistente canale Sekiyado, per poi gettarsi nel fiume Tone: questo lungo canale di scolo, che avrebbe attraversato i territori di tutti i comuni, con la sua maggiore portata avrebbe risolto anche il problema delle acque mobilitate per la bonifica locale. Il costo del progetto era preventivato in 400.000 yen, 100.000 dei quali a carico dei comuni e il resto da coprire da parte dello Stato. Nonostante l'interessamento da parte delle autorità riguardo il progetto, la sua realizzazione fu bloccata a seguito di due eventi che si verificarono nel 1937: lo scoppio della guerra nippo-cinese e la grande alluvione del Tone che colpì anche Higashi Katsushika.<sup>24</sup> La preoccupazione nei riguardi della palude Abe venne meno solo nel dopoguerra, quando i lavori di bonifica interessarono anche l'area della stessa palude, che fu progressivamente prosciugata. Nel 1945 venne costituito il Consorzio di bonifica del comune di Kawama, area di Abe shima (*Kawama mura Abe shima kōchi seiri kumiai*), preposto al riempimento dell'acquitrino di Abe (Tōkatsu hokubu tochi kairyō ku, 2002, p. 29). Secondo il personale della Sezione Politiche Agricole (*Nōseika*) della città di Noda, interpellato dall'autore il 3 settembre 2018, la palude Abe fu completamente prosciugata nel 1999. È difficile stabilire con precisione l'evoluzione dei lavori di riempimento della palude, poiché, stando alle dichiarazioni della Sezione, parte di essi consistettero in opere abusive non presenti in documenti ufficiali. L'iniziativa di Someya quindi non ebbe ulteriori esiti e non risolse il problema riguardante l'esondazione della palude; tuttavia, fu senza dubbio determinante nella percezione del problema e nel dare impulso alla ricerca di una possibile soluzione.

I due casi di conflitto, pur riguardando due aspetti diversi della gestione dell'acqua, hanno però un punto in comune. Il CIC ottenne la concessione di derivare l'acqua dal fiume Adda in mancanza di una normativa che regolasse la globalità delle derivazioni dallo stesso fiume. Questa falla minò il corretto approvvigionamento d'acqua da parte del consorzio generando conflitti con altri utenti dell'acqua fluviale. Analogamente, alla base della disputa che vide protagonista il CKFK c'era un particolare quadro legale che complicava la gestione dei bacini idrici in Giappone. A differenza dell'Italia, l'attività di irrigazione e i lavori di bonifica erano gestiti da due soggetti diversi, che rispondevano a diverse autorità: i consorzi idrici erano posti sotto la giurisdizione del Ministero degli Interni, mentre i consorzi di bonifica rispondevano al Ministero dell'Agricoltura e del Commercio. Ciò compromise la coordinazione tra i due consorzi riguardo al deflusso dell'acqua nel territorio (Uchida, 1994, pp. 19-20).

---

<sup>24</sup> *Kimagase mura, Nikawa mura, Kawama mura futsū suiri kumiai ni kan shi mondai*, fondo Someya (Busta A-30).

## Conclusioni

Dallo studio della documentazione disponibile è possibile concludere che i due consorzi, pur in contesti geografici e normativi assai diversi, presentano importanti aspetti positivi in comune che garantirono la buona gestione dell'acqua. In entrambi i casi le spese di manutenzione furono in gran parte coperte con la riscossione delle quote di partecipazione in situazione di sostanziale sostenibilità finanziaria, anche se il Consorzio Kimagase ottenne un'importante sovvenzione statale nel 1930. Ciò fu possibile poiché, come detto, a entrambe le organizzazioni furono riconosciuti adeguati poteri di *governance*. I due consorzi furono organizzati pochi anni dopo l'approvazione delle leggi fondamentali sui consorzi idrici, ancora in fase di rodaggio: il CIC vide minacciato il diritto di sfruttamento delle acque dell'Adda per una mancata regolazione di tutte le derivazioni del fiume; per il CKFK invece la difficoltà nelle operazioni di colatura derivarono dalla legislazione vigente in Giappone, che separava i lavori di bonifica dalla gestione delle acque agricole, provocando una mancata coordinazione sul movimento delle acque del territorio. In entrambi i casi, quindi, ad essere deficitaria era la gestione del bacino idrico in cui operavano i consorzi. Il coordinamento delle diverse opere idrauliche all'interno dello stesso bacino sembra essere dunque un presupposto fondamentale, anche se non sempre adeguatamente considerato, per la buona gestione consortile dell'acqua.

È interessante notare che furono i consorzi stessi a prendere atto di queste falle, e a fare ricorso alle autorità proponendo piani concreti di risoluzione che, almeno nel caso italiano, furono determinanti nella risoluzione del problema. Questo elemento sembra suggerire come l'iniziativa dei consorzi, che risulta piuttosto limitata soprattutto nel caso di istituti di nuova fondazione (Garces-Restrepo, 2007), debba avere un ruolo centrale in ogni processo di miglioramento del sistema delle irrigazioni.

## Appendice

Bilancio dei consorzi idrici del territorio di Higashi Katsushika (unità: Yen)

<i>Entrate</i>								
	1915	1918	1921	1924	1927	1930	1933	1936
Quote consorzi	27,688	35,711	43,280	47,703	43,646	40,815	16,420	21,955
Affitto beni stabili	74	129	222	175	612	1,844	2,247	337
Commissioni	19	6	4	12	18	24	11	3
Sovvenzioni statali		4,980				47,984		
Sovvenzioni regionali				350		2,886		
donazioni	207	433	6,861					
Vendita bond		1,640				8,000		
Altre entrate	32	718	271	1,354	3,202	2,230	3,594	4,645
Residui passivi	4,217	6,995	9,502	10,205	20,982	36,519	13,005	7,236
Anticipi		200					8,555	
Emissione obbligazioni							48,000	
<i>Totale entrate</i>	<i>32,237</i>	<i>50,812</i>	<i>60,140</i>	<i>59,799</i>	<i>68,460</i>	<i>140,302</i>	<i>91,833</i>	<i>34,176</i>

<i>Uscite</i>								
	1915	1918	1921	1924	1927	1930	1933	1936
Amministrazione	2,267	1,926	3,158	15,115	4,675	5,885	8,003	7,834
Consiglio	650	311	525	553	634	683	647	579
Manutenzione	255	17,207	47,691	28,022	20,627	77,434	11,524	10,216
Sorveglianza	69	16	388	221		3		433
Acquisto bond	14,934	16,670	3,986			21,555		8,734
Imposte e tasse	228	213	17	17		13	266	257
Spese relative a beni stabili	212	269	309	80		4,436		
Spese consorzio	195	222	345	373	447	351	241	303
Ammortamento obbligazioni				3,471			3,862	
Spese varie	7	360	223	129	325	695		150
donazioni		1,000					364	
A fondo riserva					11,123		2,065	354
Altro	986	27	215	167	10	78	441	11
<i>Totale uscite</i>	<i>19,803</i>	<i>38,221</i>	<i>56,857</i>	<i>48,148</i>	<i>37,841</i>	<i>111,133</i>	<i>27,413</i>	<i>28,871</i>
<i>Avanzo</i>	<i>12,343</i>	<i>12,591</i>	<i>3,283</i>	<i>11,651</i>	<i>30,619</i>	<i>29,169</i>	<i>64,420</i>	<i>5,305</i>

Fonte: Chiba ken chijikanbō, *Chiba ken tōkeisho*, Chiba. I dati di bilancio sono espressi nel loro valore nominale.

## Bilancio CIC (unità: Lire)

<i>Entrate</i>							
	1910	1915	1920	1925	1930	1935	1940
Quote consorzi	548,197	591,706	797,019	2,007,233	2,578,248	2,099,758	2,205,000
Affitto beni stabili	21,621	26,430	29,752	51,653	66,423	65,662	93,000
Entrate energia elettrica	49,935	42,376	52,527	159,389	158,250	227,157	220,000
Rifusione Imposta di R. Mobile; partite di giro	39,594	26,281	30,905	33,645	24,300	58,625	215,870
Rimborsi	1,252	7,126	12,703	33,730			
Entrate patrimoniali	8,195	24,690	478,449	6,229		8,866	
Altro	7,254	10,662	10,842	16,842	29,018	31,451	6,283
<i>Totale entrate</i>	<i>676,048</i>	<i>729,271</i>	<i>1,412,197</i>	<i>2,308,721</i>	<i>2,856,239</i>	<i>2,491,519</i>	<i>2,740,153</i>

<i>Uscite</i>							
	1910	1915	1920	1925	1930	1935	1940
Canoni diversi	10,213	18,011	24,150	36,811	68,122	124,911	227,225
Interessi dei mutui	161,150	146,150	139,346	137,928	287,775	221,200	202,374
Rimborso mutui	47,935	91,540	76,936	59,135	167,660	18,892	5,197
Amministrazione	58,453	84,374	266,768	471,237	543,882	514,170	723,004
Uscite energia elettrica	29,568	30,791	71,471	135,083	149,795	120,000	175,000
Spese diverse	571	2,973	26,774	70,142	119,252	89,020	150,391
Imposte e tasse	56,205	53,011	77,402	135,084	160,016	150,000	136,000
Manutenzione	96,205	108,220	416,592	831,622	1,153,375	730,000	704,000
Ammortamento e rimborso mutui	579,872	233,223	233,223	328,213	396,468	373,892	5,197
A fondo Riserva		15,000	15,000	70,000	60,000	25,000	25,000
Acquisto beni stabili					33,491		176,089
Altro	71,776	7,126	12,703	33,730	14,284	78,000	166,267
<i>Totale Uscite</i>	<i>1,111,948</i>	<i>790,419</i>	<i>1,360,365</i>	<i>2,308,985</i>	<i>3,154,120</i>	<i>2,445,085</i>	<i>2,695,744</i>
<i>Avanzo</i>	<i>-435,900</i>	<i>-61,148</i>	<i>51,832</i>	<i>-264</i>	<i>-297,881</i>	<i>46,434</i>	<i>44,409</i>

Fonte: Archivio CIC, Buste 96-101 (Rendiconti e bilanci). I dati di bilancio sono espressi nel loro valore nominale.

## Riferimenti bibliografici

Fonti d'archivio:

*Kimagase Nikawa Kawama futsū suiri kumiai kankei shorui* (Documenti relativi ai consorzi idrici di Kimagase Nikawa Kawama), fondo Someya (busta A-1768).

*Kawama mura futsū suiri kumiai ni kan shi mondai* (Problemi relativi al consorzio idrico di Kawama), fondo Someya (Busta A-30).

*Vertenza per uso d'acqua dell'Adda attraverso la roggia Rivoltana a danno del Consorzio*, archivio CIC (Busta 83).

*Rendiconti e bilanci*, archivio CIC (Busta 98).

Fonti edite:

6, Perri; Bellamy, Christine (2012). *Principles of Methodology: research design in social science*. Londra: SAGE Publications.

Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona (1989). *Storia della bonifica e dell'irrigazione nell'area lombardo-veneta*. Verona: Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona.

Akimoto, Hiroya (1996). "Nōgyō" (Agricoltura). In Nishikawa, Shunsaku; Odaka, Kōnosuke; Saitō, Osamu (a cura di). *Nihon keizai no nihyakunen*. Tōkyō: Nihon hyōronsha, pp. 153-171.

Castronovo, Valerio (2006). *Storia economica d'Italia*. Torino: Einaudi.

Chiba ken shiryō kenkyū zaidan (a cura di) (2017). *Chibaken no rekishi. Shiryōhen. Kingendai*, 7 (Storia della provincia di Chiba. Documenti. Epoca moderna e contemporanea). Chiba: Chiba ken.

Cohen, Jon; Federico, Giovanni (2001), *The Growth of the Italian Economy, 1820-1960*. Cambridge: Cambridge University Press.

Garces-Restrepo, Carlos; Vermillion, Douglas; Muñoz, Giovanni (2007). *Irrigation management transfer: Worldwide efforts and results*. *FAO Water Reports* 32. Roma: Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAO)

Gatti, Franco (1988). "Categorie eurocentriche e interpretazione del Giappone". *Passato e presente*, 17, pp. 159-168.

Hattori, Takeshi (1995). *Kindai chihō seiji to suiri doboku* (Amministrazione locale moderna e ingegneria idrica). Kyōto: Shibunkaku shuppan.

Hayami, Yūjirō (1973), *Nihon nōgyō no seichō katei* (Sviluppo dell'agricoltura giapponese). Tōkyō: Sōbunsha.

Ikeda, Hiroki (2011). *Kindai Bōsō no shakai keizai to seiji* (Società, economia e politica moderna nella penisola di Bōsō). Tōkyō: Sairyūsha.

Loffi, Bruno (1983). *Consorzio irrigazioni cremonesi: cento anni*. Cremona: Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura di Cremona.

Loffi, Bruno (1990). *Appunti per una storia delle acque cremonesi*. Cremona: Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura.

Loffi, Stefano (2016). *Storia del Naviglio della Città di Cremona*. In Consorzio Irrigazioni Cremonesi (<https://www.cic.cr.it/documenti/storia-del-naviglio>) (03/01/2019).

Ōkuma, Takashi (1981). *Tonegawa chisui no hensen to suigai* (Evoluzione del controllo delle acque e inondazioni del Tonegawa). Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.

Orlando, Giuseppe (1984), *Storia della politica agraria in Italia dal 1848 a oggi*. Bari: Laterza.

- Porisini, Giorgio (1978). *Bonifiche e agricoltura nella bassa valle padana*. Milano: Banca Commerciale Italiana.
- Saitō, Kuniaki; Tsukada, Kazunari (2017). “Kangai tōshi no ishikettei to hiyō futan – Niigata ken Kamigō suigai yobō kumiai wo jirei ni” (Processo decisionale e ripartizione dei costi degli investimenti nelle irrigazioni. Il caso-studio del consorzio per il controllo delle acque di Kamigō, Niigata). *Ajia keizai*, 6, pp. 104-134.
- Sawai, Minoru; Tanimoto, Masayuki (2016). *Nihon keizaishi* (Storia economica del Giappone). Tōkyō: Yūhikaku.
- Sekiyadomachi kyōiku iinkai (1978). *Kimagase no rekishi* (Storia di Kimagase). Sekiyadomachi: Sekiyadomachi kyōiku iinkai.
- Sugiyama, Shin’ya (2012). *Nihon keizaishi* (Storia economica del Giappone). Tōkyō: Iwanami shoten.
- Tamaki, Akira (1984) (a cura di). *Suiri no shakai kōzō* (Struttura sociale e irrigazioni). Tōkyō: Kokusai rengō daigaku.
- Tōkatsu hokubu tochi kairyō ku (2002). *Tōkatsu hokubu tochi kairyō ku 50 shūnen kinenshi* (Bonifica del Tōkatsu settentrionale. Edizione per il cinquantesimo anniversario dei lavori). Noda: Tōkatsu hokubu tochi kairyō ku.
- Uchida, Kazuko (1994). *Kindai Nihon no suigai chiiki shakaishi* (Storia locale delle inondazioni nel Giappone moderno). Tōkyō: Kokonshoin.

## Consapevolezza politica e coscienza storica. Maruyama Masao legge Kitabatake Chikafusa

FLAVIA BALDARI

### 1. Introduzione

Lo scopo della presente ricerca è quello chiarire l'analisi di Maruyama Masao sulla nascita della consapevolezza politica giapponese. Per farlo è tuttavia necessario contestualizzarla in un orizzonte di più ampio respiro, che tenga conto di una riflessione sulla tradizione giapponese che indagli anche il significato di categorie quali "storia" e "tempo." Nella attenta analisi della loro percezione, Maruyama trova tre pattern, o modelli, di consapevolezza: politica, storica ed etica; modelli che si ripetono nella tradizione e che Maruyama critica ed intende superare.

La riflessione sulla storia ed il caratterizzarla, almeno per quanto riguarda la filosofia occidentale, come un oggetto del pensiero o come un problema filosofico è un tema prettamente moderno.<sup>1</sup> È importante dunque non darne per scontata la percezione e, questione ad essa collegata, la percezione dello scorrere del tempo. È pertanto opportuno innanzitutto introdurre la critica di Maruyama alla consapevolezza storica ed il significato che la storia assume nella tradizione giapponese. Una volta chiarito questo passaggio ritorneremo al significato che Maruyama conferisce alla consapevolezza politica, in opposizione al modello che egli vede ripetersi nella tradizione giapponese.

Un primo esempio in cui Maruyama riconosce una rottura con il pattern della tradizione è il *Jinnō shōtōki* (Cronaca della legittima successione dei sovrani divini) di Kitabatake Chikafusa (1293-1354). Qui, oltre ad uno specifico pensiero politico, Maruyama rileva una particolare attenzione al fondamento etico conferito alla politica, ma anche l'emergere di un'altra tematica fondamentale nel pensiero di Maruyama, quella della personalità individuale.

L'interesse di Maruyama per la tradizione deve essere considerato in continuità con i suoi lavori a carattere più squisitamente politico. Il suo scopo è infatti quello di capire come storia, morale e politica siano compresi ed interpretati nei testi della tradizione, al fine di analizzare il comportamento del popolo giapponese. In questa prospettiva possiamo pertanto rileggere, ad esempio, le sue analisi sul fascismo giap-

---

<sup>1</sup> La storia, al singolare, è un concetto nato nel XVIII secolo. Prima di questo particolare uso si parlava di "storie", al plurale. A proposito della variazione del significato attribuito al concetto di "storia" vedi Koselleck Reinhart, *Storia. La formazione del concetto moderno*, CLUEB, Bologna 2009.

ponese, laddove il fascismo è ricollegato alla passività nell'accettare mutamenti al vertice e ad una pervasiva omogeneità nell'atteggiamento giapponese nei confronti del potere; caratteri che rivelano una fondamentale assenza sia di personalità individuale così come di coscienza politica (due tratti alla base di quello che egli definisce "sistema di irresponsabilità").

Il primo pattern analizzato di seguito è quello della consapevolezza storica. Una volta illustrato questo primo modello sarà più chiaro il significato attribuito alla consapevolezza politica che Maruyama riconosce in Chikafusa.

## 2. L'antico strato della consapevolezza storica

Maruyama esamina l'identità giapponese attraverso questi tre pattern, o modelli di comportamento, rivolgendo la sua attenzione alla storia nella sua interezza e concentrandosi in particolare sul tema di "continuità e cambiamento".

Seguendo la terminologia di Maruyama, il pattern viene indicato inizialmente con il termine *genkei* (prototipo). Tuttavia, questo vocabolo sembrava rimandare ad un'idea originale o predefinita, incapace dunque ragione del cambiamento.<sup>2</sup> Pertanto, nel 1972 ridefinisce questo modello come *kosō* (antico strato) nel saggio *Reki-shi ishiki no kosō* (L'"antico strato" della consapevolezza storica, 1972). Maruyama (2008) spiega che *kosō* indica una metafora geologica. Le correnti di pensiero provenienti dall'estero (ad esempio confucianesimo e buddhismo prima, liberalismo e marxismo poi) si sedimentano le une sulle altre come se fossero strati geologici. Questa contiguità è ciò che permette loro di influenzarsi vicendevolmente e far sì che il buddhismo o il confucianesimo giapponesi siano differenti da quelli coreani o cinesi (Maruyama, 2008, pp. 209-210).

Ma come viene percepita questa dinamica tra continuità e cambiamento? Nel corso di storia del pensiero politico giapponese tenuto all'Università di Tokyo nel 1967, Maruyama discute l'antico strato della consapevolezza storica ed afferma che il fenomeno storico è costituito da *ikioi* (energia) e *nariyuki* (divenire). Successivamente (Maruyama, 2003), lo sistematizza ulteriormente identificando tre categorie: *naru* (divenire), *tsugi* (successione) e *ikioi*. Maruyama considera il mondo della tradizione giapponese come un *kosmos* poetico. *Poiesis* e generazione avvengono all'interno

---

<sup>2</sup> Dopo un lungo periodo di ricerca all'estero, Maruyama comincia ad usare la parola *genkei* (prototipo) nelle sue lezioni all'Università di Tokyo (1965-1967) per descrivere questo schema. Nel giustificare il successivo cambiamento della terminologia, egli precisa che «dire *genkei*, archetipo – un termine che è oggi una tendenza ed è anche usato nella psicologia di Jung – risulta ambivalente. Pensare a un prototipo del pensiero giapponese, è come affermare che esista una specie di idea originale nel pensiero giapponese, qualcosa di già deciso. Un'idea che fin dall'antichità, attraverso il medioevo, persiste fino ad ora. Assumerebbe la parvenza di un'idea predestinata, come se il prototipo fosse stato deciso fin dall'inizio» (Maruyama, 2008, p. 209).

del flusso del tempo naturale;<sup>3</sup> il mondo che Maruyama sta immaginando è il mondo del divenire. Il divenire *del* mondo e il divenire *nel* mondo. Il momento che crea lo scorrere del tempo è *ikioi* (in questa occasione Maruyama usa il *kanji* di energia). Interessante a questo proposito è la relazione di *ikioi* con la soggettività (*shutai*), intesa come espressione della vita interiore dell'uomo. *Ikioi* è, infatti, sia l'espressione della soggettività rivolta all'esterno, sia l'espressione delle diverse epoche (ed il loro succedersi) nella storia.

In questa sua ricerca, Maruyama analizza il mito risalendo all'era degli dei dove la consapevolezza storica prende forma, ma si sofferma anche sull'identità del mito stesso, chiedendosi se possa essere definito davvero come tale. Esso è infatti storicamente determinato fin dall'inizio e, secondo Maruyama, è un tipo di logos che può essere analizzato razionalmente. In questo senso, il mito assume una connotazione ambigua: «Da un lato, il carattere mitico di *Kojiki* e *Nihon shoki* è messo in dubbio, dall'altro lato la dominante interpretazione storica è controllata nella sua portata. È proprio questo il motivo del carattere “ambiguo” di *Kojiki* e *Nihon shoki*; essi non sono né puri miti né pura descrizione storica» (Maruyama, 2003, p. 6). La connotazione storica del mito emerge in particolare nella stretta connessione con il sistema imperiale e con l'organizzazione politica della società giapponese, come vedremo anche nel confronto con Chikafusa.

Per definire il modello di consapevolezza storica Maruyama analizza il vocabolario usato nel mito. Nei miti della creazione, i verbi che la descrivono sono principalmente tre: *tsukuru* (creare, fare), *umu* (nascere) e *naru* (divenire). In giapponese questi verbi sono polisemici e collegati tra loro in vari modi. A seconda del verbo utilizzato varia anche l'interpretazione del mito. Secondo Maruyama (2003) possiamo distinguere tre tipi di creazione: a) il mondo in cui viviamo è opera di un creatore ed ha uno scopo; b) il mondo è nato dalla riproduzione (*seishoku*) degli dei; c) il mondo è nato da una forza spirituale esistente in esso. Spesso nei miti vi è concomitanza di più fattori tra i tre appena menzionati.

Maruyama si sofferma poi sul termine *tsugi* che appare quarantasette volte nella prima parte del *Kojiki* e che, afferma, in questo contesto implica una successione temporale. *Tsugi* emerge inoltre nel composto *tsugitsugi*, concetto associato al «continuo processo di riproduzione di sangue e parentela» e continua: «nella cultura giapponese, che non è abituata a concetti come la scienza naturale universale o la religione trascendentale, l'eterna successione di *tsugitsugi* [...] sostituisce il concetto di “eternità”» (Maruyama, 2003, p. 25). Qualche passaggio prima si legge anche: «il cosmo visto attraverso l'antico strato non è un mondo che rimane costantemente

---

<sup>3</sup> A proposito della definizione di “tempo naturale”, in *Jikonai taiwa* (Conversazioni con me stesso, 1998), Maruyama confronta il tempo naturale con il tempo storico e scrive «Tempo naturale e tempo storico. La tendenza di quest'ultimo ad essere ridotto al primo è radicata nella tradizione giapponese del “fattualismo, sensualismo”. Il tempo naturale scorre “meccanicamente”. [...] Poiché al tempo storico il “significato” è assegnato, cento anni nell'antichità possono equivalere ad un anno nell'età moderna, o addirittura una settimana» (Maruyama, 1998d, p. 118).

uguale, né un mondo destinato a diventare nulla, piuttosto un mondo che diviene costantemente [*narinari*]]» (Maruyama, 2003, p. 18). Anche se esistono fasi o punti di svolta, non esiste uno sviluppo lineare, provvidenziale o escatologico della storia. Il futuro, dunque, non tende ad uno scopo finale. Maruyama sostiene che «Il futuro non è nient'altro che un "inizio" da un "ora" a un altro "ora" ricco dell'energia del passato. L'utopia del futuro non fornisce un obiettivo o un significato alla storia, in quanto il passato non diventa la norma nella storia» (Maruyama, 2003, p. 55). Maruyama afferma che «l'eternità appare quando il presente si estende dal passato al futuro» (Maruyama, 1998b, p. 299), come un eterno presente.

Diversamente da India, Cina ed Europa, in Giappone il concetto di "eternità" non ha una base metafisica, non è trascendente e al di là del tempo, né è un concetto normativo; è semplicemente considerato come tempo illimitato, una successione illimitata di eventi, come già visto nella definizione di *tsugitsugi*.<sup>4</sup> Maruyama sostiene che la mancanza di una concezione provvidenziale e di un normativismo intrinseco alla storia, che risulta basata invece sulla nozione di *ikioi*, ne favorisca un'interpretazione ottimistica. Nel corso tenuto nel 1967 aveva già sostenuto che nell'immaginario tradizionale giapponese: «la realtà storica e la situazione storica, piuttosto che essere causate dall'uomo, accadono da qualche parte fuori di noi» (Maruyama, 1998c, p. 75). Maruyama intende qui sottolineare il modo acritico con cui viene percepita la storia, come un *fait accompli*, un fatto compiuto per cui «non ci si può fare nulla» (*shikata ga nai*). Vedremo come questo particolare si ricolleggi alla critica dell'antico strato della consapevolezza politica.

### 3. La consapevolezza politica

L'attenzione di Maruyama per l'antico strato non mira a celebrare il particolarismo giapponese né i suoi presunti tratti originali presenti già nel mito. Mira piuttosto a trovare una spiegazione per l'atteggiamento del popolo giapponese a lui contemporaneo, atteggiamento che critica duramente soprattutto nei suoi scritti del primo dopoguerra. Da qui l'importanza dell'attenzione data alla consapevolezza politica.

#### 3.1 Maruyama interprete di Chikafusa

L'analisi della percezione dello scorrere del tempo in connessione alla consapevolezza politica, a sua volta legata alla percezione della propria autonomia individuale, è particolarmente interessante nell'esempio portato da Kitabatake Chikafusa nel *Jinnō shōtōki*. In questo saggio (scritto tra il 1338 e il 1341 e basato sullo shintoismo

---

<sup>4</sup> Pertanto, «nell'immagine particolare mostrata qui, la rappresentazione dell'eternità è come l'estensione illimitata su una linea retta del presente» (Maruyama, 1998a, p. 67).

di Ise)<sup>5</sup> Chikafusa illustra la legittimità della genealogia della dinastia imperiale a partire all'era degli dei. Maruyama si confronta con il testo di Chikafusa una prima volta nel 1942 (1995a), per poi riaffrontare l'argomento solo durante un corso tenuto nel 1965 (Maruyama, 1998b).

Nel paragrafo precedente si è toccata l'ambiguità con cui Maruyama connota i miti giapponesi della creazione: «il tempo degli dei [nella mitologia giapponese] è un tempo storico. [...] Il mito storicizza se stesso e contemporaneamente la storia si mitizza». <sup>6</sup> È all'interno di questa stessa cornice del mito che Maruyama propone però una diversa concezione del tempo e nel farlo si riferisce proprio al *Jinnō shōtōki* di Chikafusa come ad un testo che rompe con il modello della tradizione. Maruyama sostiene che nel *Jinnō shōtōki* «i singoli momenti sorgono, l'eternità è un presente eterno che spezza il tempo» (Maruyama, 1998b, p. 299). L'importanza di questo passaggio sarebbe data dal fatto che qui, per la prima volta, viene mostrata la consapevolezza di tempo e storia e la consapevolezza del processo di variazione. Nel saggio di Chikafusa egli osserva l'emergere della consapevolezza politica che «viene sistematicamente dimostrata storica» (Maruyama, 1998b, p. 290) ed è in questo senso, dunque, che l'analisi della consapevolezza politica si lega a quella della consapevolezza storica. Maruyama ritiene che il saggio di Chikafusa sia un raro esempio di filosofia della storia e sottolinea come questa consapevolezza sia legata allo shintoismo di Ise, corrispondente al clima mentale di quel periodo.

La specificità dello shintoismo di Ise è evidente innanzitutto nella storicità che Chikafusa conferisce al mito: l'era degli dei è presentata come un momento storico e ne è enfatizzata la continuità con la genealogia degli imperatori di origine umana. Centrale in questa argomentazione è la figura di Amaterasu che con il mandato imperiale conferito al nipote Ninigi no mikoto sancisce l'inizio della sovranità imperiale sul Giappone. Questo argomento deve essere considerato anche in relazione all'atteggiamento di Chikafusa nei confronti del periodo di crisi in cui il saggio è stato redatto e che viene definito come *mappō*.<sup>7</sup> Tuttavia, Chikafusa non

---

<sup>5</sup> Lo shintoismo di Ise risale al periodo Kamakura. La nuova sistematizzazione inizia con i sacerdoti del clan Watarai del tempio esterno di Ise (*Gekū*). La sua popolarità cresce nel XIV secolo, quando il numero dei pellegrinaggi al Santuario di Ise aumenta in modo significativo.

<sup>6</sup> Maruyama afferma inoltre che «la creazione del Cielo e della terra, la creazione del paese con un territorio specifico, la produzione (*seisan*) degli antenati dell'attuale sovrano, queste tre caratteristiche sono combinate in una struttura che si sviluppa in una categoria storica=temporale. Questo aspetto è un carattere unico tra i numerosi "miti" del mondo» (Maruyama, 1995b, p. 137).

<sup>7</sup> *Mappō*, l'epoca della degenerazione del Dharma, è il terzo ed ultimo periodo, o era, in cui viene divisa la storia del buddhismo a partire dal primo Buddha Śākyamuni. La prima era è chiamata *shōbō* (la Vera legge); la seconda è chiamata *zōbō* (la Legge apparente) e la terza è *mappō* (Fine della legge). Lungo queste tre ere la legge buddhista va incontro ad una progressiva decadenza: dalla prima era in cui pratica e illuminazione sono entrambe possibili si passa alla seconda in cui non è più possibile raggiungere l'illuminazione fino alla terza in cui illuminazione e pratica non sono più realizzabili. Maruyama si avvicina a questo tema nel suo corso del 1964. Durante il tardo periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura il Giappone vive un periodo di disordine sociale e politico a causa dell'atmosfera di pessimismo e crisi propri anche del *mappō*. Tra i cambiamenti dalla seconda metà dell'XI secolo fino

si adegua alla rassegnazione che contraddistingue questo periodo. Anche nel *Jinnō shōtōki* il *mappō* viene definito come “l’ultima era,” ma nelle parole dell’autore non si percepiscono né disperazione, né rassegnazione. Egli sottolinea, infatti, che la sovranità sul Giappone è garantita dalle insegne imperiali (specchio, gemma e spada) consegnate da Amaterasu a Ninigi no mikoto nel momento del suo mandato imperiale. Sono proprio le insegne a conferire continuità alla sovranità e finché esse esisteranno il declino annunciato dal *mappō* sarà scongiurato. Nel testo si legge che «le insegne sono vitali all’esistenza del nostro paese e [sono] l’origine della virtù. Finché il sole e la luna continueranno ad attraversare il cielo, saremo certi che nessuna insegna imperiale è perduta» (Kitabatake, 1980, p.154 [218]).<sup>8</sup> Anche la centralità delle insegne imperiali è una caratteristica propria dello shintoismo di Ise.

Maruyama riconosce nello shintoismo di Ise 1) una caratterizzazione politica; 2) una fondazione sia etica sia storica; e 3) l’idea del Giappone come “terra degli dei.” Le implicazioni politiche dello sviluppo dello shintoismo devono essere considerate in relazione alla sua cosmologia. La centralità conferita ad Amaterasu ed alla legittimazione della genealogia imperiale dimostrano sia la superiorità del Giappone in quanto terra degli dei, sia il significato storico del mito. Tuttavia, mostrano anche le implicazioni politiche dello shintoismo: il cosmo ed Amaterasu hanno la stessa origine, ma poiché anche gli imperatori – in quanto discendenti di Amaterasu – ne condividono la genealogia, sono soggetti alla stessa fede e sono legittimati ad ereditare il paese dagli dei.

Ciò che ci interessa maggiormente in questa sede è il fondamento etico dello shintoismo di Ise. Non è possibile approfondire “l’antico strato della consapevolezza morale”, ma basti ricordare che, secondo Maruyama, quest’ultimo è caratterizzato dall’assenza di un’idea normativa e trascendente (bene o male assoluti) che guidi il comportamento umano. Bene e male variano a seconda della situazione in cui ci si trova, sono sempre contestualizzati, mai assoluti.<sup>9</sup>

Questa idea viene superata nel *Jinnō shōtōki*. Chikafusa dà grande spazio al concetto di virtù e all’idea che l’imperatore debba essere virtuoso. Egli sostiene che l’essere legato ad Amaterasu sia condizione necessaria per ereditare il titolo ma non sufficiente per diventare un buon imperatore. Le tre insegne imperiali (specchio, gemma e spada) consegnate da Amaterasu sono la rappresentazione di altrettante

---

alla fine del XII Maruyama ricorda l’interruzione del sistema *sekkan* (un sistema basato sulla divisione del potere tra l’imperatore e i suoi reggenti: il *sesshō* o il *kampaku*); l’ascesa della classe di samurai; la perdita della centralità di Kyoto come fulcro della vita culturale (vedi Maruyama, 1998a, pp. 205-206). A proposito del *mappō*, Chikafusa cita la teoria dei “cento regni” secondo cui dopo cento sovrani sarebbe iniziato il declino del Giappone (teoria sostenuta, ad esempio, da Jien nel *Gukanshō*), ma ribatte che “cento” non deve essere compreso nel suo significato letterale perché in questo caso indica un numero illimitato di sovrani.

<sup>8</sup> Le citazioni faranno riferimento alla versione inglese con i riferimenti all’originale tra parentesi.

<sup>9</sup> Si veda Maruyama (2015).

virtù (onestà, gentilezza e forza). Chikafusa dà enfasi all'onestà (*shōjiki*) come virtù fondamentale dell'imperatore. Nell'affrontare il tema del fondamento etico, Maruyama cita lo *Shinto gobusho* (Cinque libri dello shintoismo) in cui viene descritto il carattere dell'onestà, ma vi riconosce qui una forte componente di derivazione confuciana e ne sottolinea la novità apportata dallo shintoismo di Ise. La componente etica, infatti, era assente nell'antico shintoismo, in cui la centralità era riservata alla devozione degli dei. Nel concetto di onestà Maruyama ritrova una norma morale che fa riferimento all'interiorità dell'imperatore, inteso come individuo autonomo responsabile delle proprie azioni.

Il fondamento etico permette infatti di giudicare l'operato dell'imperatore. Chikafusa, seguendo la dottrina shintoista, afferma che la successione nella linea imperiale è in accordo con il volere di Amaterasu; tuttavia, un imperatore che non possieda tutte e tre le virtù non riuscirà a governare facilmente. Egli scrive «quando un sovrano commette errori, il suo regno è breve» (Kitabatake, 1980, p. 124 [173]), dimostrando in questo modo un'armonia tra la legittimazione dell'intronizzazione con la virtù dell'imperatore, strettamente legata alla soggettività di quest'ultimo. È importante inoltre ricordare che la virtù dell'onestà non appartiene solo all'imperatore, ma a tutti gli uomini, in particolare a tutti i giapponesi in quanto nati sulla terra degli dei.<sup>10</sup> L'affermazione dell'esistenza una norma etica rappresenta un nodo centrale nell'interpretazione che Maruyama dà al testo di Chikafusa. Lo scopo dell'imperatore è quello di provvedere alla stabilità (politica ed economica) del popolo, questa idea politica risulta dunque strettamente connessa alla consapevolezza etica dell'imperatore ed alla sua soggettiva responsabilità nel mettere in pratica la virtù dell'onestà.

Infine, Maruyama sottolinea la novità nella percezione del tempo in Chikafusa, fondamentale per comprenderne l'interpretazione del mito e della politica stessa. Egli cita un passaggio del *Jinnō shōtōki* cruciale per la filosofia della storia di Chikafusa in cui si dice: «Non dobbiamo disprezzare il passare del tempo. Il principio del Cielo e della Terra inizia oggi» (Kitabatake, 1980, p. 83 [110]). In questa affermazione ritroviamo quanto osservato in precedenza, ovvero che l'eternità – secondo Chikafusa – è «presente eterno che spezza il tempo». In questo senso egli rompe con la tradizione dell'eterno presente di una successione indistinguibile di momenti e con l'idea della storia mossa da *ikioi*. È proprio questa idea dello scorrere del tempo che permette a Chikafusa di legare fortemente la storia con la politica (e quindi il giudizio sulla politica) come ha fatto nel *Jinnō shōtōki*. Questo passaggio è sottolineato in particolare anche da Karube Tadashi il quale sostiene che Maruyama legge nel pensiero di Chikafusa «una “logica normativistica” e una tensione tra la “realtà” e la

---

<sup>10</sup> Nel precisare la centralità data da Amaterasu allo specchio, Chikafusa scrive «Tutti tra il cielo e la terra posseggono la forza vitale dello *yin* e *yang* e non possono vivere senza onestà. Questo è specialmente vero nel nostro paese, la terra degli dei in cui nessuno dovrebbe contraddire nemmeno per un solo giorno la via degli dei» (Kitabatake, 1980, p. 82 [108]).

“filosofia” (*shisō*)» (Karube, 2003, p. 328) permessa proprio da questa nuova accezione data allo scorrere del tempo ed al presente politico per cui si realizza l’idea di eternità di presente e storia (Maruyama, 1998b, pp. 299-301; Karube 2003, p. 328). La consapevolezza di una norma etica si accompagna dunque ad una riflessione razionale sulla storia e sulla politica (intesa, va sottolineato, in quanto operato dell’imperatore). La componente “interna” sottolineata da Maruyama è fondamentale, in quanto mostra la soggettività intesa qui come giudizio etico personale.

### 3.2 L’antico strato di consapevolezza politica

La consapevolezza politica che Maruyama delinea in Chikafusa è molto diversa dal pattern che ritrova invece nella tradizione giapponese. Egli discute questo tema in diverse occasioni, ad esempio durante il corso del 1967 e durante il suo soggiorno all’estero. Uno dei seminari tenuti al Saint Anthony College a Oxford nel 1973 è diventato un documento intitolato *The Structure of Maturigoto: The Basso Ostinato of Japanese Political Life* (La struttura del maturigoto: il basso ostinato<sup>11</sup> della vita politica giapponese, 1988) in cui Maruyama raccoglie numerosi testi della tradizione (tra cui *Kojiki*, *Nihon shoki*, *Shoku Nihongi*, *Fudoki*, *Man’yoshu*, *Engi shiki*, *Kogo shūi*) analizzandone ancora una volta il vocabolario, in questo caso quello politico.

Utilizzando lo stesso procedimento messo in atto con l’analisi dell’antico strato della consapevolezza storica, Maruyama passa ad esaminare alcuni termini di importanza capitale per la sua dimostrazione della dinamica del sistema governativo in Giappone. Queste parole sono *maturigoto*, *shirasu*, *kotomuku* di cui quella di maggior interesse è *maturigoto*, termine che significa “questioni governative”. Maruyama ricorda che il verbo *matsuru* che compone l’espressione significa ‘servire’ e implica sia un significato politico sia un significato religioso. Le connotazioni assunte dai composti giapponesi derivati da questo termine implicano una relazione con un superiore; *matsuru* significa infatti ‘offrire a un superiore’ (ad esempio nel composto *tsukae-matsuru*).<sup>12</sup> Tra gli altri termini fondamentali, *shirasu* si riferisce

<sup>11</sup> Maruyama decide di modificare ulteriormente la terminologia con cui definisce il pattern ed usare il termine “basso ostinato.” Maruyama (1995b) ne spiega il motivo affermando: «Ho usato “basso ostinato” al posto di “antico strato” a causa della grande influenza del marxismo in Giappone. [...] L’espressione “antico strato” [*kosō*] risulta essere molto simile al termine marxista “base”. Come è risaputo, c’è un’ideologia “sovrastutturale” che si riferisce alla “base” del marxismo (la parola “struttura” è stata coniata più tardi, così Marx stesso usava il termine “base” [*basis*]). Ovviamente, la “sovrastuttura” influenza la “base”. [...] Questo non è il significato del mio “antico strato”. Inoltre, per quanto riguarda la scelta della metafora musicale “basso ostinato”, afferma che «[basso ostinato] è una figura musicale, ma non è il tema principale [della melodia]», in Maruyama, 1995b, pp. 152-153. Per evitare confusione qui si continuerà ad usare il termine “antico strato”.

<sup>12</sup> Maruyama (1998c) sottolinea che secondo lo shintoismo, il *kanji* utilizzato per indicare la politica (政 *sei*) è lo stesso usato per esprimere l’ordine divino dato da Amaterasu per governare il Giappone; un altro argomento a favore di un’interpretazione politica del mito.

alla persona che detiene il ruolo più importante, ovvero l'imperatore o, prima di lui, Amaterasu. Infine, *kotomoku* si riferisce all'applicazione concreta della politica, in particolare all'azione militare nei confronti dei ribelli, al fine di riportarli a far servire nuovamente l'imperatore (*matsuru*). L'ultima osservazione linguistica concernente questi tre termini riguarda proprio il ruolo dell'imperatore. Maruyama sottolinea il fatto che *shirasu* (così come altri verbi con connotazione simile come *kikoshimesu*) «simboleggia la posizione passiva dell'imperatore in merito alle questioni governative. [...] L'imperatore era nella posizione di ricevere un servizio offerto a lui dai suoi subordinati, o di essere informato di ciò che i suoi subordinati riferivano» (Maruyama, 1988, p. 38).

Ciò che Maruyama vuole sottolineare qui è la differenziazione, nel sistema giapponese, tra la legittimità del potere (l'imperatore) e l'effettivo potere politico esercitato dal Consiglio di Stato (il *Daijōkan*). L'imperatore era la fonte di legittimo potere, ma il potere effettivo era detenuto dall'assemblea che, pur non avendo alcuna legittimità reale, prendeva le decisioni di carattere governativo. Questo modello è estremamente importante per Maruyama poiché rende ambigua la responsabilità delle decisioni politiche. Proprio l'ambiguità nelle relazioni politiche e nel processo decisionale rappresenta la costante nella consapevolezza politica giapponese.<sup>13</sup> In questo senso, dunque, il *Jinnō shōtōki* segna un'importante eccezione ed un modo di pensare in rottura con il pattern della tradizione.

### 3.3 Un altro esempio: Shinran

Maruyama intravede la possibilità del superamento dell'antico stato della consapevolezza politica e lo svincolarsi dai legami sociali anche nel buddhismo del periodo Kamakura, in particolare nel pensiero di Shinran (1173-1262). Si è già detto che con il termine *mappō* viene indicato un periodo di pessimismo e di crisi e che questo è un concetto chiave nell'interpretazione dell'instabilità politica e sociale nel medioevo.

Shinran si allontana dalle dottrine contemporanee e propone una diversa teoria della salvezza. Come osserva Maruyama, il buddhismo del periodo Kamakura è diverso dalle dottrine precedenti nella misura in cui è più profondo e spirituale e, inoltre, si presenta come una religione della vita quotidiana incentrata sulla salvezza del singolo individuo. Shinran in particolare crede nella possibilità di raggiungere la Buddhità come una condizione completamente separata dalla vita quotidiana, come una condizione propria della natura umana.

---

<sup>13</sup> Questo schema, inoltre, non era solo tipico dell'epoca Taika, ma lo si ritrova anche in forme e modelli diversi. Ad esempio, nel rapporto tra l'imperatore e lo *shōgun* del periodo Kamakura, tra lo *shōgun* Kamakura e la famiglia Hōjō, o tra l'imperatore e i reggenti (*sesshō* e *kanpaku*).

Shinran è stato uno dei principali riformatori del buddhismo amidista, fondatore della scuola *Jōdo shinshū*, o buddhismo della Terra pura. Maruyama non ha scritto diffusamente su Shinran, ma gli ha dedicato una parte del corso di Storia del pensiero politico giapponese tenuto all'Università di Tokyo nel 1964. Maruyama ha riconosciuto in lui, e nel buddhismo Kamakura in generale, una straordinaria profondità nella ricerca dell'autonomia e dell'esistenza individuale. In esso la separazione dal mondo terreno e dai suoi legami riguarda l'interiorità di ciascun individuo. Nell'insegnamento di Shinran in particolare, Maruyama vede un'interruzione dell'antico strato ed un tentativo di superarlo.

Analizzando il pensiero di Shinran, Maruyama sostiene che egli abbia privilegiato l'idea della salvezza rispetto al raggiungimento del Nirvana. L'uomo (e qui, secondo Maruyama, Shinran riconosce l'epoca degenerata del *mappō*) deve innanzitutto rendersi conto della sua condizione di peccatore per poter intraprendere il cammino verso la salvezza. A sua volta, la consapevolezza del peccato produce la consapevolezza della propria interiorità (siamo soli dinanzi ad Amida). Shinran crea dunque l'occasione per concepire la fede sotto una luce diversa. «La legge buddhista purifica dal potere politico [...] e diventa assolutamente trascendentale» (Maruyama 1998a, p. 245).

La separazione dalla politica suscitava però il sospetto delle istituzioni. Maruyama afferma che il fatto che «la negazione di sciamanesimo e magia, così come la negazione del sincretismo (di buddhismo e shintoismo) penetrassero tra le masse, comportò seri effetti politici. La rivoluzione religiosa comincia con *Jōdo*, e si lega poi alla politica, senza influenzarla attivamente, ma condizionandola negativamente» (Maruyama, 1998a, p. 245) portando lo shogunato di Kamakura ad agire per cercare di reprimerla. Maruyama sottolinea inoltre l'implicazione sociale del pensiero di Shinran. La sua dottrina della salvezza per tutti, infatti, ebbe un impatto sociale (la salvezza riguarda l'individuo autonomo e la sua fede personale) pur non essendo antipolitica.

Nel buddhismo del periodo Kamakura Maruyama intravede alcuni dei caratteri fondamentali che contraddistinguono l'idea (illuministica) di uomo moderno, quale innanzitutto l'autonomia personale. Tuttavia, «questa fede religiosa, dal punto di vista della regolamentazione della vita quotidiana e dell'atteggiamento dell'uomo, non ha avuto la capacità di mantenersi storicamente e di superare il "prototipo"» (Maruyama, 1998a, p. 279). L'etica slegata dai legami sociali, sostiene Maruyama, tendeva infatti ad essere vista come ignoranza dei valori etici.

Nel periodo Edo il buddhismo viene poi sostituito dal confucianesimo e l'interiorità individuale e personale perde la centralità che aveva nel buddhismo del periodo precedente.

#### 4. Conclusione

Se con Chikafusa Maruyama riconosce la nascita della consapevolezza della variazione del tempo e l'analisi della politica come un'azione nella storia, un ulteriore passo per superare l'antico strato è rappresentato proprio dal buddhismo del periodo Kamakura in cui vi è un riconoscimento della esistenza dell'individuo singolo indipendentemente dalla sua posizione sociale. Il suo apporto rivoluzionario sta nella razionalizzazione del comportamento umano, nel tentativo di superare la consapevolezza etica tradizionale definita nella situazione.

In Chikafusa Maruyama vede l'interruzione dello scorrere del tempo proprio di *ikioi*, concetto – quest'ultimo – da cui egli deriva una passiva accettazione dello stato di cose, una visione della storia come un fatto compiuto. La norma etica a fondamento dell'agire dell'imperatore produce inoltre la responsabilità dell'agire individuale. Ulteriore enfasi all'interiorità individuale viene data dal buddhismo di Shinran che, a sua volta, porta ad avere delle implicazioni politiche. Anche se il buddismo non si presentava come una nuova forza politica, questo risveglio dell'interiorità provocò infatti, indirettamente, un cambiamento nell'atteggiamento politico dei credenti.

Nella sua analisi dell'antico strato Maruyama critica in modo particolare l'assenza di consapevolezza, storica e politica, che egli ritrova anche nel Giappone a lui contemporaneo, specialmente nella passiva accettazione di una situazione e nella mancanza di responsabilità. Tuttavia, nella sua analisi, egli riconosce le caratteristiche dell'uomo moderno in due pensatori del periodo Kamakura, Chikafusa e Shinran, il cui pensiero, anche se toccato solo brevemente, assume un'importanza fondamentale nel dispiegamento del pensiero di Maruyama nella sua totalità.

#### Riferimenti bibliografici

- Karube, Tadashi (2003). *Chitsujo no yume. Seiji shisō ronshū* (Sognare l'ordine. Discorsi sul pensiero politico). Tōkyō: Chikuma shobō.
- Kitabatake, Chikafusa (1965). *Jinnō shōtōki*. In Iwasa Masahi et al. (Eds). *Nihon koten bungaku taikei*, 87. Tōkyō: Iwanami shoten [Traduzione inglese a cura di Paul H. Varley (1980). *A Chronicle of Gods and Sovereigns. Jinnō Shōtōki of Kitabatake Chikafusa*. New York: Columbia University Press].
- Maruyama, Masao (1988). "The Structure of Mutsurigoto: The Basso Ostinato of Japanese Political Life" [1973]. In Henny Sue et al. (Eds). *Themes and Theories of Modern Japanese History. Essays in memory of Richard Storry*. London: Athlone Press, pp. 27-43.
- , (1995a). "Jinnō shōtōki ni arawareta seijikan" (La concezione della politica nel *Jinnō shōtōki*) [1942]. In *Maruyama Masao shū*, 2. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 163-178.
- , (1995b). "Genkei, kosō, shitsuyō teion" (Prototipo, antico strato, basso ostinato). [1984]. In *Maruyama Masao shū*, 12. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 107-158.
- , (1998a). *Maruyama Masao kōgiroku*, 4 (Trascrizione delle lezioni di Masao Maruyama). [1964]. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.

- , (1998b). *Maruyama Masao kōgiroku*, 5 [1965]. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.
- , (1998c). *Maruyama Masao kōgiroku*, 7 [1967]. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.
- , (1998d) *Jikonai taiwa. Sansatsu no nōto kara* (Conversazioni con me stesso. A partire da tre diari). Tōkyō: Misuzu shobō.
- , (2003) “Rekishī ishiki no “kozō” (L’“antico strato” della coscienza storica) [1972]. In *Maruyama Masao shū*, 10. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 3-66.
- , (2008) “Rekishī ishiki, seiji ishiki, rinri ishiki” (Coscienza storica, coscienza politica e coscienza morale). [1983]. In *Maruyama Masao wabunshū*, 2. Tōkyō: Misuzu shobō, pp. 200-291.
- , (2015) “Some Aspects of Moral Consciousness in Japan” [1976]. In *The Bulletin of the Maruyama Masao Center for the History of Ideas*, n. 10/March, pp. 148-122. L’originale giapponese è “Nihon ni okeru rinri ishiki no shitsuyō teion” (Il basso ostinato della coscienza morale in Giappone). In *Maruyama Masao shū besshū*, 3. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 197-230.

Letteratura



## ***Onna no yobai: il corteggiamento delle donne nell'Ise monogatari***

ALEX RIZZATELLO

### ***Yobai: una breve introduzione***

Nell'immaginario comune, *yobai* rimanda a un'antica tradizione popolare giapponese, secondo cui l'uomo, di notte, si recava segretamente dall'amata. Le peculiarità di questa pratica sono efficacemente sintetizzate dai caratteri usati per scrivere il termine, 夜這い, dove il primo *kanji* significa 'notte', mentre il secondo 'strisciare', 'entrare furtivamente': si tratta quindi di un incontro notturno che deve rimanere segreto. Nel corso degli anni '60, lo studioso Usuda Jingorō (1915-2006) ha contribuito in maniera significativa allo studio di questa tradizione, tuttavia poca attenzione è stata posta all'etimologia del termine con cui si indica.

*Yobai* nasce come forma deverbale del verbo *yobau* che, come si evince, deriva a sua volta dal verbo *yobu*, che significa ancora oggi 'chiamare'. *Yobau* ha però un significato più particolare, 'chiamare insistentemente ad alta voce': lo scopo è quello di attirare l'attenzione della persona per cui si prova interesse, quindi corteggiare. Inoltre, in molti dizionari di lingua classica, è riportato anche il significato di 'chiedere in sposa' e 'cercare moglie' (Negri, 2017, p. 80). Come sottolinea Ding Li nel suo studio (2006, p. 127), il termine è rintracciabile già nel *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, 759), scritto con i caratteri 結婚, *kekkon* ('matrimonio'), dimostrando che nel Giappone arcaico, ovvero fino alla fine del periodo Nara (710-784), la pratica era probabilmente finalizzata a un'unione più stabile e duratura che non si limitava solo agli incontri notturni. Tuttavia, sempre attraverso i documenti letterari, scopriamo che a partire dal X secolo il termine sembra assumere una connotazione più specifica, indicando per lo più visite furtive di notte. È il caso del *Taketori monogatari* (Storia di un tagliabambù, inizio X secolo) in cui leggiamo molti aneddoti di uomini determinati a far visita di nascosto a Kaguyahime (Usuda, 1968, p. 69). Nonostante le diverse accezioni che il termine ha assunto nel corso dei secoli, questo studio prenderà in esame passi di un'opera in cui il significato principale è 'corteggiare' per dimostrare che anche le donne avevano libertà di iniziativa nelle relazioni amorose non necessariamente durature, 'chiamando' insistentemente gli uomini di loro interesse.

## Il ruolo della donna nel periodo Heian (794-1185)

Per meglio comprendere i motivi per cui si può parlare di *onna no yobai*, ovvero di donne che corteggiano gli uomini, è importante aprire una breve parentesi sul loro ruolo nella società giapponese del periodo Heian.

Come riportano diversi studi (McCullough, 1967; Negri, 2002), la donna era il perno dell'istituzione matrimoniale, in quanto più potente era la sua famiglia, maggior prestigio sociale e politico avrebbe ottenuto il marito. Inoltre, il luogo dove iniziava il matrimonio era rappresentato prevalentemente dalla casa dei genitori della moglie, sia nel caso in cui fosse uxorilocale, che duolocale, perché, come attestano le fonti letterarie, era l'uomo a fare visita alla donna. L'eccezione a questa pratica è rappresentata dal matrimonio con l'imperatore, per sua natura virilocale; tuttavia, come leggiamo nelle prime pagine del *Murasaki Shikibu nikki* (Diario di Murasaki Shikibu, inizio XI secolo), anche in questo caso, per la nascita del futuro imperatore, la donna ritornava nella casa dei genitori per non contaminare il palazzo imperiale<sup>1</sup> (Negri, 2015, p. 41).

Era consuetudine che la casa dei genitori fosse ereditata, unitamente ai terreni ad essa associati, dalla donna: il passaggio non avveniva solamente alla morte dei genitori, che potevano anche decidere di lasciare la casa alla figlia appena maritata e di andare a vivere in un altro luogo, portando con loro le figlie ancora nubili. Non era raro che, come alternativa, i genitori offerissero un'abitazione *ex-novo* alla coppia, rendendo il matrimonio neolocale. Anche in questo caso il ruolo più importante era svolto ancora una volta dalla donna, in quanto legittima proprietaria della residenza (McCullough, 1967, p. 118). Non mancano inoltre casi in cui l'abitazione era fornita dal marito ma intestata alla moglie. Infine, non va dimenticato il ruolo centrale delle donne nella cultura del periodo: molte delle opere che ancora oggi apprezziamo, tra cui il capolavoro della letteratura giapponese classica, il *Genji monogatari* (Storia di Genji, inizio XI secolo), sono di mano femminile. Come afferma Felice Fischer (2015, p. 125), le donne vissute nel periodo Heian furono in grado di creare una raffinata atmosfera intellettuale, sebbene in molti casi i loro nomi non ci siano pervenuti. Alla luce di queste considerazioni, non deve stupire che in un'epoca dalla struttura sociale binaria, in cui matrilinearità e patriarcato coesistevano (Nickerson, 1993), anche le donne potessero prendere l'iniziativa di corteggiare un uomo di loro interesse.

### Perché l'*Ise monogatari*

L'*Ise monogatari* (Racconti di Ise, metà X secolo) è una delle opere canoniche della letteratura giapponese classica. Si presenta come un testo molto semplice da leggere,

---

<sup>1</sup> Il parto, come le mestruazioni, comportando la fuoriuscita di sangue, era considerato causa di impurità. Nel caso di cui sopra, il ritorno nella casa dei genitori serviva a preservare la purezza del Palazzo imperiale.

ma di fatto spesso si presta a diverse interpretazioni. Tra gli episodi che include, numerosi sono quelli che risultano interessanti per la nostra ricerca perché descrivono relazioni sia amorose che amicali tra persone di diversa estrazione sociale.

Tralascieremo in questa sede questioni relative alla genesi e all'autore dell'opera, per le quali si farà riferimento a quelle convenzionalmente accettate, secondo cui il testo fu redatto a più mani sulla base di alcune poesie del famoso Ariwara no Narihira (825-880) che diventa il protagonista dell'opera, sebbene, eccetto in un caso, mai nominato.

Ciò che in questa sede è però importante tenere presente è l'appartenenza dell'opera al genere dell'*uta monogatari*, il racconto con poesie, in cui sono proprio queste ultime a rappresentare il climax della narrazione, mentre la prosa, generalmente breve, ha lo scopo di spiegare le circostanze della loro composizione. In un'epoca in cui la poesia era la massima espressione dei sentimenti umani e il mezzo prediletto per veicolarli alla persona amata, risulta chiaro che l'*Ise monogatari* è uno dei testi che più si presta all'analisi dei rapporti tra uomo e donna. Le numerose avventure amorose del protagonista con donne di diversa estrazione sociale permetteranno di osservare che anche queste ultime avevano la possibilità di corteggiare un uomo del calibro di Ariwara no Narihira, a prescindere dall'età e dal ceto di appartenenza. Anche nel caso di donne che prendono l'iniziativa sarà il grado di raffinatezza mostrato a determinare l'esito più o meno positivo del corteggiamento, per cui si può dire che l'*Ise monogatari* si costituisce come una sorta di manuale di riferimento sul comportamento non solo per gli uomini, ma anche per le donne che desideravano intrattenere una relazione secondo il codice estetico dell'aristocrazia dell'epoca.

## Un'analisi del testo

Prima di procedere con l'analisi dei passi, *dan*, in cui è la donna a corteggiare Ariwara no Narihira, presentiamo il primo *dan* dell'opera, considerato il manifesto della raffinatezza richiesta a un aristocratico e che sarà usato per l'analisi contrastiva relativamente alla pratica dell'*onna no yobai*.

La maggiore età

Molto tempo fa, un uomo, raggiunta la maggiore età, andò a caccia nel villaggio di Kasuga, nella vecchia capitale Nara dove possedeva un terreno. In quel villaggio vivevano due sorelle di una bellezza sorprendente. L'uomo le osservò attraverso uno steccato e, colpito dalla loro presenza, all'improvviso si sentì in preda a una forte emozione, dal momento che [quelle splendide figure] non erano adatte a un luogo desolato come quello. Strappò l'orlo della veste da caccia che indossava e scrisse una poesia. Indossava una veste da caccia con la trama operata.

Giovani erbe della piana di Kasuga  
che tingete la mia veste.

Il groviglio di emozioni  
del mio cuore  
non conosce limiti.<sup>2</sup>

Recitò come avrebbe fatto un uomo adulto<sup>3</sup> pensando che fosse opportuno ed elegante inviare quei versi in una circostanza del genere.<sup>4</sup> Si era ispirato alla poesia:

Il groviglio di emozioni nel mio cuore  
è paragonabile all'intricata trama  
dei tessuti di Shinobu del Minchinoku,  
ma di chi è la colpa?  
Certamente non mia.<sup>5</sup>

Le persone di un tempo avevano un comportamento davvero così elegante e carico di sensibilità.<sup>6</sup> (Fukui, 1972, p. 133-134).

Come si evince dal passo, prima di inviare la poesia, l'uomo osserva le giovani da lontano, attraverso uno steccato. Si tratta del *kaimami*, una pratica molto diffusa all'epoca, il cui scopo era quello di cogliere le sembianze di una persona. In secondo luogo, Narihira crea un componimento d'amore per dimostrare la sua raffinatezza: curiosamente, questo è l'unico *dan* in cui compare il termine giapponese *miyabi* (eleganza tipica della corte) che potrebbe rappresentare un'aggiunta successiva. Strappare la veste per scrivervi una poesia è un altro importante indicatore della raffinatezza dell'uomo: nel periodo Heian le poesie erano scritte su carta, il cui pregio conferiva valore al componimento stesso. Essendo la veste di pregevole fattura, il suo gesto è da interpretare come un'alta forma di eleganza che esprime appieno i sentimenti che prova nei confronti delle due fanciulle.

Vediamo ora quattro esempi di *onna no yobai*, il contesto in cui si collocano e il loro esito. Partiamo dal *dan* 14.

---

<sup>2</sup> Kasuga no no / waka murasaki no / surigoromo / shinobu no midare / kagiri shirarezu.

<sup>3</sup> La frase può essere interpretata secondo due significati. Nella sua edizione critica, Fukui (1972, p. 134) lo interpreta col significato di 'velocemente', 'rapidamente'. Nagai (2008, p. 21), al contrario, attribuisce il significato di 'precoce'. Marra (1985, p.3) probabilmente si rifà a quest'ultimo, dove però la soluzione "Così scrisse, imitando gli adulti." si scosta un po' dall'originale, inserendo l'elemento dell'imitazione. Anche la traduzione sopra proposta segue il secondo significato, poiché il *dan* si concentra sulla raffinatezza dell'uomo.

<sup>4</sup> Anche questa frase è ambigua in quanto non è specificato il soggetto, che potrebbe essere, come proposto in questo caso, l'uomo o, come propone Renondeau (1969, p. 1), la coppia di sorelle.

<sup>5</sup> *Michinoku no / Shinobu mojizuri / tare yue ni / midare somenishi / ware naranaku ni.*

Si tratta di una poesia attribuita a Minamoto no Tōru (822-895).

<sup>6</sup> La frase si presta a diverse interpretazioni, in quanto il riferimento potrebbe essere rivolto solo all'uomo e non alle persone di un tempo, come proposto sopra. Un secondo problema è rappresentato dalla parola *ichihayaki*, indicativo di qualcosa che si presenta in un modo che supera la norma o l'estrema velocità con cui si manifesta. Nella traduzione qui proposta si è seguito il primo significato, perché rappresentativo della grande eleganza di Narihira.

Il rimprovero del gallo

Molto tempo fa un uomo vagò fino ad arrivare nella provincia di Michinoku.<sup>7</sup> Una donna che vi risiedeva, pensando che le persone della capitale fossero davvero magnifiche [rispetto alla gente comune], se ne innamorò profondamente. Perciò gli inviò un componimento:

Piuttosto che morire  
per un amore non corrisposto,  
è preferibile diventare  
un baco da seta,  
anche se ha una breve vita.<sup>8</sup>

La poesia aveva un che di campagnolo, ciò nonostante l'uomo, probabilmente colpito da quelle parole, si recò dalla donna e passarono la notte insieme. Poiché se ne andò a notte fonda, la donna recitò:

Se si facesse giorno,  
potremmo gettare in una cisterna  
quel gallo che canta  
prima del dovuto  
facendo andare via il mio amato.<sup>9</sup>

Al che l'uomo, dicendo che sarebbe tornato alla capitale, replicò:

Se il pino  
di Aneha a Kurihara  
fosse una persona,  
potrei portarlo subito  
alla capitale.<sup>10</sup>

Per via di quelle parole, la donna continuava a dire che quell'uomo l'amava davvero. (Fukui, 1972, p. 146-147).

La particolarità di questo passo risiede nel corteggiamento di un nobile da parte di una donna di campagna. Questa differenza di rango determina prima di tutto una disparità nel grado di eleganza dei protagonisti e, in secondo luogo, una serie di incomprensioni da parte della fanciulla. Si può quindi affermare che quest'ultima sia una 'predatrice', ma al tempo stesso è anche la parte debole del rapporto. Dato che

<sup>7</sup> La parte più a settentrione dell'isola di Honshū, la principale isola del Giappone in cui si trovano Tokyo e Kyoto.

<sup>8</sup> *Nakanaka ni / koi ni shinawazu wa / kuhako ni zo / narubekarikeru / tama no o bakari.* Il bozzolo del baco da seta diventa metafora di un luogo in cui i due possono avere un contatto intimo, anche se per breve tempo. Il riferimento a questo animale potrebbe rimandare all'aspetto sacro della tessitura.

<sup>9</sup> *Yo mo akeba / kitsu ni hamenade / kutakake no / madaki ni nakite / sena o yaritsuru.*

<sup>10</sup> *Kurahara no / Aneha no matsu no / hito naraba / miyako no tsuto ni / iza to iwamashi o.*

la donna ha sempre vissuto in campagna, il protagonista non si aspetta una poesia di eleganza sopraffina, tuttavia l'etichetta che si addice a un uomo raffinato gli impedisce di ignorare la richiesta e quindi decide di passare la notte con la sua pretendente. Ma non rimane per nulla soddisfatto: ancor prima del sorgere del sole se ne va, lasciando da sola la donna che incolpa il gallo di aver cantato troppo presto. Il buon costume prevedeva che l'uomo lasciasse l'abitazione all'alba e il fatto che in questo caso il poeta sia uscito prima del tempo indica che la notte d'amore non ha soddisfatto le sue aspettative. La donna, chiaramente non abituata ai valori aristocratici, non capisce i sentimenti dell'uomo, anzi, li travisa completamente, soprattutto quando quest'ultimo recita una poesia prima di partire per la capitale. Nei versi il protagonista la paragona a un pino che vorrebbe portare con sé: sebbene, come interpreta la donna, sembri una dichiarazione d'amore, il pino è metafora dell'impossibilità per una persona di campagna di raggiungere gli ideali estetici della corte. La donna, come un pino, è radicata nel luogo in cui è cresciuta e 'sradicarla' per portarla in un altro luogo sarebbe impossibile.

Di seguito analizziamo il *dan* 58 in cui ancora una volta vengono messe a confronto persone appartenenti a ceti sociali diversi.

#### La casa in rovina

Molto tempo fa, un uomo molto sensibile che teneva molto all'amore, costruì una casa a Nagaoka e vi andò ad abitare. Poiché si trovava in campagna, decise di mietere il riso. Alcune dame<sup>11</sup> in servizio presso la principessa di una residenza vicina, vedendolo, dissero: «È un lavoro che non si addice a una persona affascinante come voi». Entrarono tutte assieme, e l'uomo si nascose all'interno della residenza. Una delle donne recitò:

O come deve essere andata in rovina  
 questa casa che ha visto tante vite,  
 se la persona che la abitava  
 non la degna nemmeno  
 di una visita.<sup>12</sup>

Poiché tutte le serve si erano riunite nella residenza, l'uomo rispose:

Di questa casa  
 dove crescono le erbacce  
 spaventa il fatto che,  
 ogni tanto,  
 si riuniscono i demoni.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Nell'originale compare l'aggettivo *kotomonaki*, parola di difficile interpretazione, letteralmente 'senza difetti'. Potrebbe dunque avere un significato neutro, di donne fisicamente 'senza arte né parte', oppure delle donne fisicamente attraenti. Qui si è optato per il primo significato, che, per una migliore scorrevolezza della traduzione, è stato omissso.

<sup>12</sup> *Arenikeri / aware iku yo no / yado nare ya / sumikemu hito no / otozure mo senu.*

<sup>13</sup> *Mugura oite / aretaru yado no / uretaki wa / kari ni mo oni no / sudakunarikeri.*

Inoltre, siccome dissero di voler raccogliere le spighe, recitò:

Se avessi saputo  
che per vivere  
raccogliete le spighe  
sarei venuto con voi  
nelle risaie.<sup>14</sup> (Fukui, 1972, p. 179-180).

L'ambientazione richiama quella del primo passo: Nagaoka fu capitale del Giappone dal 784 al 794, quindi si può definire una breve parentesi tra i periodi Nara e Heian. La scelta della casa in rovina è la metafora di una donna sola che non ha un uomo che la vada a trovare. Tuttavia, in questo *dan*, non sono le donne a essere fuori posto, ma il protagonista: mietere il riso non si può di certo definire un compito di un uomo di corte, che nonostante ciò si accinge a farlo. Le donne sono delle serve e per questo vanno sulla risaia e, per quanto di posizione inferiore a quella dell'uomo, non si fanno scrupoli a corteggiarlo, scherzando sul fatto che quest'ultimo si sia nascosto all'interno della casa per fuggire al loro 'attacco'. Il protagonista non è chiaramente interessato alle *avances* delle pretendenti: è un uomo molto raffinato nelle questioni amorose, mentre le donne, nonostante siano a servizio di una principessa, vivono a Nagaoka e pertanto non conoscono l'eleganza della corte e non potranno mai raggiungere i suoi ideali estetici. Il poeta le paragona infatti a dei demoni che hanno infestato la sua casa, non lasciando dubbi sulla scarsa considerazione nei loro confronti. Infine, con l'ultimo componimento, sembra offrire la speranza di un incontro, ma in realtà rimarca solamente quanto la loro natura sia di fatto campagnola e non possa quindi essere cambiata: come la fanciulla di campagna le cui origini lontane dalla corte ricordano un pino che non può essere sradicato, queste donne non potranno fare altro che raccogliere spighe. È interessante notare che, anche se il protagonista è conosciuto come un uomo raffinato, le sue azioni non sono sempre educate ed eleganti. Paragonare le donne a dei demoni e far pesare il loro ruolo di serve non si addice a una persona del calibro di Ariwara no Narihira, tuttavia la differenza sociale sembra legittimare questo tipo di trattamento.

Anche nel *dan* 63 è rintracciabile un simile esempio di scortesie da parte del protagonista. Ciò nonostante, esso non diventa un impedimento per la donna che non si arrende davanti all'evidenza, cioè che la persona che ama non corrisponde i suoi sentimenti.

Una donna dai capelli bianchi

Molto tempo fa, una donna nel cui cuore albergava un grande desiderio di essere amata, voleva fare tutto il possibile per trovare un uomo sensibile. Non sapendo però come fare per parlarne, chiamò i suoi tre figli e raccontò loro un sogno che in realtà non aveva mai fatto. Il primo e il secondogenito non gli diedero alcuna importanza e lasciarono perdere

---

<sup>14</sup> *Uchi wabite / ochibo hirou to / kikamaseba / ware mo tazura ni / yukamashi mono o.*

la faccenda. Il figlio minore, al contrario, comprendendo il desiderio della madre, disse: «Vedrai che troverai un brav'uomo», e l'umore della donna migliorò sensibilmente. Il figlio, pensando che gli uomini sono di solito superficiali, voleva farle conoscere il capitano Ariwara.<sup>15</sup> Lo incontrò mentre stava andando a caccia e dopo aver afferrato il suo cavallo per le briglie gli raccontò il suo piano: «Questo è quanto». Comprendendo i desideri del figlio e della madre, Narihira si recò a casa della donna e passò la notte insieme a lei. Dopo quella notte non si fece più vedere, per cui la donna andò alla sua dimora e lo spiò attraverso lo steccato. L'uomo, intravedendone la figura, recitò:

Ho avuto una visione:  
una donna dai capelli bianchi  
a cui manca un anno  
per arrivare a cento  
che mi desidera.<sup>16</sup>

Vedendo che l'uomo si accingeva a uscire, la donna impigliandosi tra rovi e arbusti tornò a casa e si coricò. L'uomo, proprio come aveva fatto la donna, la osservò di nascosto. Stava per coricarsi quando recitò addolorata questi versi:

Anche questa notte  
stenderò solo la mia veste  
sulla stuoia di paglia  
e dormirò senza incontrare  
il mio amato?<sup>17</sup>

L'uomo, colpito da quelle parole, passò quella notte con lei. Sebbene nelle relazioni tra uomo e donna ci si affeziona a chi si trova attraente e non ci si cura di chi non desta il nostro interesse, per quest'uomo, sia che si trattasse di una donna che gli piaceva o che non gli piaceva, non faceva alcuna differenza. (Fukui, 1972, p. 183-185).

Si tratta senz'altro di uno degli esempi più evidenti e articolati di *onna no yobai* e, come sottolinea anche Ding Li (2006, pp. 140-141), presenta alcune similitudini con la vicenda di Ishikawa no Iratsume, presentata in una coppia di poesie (126 e 127) del *Man'yōshū* in cui si parla di una donna travestita da anziana signora **che si era recata** nella residenza di Ōtomo no Tanushi con la speranza di trascorrere una notte d'amore. Tuttavia, gli esiti dei corteggiamenti sono diametralmente opposti: se nel primo caso Ishikawa no Iratsume è rimandata a casa perché Tanushi non capisce il vero scopo della visita, nell'*Ise monogatari*, nonostante il protagonista non sia chiaramente interessato, esaudisce il desiderio della donna, probabilmente per sottolineare che si tratta di

<sup>15</sup> Nel testo compare l'appellativo *Zaigo*, un altro dei nomi con cui si indicava Ariwara no Narihira. Si tratta dell'unico caso in cui il poeta è citato direttamente, e per questo motivo è considerato un'aggiunta successiva.

<sup>16</sup> *Hyakunen ni / ichinen taranu / tsukumo gami / ware o kourashi / omokage ni miyu.*

<sup>17</sup> *Samushiro ni / koromo katashiki / koyoi mo ya / koishiki hito ni / awade nomi nemu.*

una persona dalla raffinatezza senza eguali (Ding, 2006, p. 140). L'elemento comune è, come propone Childs (1999) per il *Genji monogatari* (Storia di Genji, XI sec.), la vulnerabilità delle due figure: entrambe sperano di fare leva sui sentimenti dell'amato mettendosi in una posizione di inferiorità, qui rappresentata dall'età avanzata. Nel *dan* 63 appare però un elemento non presente nell'aneddoto di Ishikawa no Iratsume: l'intermediario. Se Ishikawa, infatti, alla fine prova vergogna per non aver recapitato il messaggio a Tanushi attraverso una terza persona, la donna dai capelli bianchi fa leva sulla pietà filiale del terzogenito per esaudire il suo desiderio. Egli diventa quindi il mezzo attraverso cui avviene l'incontro tra la madre e Ariwara no Narihira.

Il poeta non resta soddisfatto e non fa più visita alla donna, che però non si arrende e decide di prendere in mano la situazione andando a spiare l'amato nella sua dimora. Lo guarda attraverso lo steccato, ma viene ben presto notata: la poesia di Ariwara indica che l'uomo si è accorto di lei e che conosce i suoi sentimenti. Anche in questo caso, non è troppo galante nell'affermare che la sua età è a un passo dai cento anni, ma decide comunque di accordarle un altro incontro. Si reca a casa della sua pretendente, che, rientrata e sapendo di essere osservata a sua volta, gioca la sua ultima carta, tentando di provocare compassione nel cuore dell'amato. La parte finale è probabilmente un'aggiunta successiva e ha la funzione di rimarcare il dovere per un uomo di grande raffinatezza come Ariwara no Narihira, che comprende e condivide i sentimenti di persone per cui non prova alcun interesse.

Nonostante ci sia accordo sul fatto che la donna sia rappresentata come un personaggio farsesco, intenzionalmente caricaturale (Ding, 2006, p. 145), che nonostante l'età avanzata si avventura in visite improbabili all'uomo, impigliandosi tra i rovi per ritornare in fretta e furia nella sua dimora, basandoci sul tipo di legame che viene a crearsi tra i due protagonisti, possiamo dedurre che l'età non era un fattore determinante nelle relazioni amorose. Certamente, era preferibile trovare, nel caso di un uomo, una donna più giovane o comunque coetanea, ma ciò non impediva a donne più anziane di iniziare il corteggiamento. In generale le differenze d'età non costituivano un problema. Nel *Genji monogatari* ad esempio, il protagonista intrattiene una relazione con una dama molto più grande di lui. Inoltre, la moglie principale di Genji, Aoi, presenta una notevole differenza d'età con il marito, fatto a cui quest'ultimo attribuisce la distanza e la freddezza nel loro rapporto. I testi letterari sembrano confermare che durante il periodo Heian, nonostante l'istituzione di riti matrimoniali, i rapporti erano in realtà liberi e chiunque poteva iniziare a corteggiare la persona per cui provava interesse.

L'esempio più evidente, ma allo stesso tempo più enigmatico, nonché dibattuto, di *onna no yobai* è rappresentato dal *dan* 69 che analizzeremo di seguito.

Il messaggero di caccia<sup>18</sup>

Molto tempo fa, un uomo si recò nella provincia di Ise come Messaggero di caccia. La madre della sacerdotessa del santuario di Ise aveva detto alla figlia: «Tratta questo

<sup>18</sup> Messaggero imperiale che era mandato nelle varie province a reperire cacciagione.

messaggero meglio degli altri». La sacerdotessa, dando ascolto alle sue parole, lo trattò con molto riguardo. La mattina, quando l'uomo usciva a caccia, lo accompagnava all'uscio e lo accoglieva nei suoi appartamenti quando rientrava la sera. Così facendo, si sincerò che l'uomo avesse tutto ciò di cui aveva bisogno. La seconda sera l'uomo le disse che voleva incontrarla a ogni costo. Dal canto suo, la donna non pensava certo di non volerlo incontrare. Tuttavia, a causa dei troppi occhi indiscreti, non riuscirono a vedersi. Trattandosi di un messaggero imperiale, la sua stanza non era molto distante. Verso le undici, dopo che tutti si erano addormentati, la donna si recò dall'uomo. Non riuscendo a dormire, egli se ne stava coricato a guardare fuori quando, nella pallida luce lunare, si stagliò una figura preceduta da una piccola ancella. L'uomo, felice, la fece accomodare nella sua stanza, dove rimasero dalle undici alle due e mezza, quando la sacerdotessa rientrò nei suoi appartamenti senza avergli manifestato i suoi sentimenti. L'uomo era molto triste e non riuscì a dormire. Il mattino seguente era curioso di conoscere i sentimenti della sacerdotessa, ma non spettando a lui inviare una poesia, attese con ansia. Dopo un po' che si era fatto giorno, arrivò da parte della donna solo questo componimento:

Non riesco a ricordare  
se foste voi a venire  
o fui io,  
se era sogno o realtà,  
se dormivo o ero sveglia.<sup>19</sup>

L'uomo, piangendo copiosamente, rispose:

Mi sono perso  
tra le tenebre  
che oscurano la ragione.  
Decidiamo questa notte  
se era sogno o realtà.<sup>20</sup>

Recitata la poesia, uscì a caccia. Vagava sulla piana con la testa tra le nuvole pensando che almeno quella sera, quando tutti si sarebbero addormentati, l'avrebbe incontrata. Ma il governatore della Provincia, capo del Santuario di Ise, avendo appreso che era arrivato il Messaggero di Caccia, indisse un banchetto che durò tutta la notte, perciò i due non riuscirono a incontrarsi. Poiché l'indomani mattina sarebbe partito per la provincia di Owari, senza che nessuno lo vedesse, pianse lacrime di sangue, senza riuscire a incontrarla. Quando la notte cominciò a lasciare gradualmente spazio al giorno, da parte della donna arrivò una coppa di sakè sul cui piattino era stata scritta una poesia. Lo prese e lesse:

---

<sup>19</sup> *Kimi ya koshi / ware ya yukikemu / omooezu / yume ka utsutsu ka / nete ka samete ka.*

<sup>20</sup> *Kakikurasu / kokoro no yami ni / madohiniki / yume utsutsu to wa / koyohi sadameyo.*

Poiché è una baia  
in cui non si bagna la veste  
di chi la attraversa<sup>21</sup>

Mancava la fine. Allora, usando la cenere di una torcia scrisse di seguito:

Attraverserò ancora una volta  
la barriera di Ōsaka.<sup>22</sup>

L'indomani parti alla volta della provincia di Owari.

La sacerdotessa di Ise servi durante il regno dell'Imperatore Seiwa. Era figlia dell'imperatore Montoku e sorella minore del principe Koretaka. (Fukui, 1972, p. 191-193)

Come affermato in precedenza, si tratta di uno dei *dan* più importanti, soprattutto a causa dell'amore proibito tra i due protagonisti, il poeta Ariwara no Narihira e la sacerdotessa del santuario di Ise, una figura sacra, in quanto nominata all'inizio di un nuovo regno tra le principesse imperiali come rappresentante dell'imperatore di fronte alle divinità (Hérail, 2006, p. 596). Con ogni probabilità si tratta di un passo in cui prevale l'elemento fittizio, soprattutto in virtù del fatto che presenta molte similitudini con un racconto cinese intitolato *Ying-Ying zhuang* (giapp. *Ōōden*, Storia di Yingying) di Yuan Zhen, risalente alla dinastia Tang (618-907 d.C.) appartenente al genere *chuanqi* (giapp. *denki*), ovvero racconti di *fiction*. Kanda (2006, p. 20) individua cinque elementi comuni tra le due opere: 1) la madre della protagonista la invita a trattare l'ospite con riguardo; 2) entrambe le protagoniste si recano nella stanza dell'uomo; 3) la luna caratterizza la sera in cui fanno visita all'uomo; 4) entrambe le visite sono descritte senza conversazioni; 5) il mattino seguente si insinua il dubbio sull'effettiva realizzazione dell'incontro. Nonostante la somiglianza tra le due opere, Kanda (p. 19) puntualizza che nel *Sandai jitsuroku* (Cronaca dei tre regni del Giappone, 901) risulta che nel periodo 858-887 due persone della famiglia Ariwara ebbero il ruolo di messaggero di caccia. È quindi probabile che i compilatori si siano rifatti a questo dato storico per implementarlo nella storia di origine cinese e ricavare il *dan* 69 dove elementi autoctoni si mescolano con quelli di origine continentale.

Questo *dan* presenta un *onna no yobai* simile a quello descritto nel *dan* 63, in quanto è la donna a recarsi dall'uomo dopo che quest'ultimo ha preso l'iniziativa. Nel primo caso il poeta, su richiesta del figlio della donna dai capelli bianchi, passa una notte con lei; in questo passo, invece, è l'uomo a proporre una visita alla sacerdotessa, che non avviene a causa delle troppe persone sveglie che avrebbero potuto notare il fatto. Bisogna ricordare, infatti, che le dicerie potevano minare la reputazione di una persona e, come si può immaginare, in un caso particolare come

<sup>21</sup> Kachi hito no / wataredo nurenu / enishi areba.

<sup>22</sup> Mata Ōsaka no/ seki wa koenamū.

quello della sacerdotessa di Ise, gli effetti sarebbero stati devastanti. In cuor suo, la donna sa che desidera fare visita all'uomo, quindi **la sera successiva**, quando tutti sono addormentati, si reca nelle stanze del messaggero di caccia, accompagnata da una giovanissima ancella.

Il loro incontro, per quanto breve, rappresenta un importante esempio di *irogonomi*, 色好み, un termine chiave dei rapporti tra i sessi nel periodo Heian, che originariamente significava 'unione delle anime' (Usuda, 1961, p. 77), e rimanda a un profondo sentimento d'amore: i due protagonisti sfidano ogni concezione sociale per poter stare assieme e difficilmente si può immaginare un sentimento più forte di questo. Questa teoria è supportata dall'apparente *maguai*, lo scambio degli sguardi, indispensabile per trasmettere le proprie emozioni: secondo il testo, i due non si parlano per tutta la durata della visita e ciò fa supporre che non abbiano fatto altro che guardarsi negli occhi, troppo presi dai loro pensieri d'amore per riuscire a proferire parola. È comunque difficile pensare che tra loro non sia avvenuto nessun tipo di rapporto sessuale: secondo questa interpretazione, *irogonomi* assume un'accezione fisica, carnale, ossia il significato a cui sarà associato ufficialmente nei periodi successivi, quando sarà adottata la lettura *on* dei caratteri, 好色, che si leggono *kōshoku*. È possibile affermare che questo passo è stato redatto per essere letto come una visita romantica, in cui l'amore assume toni aulici; allo stesso tempo però, è innegabile che dietro questa descrizione prenda vita una relazione fisica condannabile non solo dal punto di vista dei doveri di una sacerdotessa imperiale, ma anche da quello etico.

Il secondo elemento che permette di classificare questo *dan* tra gli esempi di *onna no yobai* è l'invio della poesia dopo la notte passata insieme. Secondo le convenzioni, la persona che lasciava la stanza per rientrare nei propri appartamenti era obbligata a inviare un componimento in cui descriveva il dispiacere provocato dall'abbandono del luogo d'amore. Come leggiamo, l'uomo si sta struggendo poiché non riceve notizie dall'amata, ma dato che è stata quest'ultima a fargli visita, non può fare altro che aspettare una sua poesia. Questa arriva quando ormai si è fatto giorno e la sacerdotessa tenta il più possibile di mantenere le distanze con l'uomo, conscia di aver commesso un'azione impura. Il protagonista non si dà per vinto e la invita nuovamente a fargli visita la notte successiva, ma questo incontro non avverrà mai. È interessante notare come questo *dan* si sviluppi in una serie di *yobai*: al primo approccio dell'uomo, segue lo *yobai* della sacerdotessa, a cui segue un altro *yobai* maschile. È comunque opportuno sottolineare che l'interesse della donna era già stato destato dalla madre, che le aveva raccomandato di trattarlo meglio degli altri messaggeri.

Se con il suo componimento la donna tenta di prendere le distanze in maniera non troppo diretta, le successive *avances* del poeta le impongono di essere più 'dura' e decisa: attraverso la metafora della baia, gli fa capire che la loro relazione non è per nulla profonda. Nell'originale giapponese, il termine *enishi*, 'baia', ha anche il significato di 'legame': il fatto che le vesti dei viaggiatori che

l'attraversano non si bagnino, indica che i due non sono molto legati e quindi quella visita non ha significato nulla. Nonostante queste parole, è molto probabile che la sacerdotessa si senta davvero attratta dal poeta, ma allo stesso tempo è ben consapevole degli obblighi imposti dal suo incarico. Ancora una volta, però, il protagonista non si tira indietro e fa una promessa, definita *kotodoi*, alla sacerdotessa: attraverserà di nuovo la barriera di Ōsaka per vederla. Come è noto, la prima parte del toponimo 'Ōsaka' richiama l'omofono verbo 逢ふあふ (incontrare) e per questo motivo ricorre spesso nella poesia classica giapponese come *kakekotoba*.

Non ci è dato sapere se la promessa sia stata mantenuta o meno, tuttavia, nei *dan* successivi sono narrati altri incontri tra Ariwara no Narihira e la sacerdotessa di Ise (o donne che la servono), ma non è chiaro se quest'ultima sia la stessa persona e, soprattutto, se le visite siano avvenute prima o dopo i fatti raccontati in questo passo.

## Conclusioni

Attraverso l'analisi di quattro passi dell'*Ise monogatari*, è stato osservato che anche le donne, nonostante l'apparente rigida divisione dei ruoli dettata dalla società dell'epoca, potevano corteggiare uomini di rango diverso (*dan* 14 e 58) o notevolmente più giovani (*dan* 63). Il fallimento dei primi due *yobai* non è dettato tanto dalla classe sociale a cui appartengono, quanto dalla mancata conoscenza degli ideali estetici di corte. L'insegnamento che le giovani donne dovevano trarne era quello di non rimanere legate alle loro origini, pena l'impossibilità di conquistare uomini di alto rango. La donna dai capelli bianchi, anche se in maniera alquanto comica, riesce in parte a compensare lo svantaggio dell'età avanzata corteggiando l'uomo in maniera conforme all'etichetta, componendo poesie che si avvicinavano al gusto del poeta. Infine, nel *dan* 69, è la sacerdotessa, di rango notevolmente superiore al poeta, a corteggiarlo e in quanto principessa imperiale non può che fare breccia nel suo cuore. Ciò nonostante, la sua posizione le impone di non avere contatti con gli uomini, perciò, se da una parte la donna è il modello di raffinatezza a cui anelare, dall'altra è anche un monito nei confronti di persone che vogliono intrattenere relazioni con chi appartiene a un ceto sociale diverso.

Questa analisi dimostra che i canoni di raffinatezza incarnati da Narihira non sono solo un riferimento importante per gli uomini ma anche per le donne che, pur avvalendosi della loro 'intraprendenza', devono necessariamente rifarsi a essi per avere successo in amore.

## Riferimenti Bibliografici

- Childs, Margaret H. (1999). "The Value of Vulnerability: Sexual Coercion and the Nature of Love in Japanese Court Literature". *The Journal of Asian Studies*, 58, 4, pp. 1059-1079.
- Ding, Li (2006). *Ise monogatari to sono shūen: jendā no shiten kara*. Tōkyō: Kasamashobō.
- Fischer, Felice (2015). "Murasaki Shikibu. The court lady". In Mulhern-Irie, Chieko (a cura di). *Heroic with grace. Legendary women of Japan*. New York: Routledge, pp. 77-128.
- Hérail, Francine (2006). *La cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian*. Genève: Droz.
- Kanda, Ryūnosuke (2006). "Ise monogatari dai rokujūkyū dan shiron: Tōdai denki 'Ōōden' to no hikaku o chūshin ni". *Kokugo to kokubungaku*, 83, 3, pp. 14-27.
- Fukui Teisuke (1972) (a cura di). "Ise monogatari". In Katagiri, Yōichi *et al.* (a cura di). *Takekoto monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari, Heichū monogatari*. In *Nihon koten bungaku zenshū*, 8. Tōkyō: Shōgakukan, pp. 133-244.
- Marra, Michele (1985) (a cura di). *I racconti di Ise*. Torino: Einaudi.
- McCullough, William H. (1967). "Japanese Marriage Institutions in the Heian Period". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 27, pp. 103-167.
- Nagai, Kazuko (2008). *Ise monogatari*. Tōkyō: Kasamashoin.
- Negri, Carolina (2002). "Marriage in the Heian Period (794-1185). The Importance of Comparison with Literary Texts". *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 60-61 (2000-2001), pp. 467-493.
- Negri, Carolina (2015) (a cura di). *Diario di Murasaki Shikibu*. Venezia: Marsilio.
- Negri, Carolina (2017). "Onna no yobai. 'Donne intraprendenti' nell'antico Giappone". *Quaderni Asiatici*, 118, pp. 77-98.
- Nickerson, Peter (1993). "The Meaning of Matrilocality. Kinship, Property and Politics in Mid-Heian". *Monumenta nipponica*, 46, 4, pp. 429-467.
- Renondeau, Gaston (1969) (a cura di). *Contes d'Ise*. In *Connaissance de l'Orient*, 30. Paris: Gallimard.
- Usuda, Jingorō (1961). "Irogonomi no engen: maguhahi, shitto, yobahi, chigiri (Uki Yui), kinuginu no wakare." *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 26, 7, pp. 77-84.
- Usuda, Jingorō (1968) "Yobahi no bungaku". *Kokugakuin zasshi*, 69, 11, pp. 65-75.

## Alla ricerca di un'intima organicità di significato nella poesia cinese<sup>1</sup> *Ikkai* 192<sup>2</sup> di Natsume Sōseki

GUIDOTTO COLLEONI

Datata 16 ottobre 1916, è questa una delle ultime poesie cinesi di Natsume Sōseki (1867-1916).

Metro: 'poesia codificata', *shichi gon risshi (qi yan lü-shi)*: otto versi, ciascun verso di sette caratteri.

L'originale, a cui aggiungo per comodo del lettore la numerazione dei versi:

1. 人間翻手是青山
2. 朝入市塵白日閒
3. 笑語何心雲漠漠
4. 喧聲幾所水潺潺
5. 誤跨牛背馬鳴去
6. 復得龍牙狗走還
7. 抱月投爐紅火熟
8. 忽然亡月碧浮灣

La mia traduzione che ho voluto fosse quanto più possibile letterale:

1. Tra gli uomini, giro la palma della mano; ed è la montagna verde.
2. Al mattino, entro nelle botteghe del mercato; quiete di meridiano splendore.
3. Scoppi di risa, quale è il loro senso? Ed è un vago diffondersi di nuvole.
4. Rumore di voci, da quante parti? Ed è un mormorio di acqua fluente.
5. Nell'errore monto sul dorso del bue, e il cavallo nitrisce e se ne va.
6. Riesco allora ad impossessarmi della zanna del drago, e il cane se ne torna di corsa.
7. Prendo la luna tra le braccia e la getto nel braciere;<sup>3</sup> rosso divampa l'incendio.
8. Improvvisamente non c'è più la luna; il verde fluttua nell'insenatura.

---

<sup>1</sup> Cioè in cinese classico. D'ora in poi, dicendo semplicemente 'poesia cinese' intenderemo sempre 'poesia in cinese classico'; allo stesso modo per il plurale 'poesie cinesi'.

<sup>2</sup> Per indicare le poesie cinesi di Sōseki seguo la numerazione dell'edizione *Ikkai*, Tomoyoshi (1995) (a cura di). [*Sōseki*] *kanshi yaku chū*. In *Sōseki zenshū*, 18. Tōkyō: Iwanami shoten.

<sup>3</sup> Così intendo con altri commentatori. Iida (1994, p. 380) invece intende: «Con la luna tra le braccia [l'eremita] si getta nel braciere».

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

Primo distico:

1. Tra gli uomini, giro la palma della mano; ed è la montagna verde.
2. Al mattino, entro nelle botteghe del mercato; quiete di meridiano splendore.

Chi compie queste azioni, ovviamente umane, di 'girare la palma della mano' e di 'entrare nelle botteghe del mercato?' È il poeta stesso? Sì, certo, benché nell'originale egli non ce lo dica esplicitamente.

Sta di fatto che c'è nella poesia un innominato protagonista che vede, sente, agisce diversamente in diverse situazioni, e quello che lo impersona con la sua fantasia è certamente sempre il poeta, anche se ci sono improvvise discontinuità nel vedere, nel sentire, nell'agire dell'uomo da lui impersonato, immaginato. E così mi sembra di poter giustificare la mia scelta di tradurre con voci verbali di prima persona (non ve ne sono nell'originale espressamente indicate come tali) tutto ciò che nella poesia indica il vario agire dell'innominato protagonista.<sup>4</sup>

Nel v. 1 uomo tra gli uomini lo vediamo, il poeta: cioè nella società civile in cui viviamo tutti quotidianamente, l'umana società in cui egli continua a vivere, il poeta, ma diciamo pure l'uomo Sōseki, condizionato, lo sa bene chi di lui conosce vita e opere, dai tanti impegni che tanto lo opprimono e lo alienano da sé stesso, lui tediato e oppresso dalla fatica di vivere con gli altri, per gli altri, contro gli altri, in «questo basso mondo degenerato e torbido», in cui «è comunque difficile vivere»,<sup>5</sup> in questo basso mondo soprattutto dominato dall'egoistica ricerca della fama e del profitto economico.

Ma ecco che per un mutamento subitaneo del suo punto di vista, del suo stato d'animo, (mutamento subitaneo la cui facilità è rappresentata con l'immagine di un facile e semplice 'girare la palma della mano'<sup>6</sup>) il mondo degli uomini, questo basso

---

<sup>4</sup> Alain-Louis Colas nella sua traduzione francese di questa poesia (Colas, 2016, p. 199) riesce in vari modi ad evitare forme pronominali e verbali di prima persona.

<sup>5</sup> «È comunque difficile vivere nel mondo degli uomini» [...] «questo basso mondo degenerato e torbido». Parole che Sōseki fa dire all'io narrante nel primo capitolo del romanzo *Kusamakura* (Guancale d'erba, 1906).

<sup>6</sup> Sako (1983, p. 251): «Si cambia il punto di vista e subito questo mondo terreno diviene montagna verde».

«Si volge la palma della mano e sono nuvole, la si volge ancora ed è pioggia», si legge in una poesia (intitolata *Pinjiaoxing*) di Du Fu (712-770), il celeberrimo poeta cinese Tang; ed è immagine che, nella poesia di Du Fu, simboleggia la facilità con cui mutano i sentimenti degli uomini, dei quali non ci si può fidare. Le stesse parole (invertita però la collocazione di 'nuvole e 'pioggia') Sōseki fa dire all'io narrante nel settimo capitolo del romanzo *Wagahai wa neko de aru* (Io sono un gatto, 1905-1906-1907) per rappresentare la facilità con cui, da un momento all'altro, mutano in peggio i sentimenti degli uomini solo per un calcolo di interessi egoistici.

Ma nel primo verso di questa poesia, Sōseki con l'espressione 'giro la palma della mano' di ben altro mutamento ci fa immaginare la facilità.

mondo, il mondo del relativo (che obbliga ciascuno di noi a un continuo rapporto con gli altri, per gli altri, contro gli altri), egli lo vede farsi – anzi essere – ‘montagna verde’, luminosa immagine di un’ideale segreta, appartata dimora di assoluta serenità, assoluta quiete, assoluta libertà, assoluta purezza;<sup>7</sup> ed è quell’ideale dimora che egli altrove, nelle sue poesie cinesi, chiama con varie espressioni che tutte indicano il ‘paese natale’, il sognato paese ideale del ritorno al proprio Sé.<sup>8</sup>

Dappertutto – intendiamo – ‘tra gli uomini’ è ora per lui ‘montagna verde’, è paese natale. Quindi ‘montagna verde’, paese natale anche (v. 2) ‘le botteghe del mercato’ (una specifica immagine del relativo), in cui egli – sempre, s’intende, con lo stesso stato d’animo illuminato, figurato nel v. 1 – ‘entra’ ‘al mattino’ (è l’ora in cui l’uomo socialmente attivo si mette di nuovo all’opera);<sup>9</sup> le ‘botteghe del merca-

Per una strana, interessante ma non convincente, interpretazione di questo primo verso: Iida (1994, p. 379 e p. 380).

<sup>7</sup> «Montagna verde: luogo di segreta dimora», così Ikkai (1995, p. 450) in una nota al v. 1.

‘Montagna verde’ è immagine ricorrente nelle poesie cinesi di Sōseki: dodici volte in tutto; espressa con due sinonimi: – *seizan* (*qingshan*) qui e in altre otto poesie, *hekizan* (*bishan*) in altre tre – variamente presentandosi secondo il variare dell’occasione dell’ispirazione: qui facilmente riconoscibile come simbolo di una ideale dimora segreta, che, a chi ha dimestichezza con la vita e l’opera letteraria di Sōseki (e anche con la tradizione letteraria cinese in genere), appare anche connotata, sia pure implicitamente, di assoluta serenità, di assoluta quiete, di assoluta libertà, di assoluta purezza. E come tale sentiamo essere connotata nelle interpretazioni di questo primo distico citate sotto.

Ci ricorda però Ikkai più volte (Ikkai 1995) (anche nella nota al v. 1 sopra citata) che ‘montagna verde’ – nella forma *seizan* (*qingshan*) – nella tradizione letteraria cinese può significare anche ‘luogo di sepoltura’, e trova che questo significa in alcune delle stesse poesie cinesi di Sōseki, e che, in due di queste, vi si aggiunge un ulteriore significato di cui nella nota seguente.

<sup>8</sup> Tanaka (2010, p. 369): «Anche tra gli uomini, cioè in questo basso mondo, se muta lo stato d’animo è montagna verde (paese natale ideale), (il paese natale ideale sta in questo basso mondo)» [parentesi tonde sue]: interpretazione estremamente sintetica del primo distico, e pienamente convincente.

E Ikkai due volte (Ikkai 1995, p. 169 e p. 367) ci dice che ‘montagna verde’ significando ‘luogo di sepoltura’ può significare anche ‘paese natale’.

E Colas (2016, pp. 296-297) in una nota al v. 1 della Ikkai 150 («Non mi ritiro tra le montagne verdi; e tuttavia c’è il paese natale»): «Scelta dell’anacoretismo mentale piuttosto che fisico. Il ‘paese natale’ rappresenta il punto stabile della vita interiore in cui si torna alla tranquillità, una volta che sono stati abbandonati i modi di vedere speciosi e le idee artificiali»: esattamente detto, utile per intendere il significato di questo ritorno al proprio Sé.

Del ‘paese natale’ indicato in vari modi nelle poesie cinesi dell’ultimo Sōseki, da intendere come paese ideale, dimora spirituale, emerso dalla fantasia del poeta, ho diffusamente, e puntualmente, trattato in un lavoro pubblicato col titolo “Dall’ ‘ansia del simposio’ al ‘canto della nuvola bianca’ – Una lettura delle poesie cinesi dell’ultimo Sōseki” (Colleoni, 2001-2002, pp. 99-132).

<sup>9</sup> Matsuoka (1966, p. 246): «Tra gli uomini dappertutto c’è sostanza di montagna verde. Se con piena consapevolezza si gira la palma della mano tutto questo in un istante diverrà montagna verde. Per una prova, al mattino entro nelle botteghe dell’animata, chiassosa città; sempre lo stesso il mio stato d’animo, anche la luce del sole è tranquilla come se fosse sulla montagna verde». Viene così da Matsuoka messa in risalto in maniera convincente, anche se con una certa libertà di immaginazione, una continuità di significato nei due versi: ‘montagna verde’ anche nel v.2, in stretto rapporto con la ‘luce del sole’, perché sempre ‘lo stesso è lo stato d’animo’ del poeta.

Nakamura (1983, p. 310): «Per un semplice moto del cuore, montagna verde anche il basso mondo

to', dove quotidianamente in modo particolarmente evidente e significativo ha modo di manifestarsi, anche rumorosamente, del nostro basso mondo uno degli aspetti che meglio lo caratterizzano, e cioè l'affaccendata, smaniosa, egoistica ricerca del profitto economico; e che ora gli si fanno, anzi sono – queste botteghe del mercato – 'quiete di meridiano splendore', una ancora più luminosa, immagine di assoluta serenità, con un senso a me sembra anche di stabilità, oserei dire di eternità.

Così, il mondo degli uomini, questo basso mondo, questo opprimente, alienante – nel senso sopra indicato – mondo del relativo il poeta lo vede qui, in questo primo distico, farsi – anzi essere – immagine ('montagna verde', 'quiete di meridiano splendore') dell'assoluto.

In che senso il mondo del relativo viene visto farsi – anzi essere – immagine dell'assoluto?

«In breve: nel primo e nel secondo verso [di questa poesia] per un semplice moto del cuore il relativo (*sōtai*) diviene assoluto (*zettai*), e questo basso mondo diverrà montagna verde sopramondana. E per quanto fastidiosamente chiassoso mercato sia è tutto quiete, se non si perde il proprio intimo vero essere»: questa felicemente sintetica interpretazione di Chin Myong-shun (1997, p. 319) si potrebbe proporre anche come risposta a tale domanda. Ma mi accorgo che la domanda a cui occorre prima di tutto, soprattutto, rispondere è in quale senso adoperi, io qui, la parola 'assoluto'. A tale domanda propongo come risposta – che spero pienamente soddisfacente – il seguente riassunto – che tiene pur conto della interpretazione di Chin Myong-shun sopra riportata – di quella parte che ora ci interessa di quanto sopra s'è detto (chiedo venia per le inevitabili ripetizioni): l'assoluto, cioè qui l'ideale di assoluta serenità, di assoluta quiete, di assoluta libertà, di assoluta purezza – di per sé opposto al relativo mondano che obbliga Sōseki (lo sappiamo) a vivere 'tra gli uomini' faticosamente, tediosamente, dolorosamente alienato, con un senso di contaminazione, dal proprio, così egli sente e crede, più autentico originario essere – si esprime in questo primo distico (e, occorre subito aggiungere, anche e con maggiore evidenza nel secondo, come vedremo) per immagini di assoluta serenità, di assoluta quiete, di assoluta libertà, di assoluta purezza, immagini del tutto al di là, al di sopra del relativo mondano, del tutto da esso distinte – 'sopramondana montagna verde' ci ha detto Chin Myong-shun –, che però in tanto esistono e si manifestano in quanto trasfigurazioni – opera di poesia – di quegli impuri e travagliati aspetti dello stesso relativo mondano che pure ad esso ideale quotidianamente, obiettivamente, si oppongono.

E ora può venir naturale domandarci: quanto di dottrina zen c'è nella interpretazione di Chin Myong-shun sopra riportata – teniamo presente che il titolo dell'opera

---

terreno. Anche nella folla del quartiere dei commerci è tranquillità». Così interpreta brevemente il primo distico Nakamura. Ma poi sente il bisogno di aiutarsi con due note separate (al v. 1 e al v. 2): (1): «Se ci si illumina anche il mondo polveroso è montagna verde». (2): «Anche nella città chiassosa sotto il sole splendente (nell'ora meridiana) [parentesi tonde sue] il cuore è tranquillo».

da cui essa è tratta è: *Sōseki kanshi to zen no shisō* (La poesia cinese di Sōseki e il pensiero zen) – e nel mio riassunto che immediatamente la segue e, come s'è detto, ne tiene conto?

Premesso che la presenza del cosiddetto ‘colorito della dottrina zen’ (*zengakuteki shikisai*) nelle poesie cinesi dell’ultimo Sōseki appare in varie forme e in vari modi assai evidente, ed è comunemente riconosciuta, qui mi limiterò a dire: non appartiene forse alla dottrina zen ritrovare nel mondano il sopramondano, nel relativo l’assoluto?

Secondo distico:

3. Scoppi di risa, quale è il loro senso? Ed è un vago diffondersi di nuvole.

4. Rumore di voci, da quante parti? Ed è un mormorio di acqua fluente.<sup>10</sup>

‘Scoppi di risa’, ‘rumore di voci’: siamo facilmente indotti a vederlo ancora tra le botteghe del mercato, il poeta. Così mostrano di vederlo diversi commentatori,<sup>11</sup> a cui anch’io sono portato qui ad associarmi. Ma bisogna riconoscere che egli, esplicitamente, non ci dice dove ora esattamente ci troviamo insieme con lui. Certamente qui si tratta, qualunque possa essere il loro significato specifico, e da qualsiasi parte provengano, di risa e di voci provenienti dal nostro basso mondo.

Ma per il poeta, tutto questo – ‘scoppi di risa’, ‘rumore di voci’ – ‘è un vago diffondersi di nuvole’, ‘è un mormorio di acqua fluente’, per lui che ha già visto il nostro basso mondo farsi – anzi essere – ‘montagna verde’ (v.1), per lui che ha già visto le ‘botteghe del mercato’ farsi – anzi essere – ‘quiete di meridiano splendore’ (v.2). Come accadeva nei vv. 1–2, anche in questi vv. 3–4 (e come si vede con maggiore evidenza) il relativo (li: ‘tra gli uomini’ e ‘botteghe del mercato’; qui: ‘scoppi di risa’ e ‘rumore di voci’) viene visto farsi – anzi essere – per forza di fantasia poetica immagine (qui anche voce) dell’assoluto (li: ‘montagna verde’ e ‘quiete di meridiano splendore’; qui ‘vago diffondersi di nuvole’ e ‘mormorio di acqua fluente’): lo stesso relativo e lo stesso assoluto, con quello stesso loro essere, apparire e significare di cui sopra, trattando del primo distico, si è cercato di dire, per quanto possibile, compiutamente.

E occorre qui ancora notare (evidente si dirà, ma occorre notarlo): ‘montagna

<sup>10</sup> Si noteranno facilmente da un verso all’altro di questo secondo distico (vv. 3–4) le corrispondenze – nella traduzione ho cercato per quanto possibile di conservarle – di immagini, di senso, di valori grammaticali. Il poeta ha così osservato qui la regola, rigorosa, del doppio parallelismo alla quale devono essere, obbligatoriamente, soggetti i vv. 3–4 e i vv. 5–6 in quanto distici centrali di ‘poesia codificata’. «Il terzo e il quarto verso, nonché il quinto e il sesto [delle ‘poesie codificate’], sono paralleli e simmetrici: le parole cioè corrispondono l’una all’altra, sia per il senso che per il valore grammaticale» (Bertuccioli, 1968, p. 182).

<sup>11</sup> Così esplicitamente mostrano di vederlo Yoshikawa (1967, p. 190), Sako (1983, p. 251) e Komura (1989, p. 156). «In città» – più generica l’espressione rispetto alle ‘botteghe del mercato’ del v. 2 dell’originale – viene visto il poeta da Furui (2008, p. 123) e da Tanaka (2010, p. 369). Per Iida (1994, p. 379) gli ‘scoppi di risa’ sono, ancor più genericamente, della «gente del mondo rumoroso».

verde’, ‘quiete di meridiano splendore’, ‘vago diffondersi di nuvole’, ‘mormorio di acqua fluente’, in tutti e quattro i versi immagini di una natura del tutto ideale: assolutamente bella, assolutamente pura (non vi appare la fisicità dell’uomo), fattura però umana, dell’uomo in quanto poeta, del poeta in quanto uomo.<sup>12</sup>

Terzo distico:

5. Nell’ errore monto sul dorso del bue, e il cavallo nitrisce e se ne va.
6. Riesco allora ad impossessarmi della zanna del drago, e il cane se ne torna di corsa.<sup>13</sup>

Con il v.5 cambia improvvisamente lo scenario. Comincia la seconda parte della poesia: vv. 5-6 e 7-8, due distici estremamente enigmatici, e drammatici. Angela

<sup>12</sup> Alcune interpretazioni di questo secondo distico:

«Anche se la gente ride e chiacchiera, buona cosa è vederlo, tutto questo, essere un vago diffondersi di nuvole bianche tra le montagne, e le voci rumorose giudicarle mormorante fluire di un ruscello montano; e questo non è forse montagna verde?». Così Matsuoka (1966, pp. 246 – 247), e ancora convince. Notiamo che: 1) vede «bianche» le nuvole: ecco, sono proprio quelle ‘nuvole bianche’ che noi sappiamo essere di tanto importante significato nell’immaginario poetico di Sōseki come immagine simbolica di assoluta purezza; 2) stabilisce una continuità di significato tra i due distici, il primo e il secondo – così come aveva fatto all’interno del primo (tra il v. 1 e il v. 2) – col continuare a vedere anche qui, nel secondo distico, ‘montagna verde’.

A questa interpretazione conviene far seguire la seguente approfondita, chiara, esauriente sintesi che ci propone Chin Myong-shun (1997, p. 319), com’è suo solito esaltante il significato zen delle poesie cinesi di Sōseki: «Nel v. 3 e nel v. 4 [il poeta] fa intendere che, nel momento in cui si consegue questa condizione» [cioè, vuol dire Chin Myong-shun, la condizione, rappresentata nei vv. 1 – 2], «gli scoppi di risa, il rumore delle voci sono vero aspetto della verità. E qui non più l’ostinato egoismo, non più gli attaccamenti mondani; e vaghe si diffondono le nuvole, e scorre via l’acqua placidamente mormorando. Rende visibile la condizione zen per cui l’uomo, pur continuando ad operare nel mondo in tanti vari modi di qualsiasi genere, non si allontana da uno stato di perfetta quiete interiore».

In maniera molto personale, con molta fantasia (come spesso fa) interpreta Iida (1994, p. 379): «E così anche della gente che parla e ride in questo mondo rumoroso per nulla mi do pensiero: riesco a sentirla con assoluta indifferenza come se mi passassero rapidamente davanti agli occhi nuvole e foschia sulle montagne. E anche le critiche mondane che qua e là sento, che sembrano conficcarsi nel cuore, mi sembra, nel sentirle, di poterle paragonare al mormorio dell’acqua di un ruscello montano». Interpretazione senz’altro molto interessante, molto stimolante, ma non del tutto convincente. In particolare ci domandiamo: che cosa fa pensare a Iida che gli ‘scoppi di risa’ – *shōgo* (*xiaoyu*) – significhino specificatamente «critiche mondane che sembrano conficcarsi nel cuore»? Glielo possono far pensare, delle altre tre poesie cinesi di Sōseki (la Ikkai 36 del settembre 1890, la Ikkai 53 del maggio 1895 e la Ikkai 185 del 7 ottobre 1916) in cui anche troviamo l’espressione *shōgo* (*xiaoyu*), la Ikkai 53 e la Ikkai 185 nelle quali tale espressione può essere intesa (ed è stata intesa) come un ridere che vuole schernire. Ma è questa una ragione per cui si debba sentire, necessariamente, una connotazione di scherno anche negli ‘scoppi di risa’ di questa poesia?

Interessante è l’osservazione di Furui (2008, p. 124): «Anche in Giappone fin dagli antichi tempi c’è questo modo di pensare: ‘nascosto in città’, cioè vivere in città come un eremita. Per evitare il mondo non ci sono solo montagne e torrenti montani: si può diventare eremita anche in un crocevia. O forse è che si sente che proprio stando in un crocevia si può diventare un vero eremita».

<sup>13</sup> Anche in questo distico il poeta ha osservato la regola del doppio parallelismo, per la quale si veda sopra n. 10.

Yiu, dopo aver citato i vv. 5-6 e 7-8 insieme con altri versi anch'essi tratti dalle poesie cinesi dell'ultimo Sōseki, arriva a dire (1998, p. 194): «È come se tali violente immagini fossero le sole in cui Sōseki riusciva a incanalare le sue emozioni. C'è il sospetto che egli soffrisse a volte di allucinazioni o visitato da orribili visioni di morte».

Ci dice Yoshikawa (1967, p. 190): «Nei vv. 5-6 è probabilmente raffigurata allegoricamente l'ingarbugliata complessità delle cose di questo mondo. Ammesso che ci sia qualcosa su cui [il poeta] si è fondato, questo non mi è noto. Lo stesso per i due versi finali». Noi lodiamo la cautela del grande filologo, ma non ci contentiamo: vogliamo saperne di più.

E cominciamo col domandarci: chi è colui che nell'errore monta sul dorso del bue?

È certo sempre il poeta – nella poesia innominato protagonista, s'è detto – che in condizioni diverse vede sé stesso diversamente essere, diversamente agire. E infatti qui diverso è, e diversamente agisce: non è più l'illuminato, a cui il relativo si era fatto – anzi era – immagine e voce dell'assoluto, della prima parte della poesia.

Tanto è vero che 'nell' errore monta sul dorso del bue'.

Ma che cosa simboleggia questo distico – vv. 5-6 – specificatamente in ogni sua parte?

Rileggiamo il v. 5:

'Nell' errore monto sul dorso del bue, e il cavallo nitrisce e se ne va'.

1) Cinque commentatori – Matsuoka (1966, p. 247), Nakamura (1983, p.310), Iida (1994, p. 379), Ikkai (1995, p. 450) e Furui (2008, p. 125) – fanno intendere, più o meno esplicitamente, che pur essendoci l'intenzione di montare sul dorso del cavallo si è finito col montare sul dorso del bue: «azione affrettata» (Matsuoka), di uno «sventato» (Furui), di uno «stupido» che «si dà le arie di persona seria» (Iida), modo di comportarsi del cosiddetto «senza occhi» (Nakamura). E qui occorre ricordare che nella tradizione buddhista il “senza occhi” è colui che non intende la dottrina del Buddha.

Ma secondo l'interpretazione di Tanaka (2010, p. 369)<sup>14</sup> l'uomo ha giustamente scelto di montare sul dorso del bue (valore superiore), che è, esso stesso, la «natura del Buddha dentro di lui, cioè la Natura», e «affidandosi» a esso «l'uomo può tornare alla sua propria casa, cioè al mondo della verità». L'errore dell'uomo, intende Tanaka, consiste nel non sapere rettamente governare il proprio cuore – «sbaglia la tenuta del suo cuore» – pur avendo scelto la diritta via.

<sup>14</sup> Tanaka (2010, p. 368), pur riconoscendo che «non è chiaro donde derivino» le espressioni 'nell' errore monto', 'il cavallo nitrisce e se ne va' e 'il cane se ne torna di corsa', pensa che «il primo emistichio» del v.5 ('nell'errore monto sul dorso del bue') «abbia origine» da un passo del «capitolo 6 dello *Shiniutu*» (Le dieci pitture del bue) e da un passo del «capitolo 86 del *Biyantu*» (Memorie della scogliera azzurra), due celebri classici della tradizione zen cinese. Secondo Tanaka «il primo emistichio» del v. 5 «ha» sì «origine» dai due suddetti passi, ma «al contrario di essi» «rappresenta la condizione dell'uomo che si è ritrovato ad avere una coscienza errata dell'illuminazione (*satori*)», e quindi «significa l'opposto» dell'«essere nell'assoluto (*zettai no kyōchi*)», in entrambi i suddetti passi rappresentato.

1) Cinque commentatori – Matsuoka (1966, p. 247), Nakamura (1983, p. 310), Iida (1994, p. 379), Ikkai (1995, p. 450) e (Furui, 2008, p. 125) – fanno intendere, più o meno esplicitamente, che pur essendoci l'intenzione di montare sul dorso del cavallo si è finito col montare sul dorso del bue: «azione affrettata» (Matsuoka), di uno «sventato» (Furui), di uno «stupido» che «si dà le arie di persona seria» (Iida), modo di comportarsi del cosiddetto «senza occhi» (Nakamura). E qui occorre ricordare che nella tradizione buddhista il “senza occhi” è colui che non intende la dottrina del Buddha.

Ma secondo l'interpretazione di Tanaka (2010, p. 369) l'uomo ha giustamente scelto di montare sul dorso del bue (valore superiore), che è, esso stesso, la «natura del Buddha dentro di lui, cioè la Natura», e «affidandosi» a esso «l'uomo può tornare alla sua propria casa, cioè al mondo della verità». L'errore dell'uomo, intende Tanaka, consiste nel non sapere rettamente governare il proprio cuore – «sbaglia la tenuta del suo cuore» – pur avendo scelto la retta via.

2) A cinque commentatori l'immagine del 'nitrire e andarsene del cavallo' appare connotata,<sup>15</sup> in maniera tale da suggerirci, sia pur vagamente, un simbolo: la dolente personificazione di un nobile valore morale (non meglio specificato), che iniquamente misconosciuto fugge via disperato.

Ma Tanaka contraddice nettamente anche questa interpretazione. Il 'cavallo che nitrisce e se ne va' è invece, secondo lui, un «cavallo che corre al galoppo»,<sup>16</sup> un cavallo imbizzarrito, immagine dell'interiorità dell'uomo disorientato e smarrito, di una «conoscenza fallace» (*mōshiki*, Tanaka, 2010, p. 369).<sup>17</sup>

Aggiungo un cenno a un'interessante interpretazione, che non manca di fondamento, propostaci da Furui (2008, pp. 125-126): il cavallo e il bue potrebbero essere immagini dei due principi cosmici *yang* maschile positivo e *yin* femminile negativo: *yang* il cavallo, *yin* il bue. Furui pensa che qui Sōseki potrebbe aver tenuto presente lo *Yijing*, il celeberrimo classico della mantica cinese.

Passiamo al v. 6:

'Riesco allora ad impossessarmi della zanna del drago, e il cane se ne torna di corsa'.

Chi è il soggetto dell'azione dell'impossessarsi della zanna del drago, non espres-

<sup>15</sup> Di «superiore importanza» (Ikkai, 1995, p. 450), di «tristezza» (Komura, 1989, p. 156 e p. 157), di «confusione» e di «pianto» addirittura (Matsuoka, 1966, p. 247), di «tristezza» «non avendo il proprio posto» (Iida, 1994, p. 379), di «turbata meraviglia» per la «sventatezza» dell'uomo (Furui, 2008, p. 125).

<sup>16</sup> Tanaka (2010, p. 368), sempre confermando che «non è chiaro donde derivi» l'espressione 'il cavallo nitrisce e se ne va', pensa, «considerato il significato del verso», che «il cavallo abbia origine» dall'espressione «un cuore come una scimmia che non trova quiete, una mente come un cavallo che corre al galoppo», che troviamo nel capitolo 4 del *Kaiankoku go* (*Huaianguoyu*) (Racconti del paese della quiete della sofora del Giappone), opera in cinese del celebre monaco maestro zen giapponese Hakuin Ekaku (1686 – 1769).

<sup>17</sup> Cioè – se ho bene inteso – immagine delle fallaci, disordinate, ossessive cognizioni (giudizi, valutazioni) che tiranniche annebbiano, asserviscono, traviano il nostro pensare, il nostro sentire.

so nell'originale? Agire dell'uomo secondo alcuni<sup>18</sup> (qui da me seguiti), azione compiuta dal cane che 'torna di corsa' secondo altri.<sup>19</sup> Ed è, comunque, stato riconosciuto (fondatamente a me sembra), in tutto il verso, l'agire della «sfrenata», incontenabile, nostra «bramosia di possesso» (Iida, 1994, p. 379), lo «spirito calcolatore del proprio personale utilitaristico interesse» (Tanaka, 2010, p. 369).<sup>20</sup>

Furui (2008, pp. 127 – 128) pensa che Sōseki, nell'immaginare questo cane, abbia tenuto presente anche qui lo *Yijing*, in cui questo animale significa «congiuntura sfavorevole»; mentre il drago ha un significato di prevista alta positività *yang*. E quindi propone di questo verso la seguente interpretazione: il cane inopportuno ha preso la zanna del drago, e «tutto festoso» è tornato di corsa; ma le conseguenze sono «molestie» e «pericoli».

#### Quarto distico:

7. Prendo la luna tra le braccia e la getto nel braciere;<sup>21</sup> rosso divampa l'incendio.
8. Improvvisamente non c'è più la luna; il verde fluttua nell'insenatura.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Matsuoka (1966, p. 247), Sako (1983, p. 251) e Ikkai (1995, p. 451) che lo fanno intendere senza esplicitare alcun soggetto dell'azione, e Iida (1994, p. 379) e Angela Yiu (1998, p. 193) che invece un soggetto lo esplicitano: Iida con il sostantivo giapponese *hito*; Yiu con il pronome inglese *I*.

<sup>19</sup> Nakamura (1983, p. 310), Komura (1989, p. 156 e p. 157), Furui (2008, pp. 127-128) e Colas (2016, p. 199), che esplicitano il soggetto come 'cane': in francese l'ultimo, in giapponese gli altri tre; per Komura si tratta di un "cagnolino" (*koinu*).

<sup>20</sup> Tanaka (2010, p. 368), ugualmente confermando che «non è chiaro donde derivi» l'espressione 'il cane se ne torna di corsa', pensa, «considerato» anche qui «il significato del verso», che «il cane abbia origine» dall'immagine del «cane di Han» che corre invano su per le scale del palazzo di cristallo per catturare il riflesso della luna del capitolo 43 del *Biyantu* (si veda sopra n. 14), e che 'zanna del drago' sia una forma abbreviata dell'espressione «artigli e zanna del drago», che qui dovrebbe, secondo Tanaka, significare «avere un animo attaccato al proprio profitto»: a riprova cita un passo del commento di Dōmae Jimyō al capitolo 7 del *Kaiankoku go (Huaianguoyu)* (si veda sopra n. 16).

<sup>21</sup> Per i due modi di intendere questo emistichio si veda sopra n. 3.

<sup>22</sup> Alcune interpretazioni (qui giova premetterle) di questo quarto distico:

Matsuoka (1966, p. 247), dopo aver parafrasato i due versi, senza però pretendere di definire significati simbolici, a sorpresa conclude: «Pensare che anche questo è montagna verde è andare un po' troppo oltre la giusta misura», egli che – come sopra s'è detto e occorre ora espressamente ricordare – aveva pur voluto vedere nel v. 2 «come se fosse sulle montagna verde» la «luce tranquilla del sole» e ancora «montagna verde» – così gli era sembrato – nei vv. 3–4. Questa conclusione di Matsuoka mi lascia assai perplesso.

Nakamura (1983, p. 310): «E tuttavia, secondo che suona il detto 'nelle fiamme del rosso braciere nascono le onde verdi', non v'è alcuna cosa di cui si possa bruciare la natura originale». E spiega (p. 311): «I vv. 7–8 staranno a significare il detto zen 'Nelle fiamme del rosso braciere nascono le onde verdi'. [Il poeta] immagina la natura originaria del Buddha come onde verdi e dice che essa non può essere bruciata neppure col fuoco».

Aderente all'originale si tiene Sako (1983, p. 252): «Prendo tra le braccia la luna e la getto nel braciere, e rosse divampano le fiamme; e così improvvisamente non c'è più la luna; c'è soltanto l'acqua verde che fluttua nell'insenatura». E conclude: «Veramente tra gli eventi del nostro mondo è assai facile che avvengano anche cose strane, misteriose, ma la natura non muta mai in qualsiasi tempo».

Brevemente Komura (1989, p. 157): «Proporrei d'interpretare questi due versi come una descrizione di momenti in cui si avvicendano la vita e la morte».

Siamo arrivati agli ultimi due versi. Scenario ancora una volta cambiato. Nel v.7 un'azione umana si compie: è sempre il poeta che in condizioni diverse vede sé stesso diversamente essere, diversamente agire.

È rimasto qui unica creatura vivente. E il suo agire non sembra avere alcun rapporto con quel che fa nel distico precedente. Ma tutto quello che ora accade in questo distico non sembra avere alcun rapporto con l'ingarbugliato mondo dei vv. 5-6. E con tutta la prima parte della poesia ha esso un rapporto? E se sì, quale?

Ricordiamo? Nei vv. 1-2 e 3-4 l'uomo (il poeta), pur rimanendo 'tra gli uomini', in questo basso mondo, aveva visto il relativo farsi – anzi essere – assoluto, questo manifestantesi, per forza di fantasia poetica, in vari modi, tutti riconducibili – si vedano sopra n. 9 e n. 12 – alla «sostanza» della 'montagna verde'. E poi, nei vv. 5-6 – tutto diverso – è apparso 'erroneamente' ed egoisticamente e sconsideratamente, forse pericolosamente agire. E ora questo stesso uomo ci appare invece come offuscante di un misterioso rito – «eremita» (*sennin*), così lo chiama Iida (si veda sopra n. 22), giustamente, a me sembra –.

E qui vorrei proporre una mia interpretazione di questo ultimo distico, la quale, occorre subito riconoscere, accoglie non poco di quello che mi hanno suggerito i

Immaginosa, personalissima, stimolante (al suo solito) l'interpretazione di Iida (1994, p. 380): «Ma in contrasto con questo [cioè, con tutto ciò che avviene nei vv. 5–6] per nulla entrano gli umani disegni nei moti della Grande Natura. I quali ultimi così appaiono: l'eremita prende tra le braccia la luna, brillantissima, si getta nel braciere tutto rosso e il fuoco sempre più divampa. E allora il chiaro di luna subito si spegne. Nel buio un cambiamento di scena: verdi onde riempiono tutta l'insenatura marina». E tra parentesi precisa: «mondo fenomenico la luna; originaria essenza noumenica le onde verdi».

In forma quanto più possibile sintetica e schematica – non mi permette di fare altrimenti lo spazio a mia disposizione – riassumo le particolarmente importanti interpretazioni di Chin Myong-shun e di Tanaka:

Chin Myong-shun (1997, p. 319): premesso che la 'luna' nel buddhismo zen, «per il suo apparire non di tenebre non di luce viene considerata come immagine significativa un cuore sincero», 1) «fatto consapevole del cuore sincero immaginato come luna, [l'uomo, il poeta] riesce a conoscere i principi dello zen»; 2) «il braciere acceso» in cui l'uomo, il poeta, getta la luna (o con essa si getta) rappresenta questo «basso mondo in cui brucianti sofferenze divampano come rosso fuoco», «come inferno che ribolle pieno di dolore»; 3) «la luna che subito dopo improvvisamente non c'è più» è figura del «cuore sincero», che «ha inteso il nulla all'origine di tutte le cose»; 4) [l'aver inteso il nulla all'origine di tutte le cose] «è come un mondo celeste di fluttuante verde che piacevolmente ci accoglie, che non è questo basso mondo che ci opprime soffocante». E quindi, aggiunge Chin Myong-shun, il poeta in «questi versi» ci «suggerisce che 5) «non v'è [sostanziale] dualità di sofferenza e piacere, non v'è [sostanziale] dualità di inferno e paradiso»; 6) «intesa la natura originale del nostro cuore, se non la si perde, costantemente apparirà [essa] manifesta da uno stato d'animo di perfetta quiete».

Tanaka (2010, pp. 368-369) (con specifici riferimenti a diversi classici della tradizione zen): 1) la 'luna' è «lo stato d'illuminazione (*satori no kyōchi*)»; 2) il 'braciere' in cui [l'uomo] getta la luna è il «braciere del cuore, cioè lo stato dell'assoluto (*zettai no kyōchi*) in cui ardono vivissime le più alte aspirazioni»; 3) «a causa delle fiamme delle più alte aspirazioni la luna, cioè lo stato d'illuminazione, scompare come un fiocco di neve»; 4) «dopo v'è soltanto lo stato in cui la luna è improvvisamente scomparsa, cioè lo stato dell'assoluto in cui è totalmente scomparsa anche la coscienza dell'illuminazione (*satori no ishiki*)»; 5) «qui è soltanto il mondo del nulla (*mu no sekai*), in cui soltanto esistono le onde verdi nell'insenatura, cioè la natura del Buddha (*bussō*)».

vari commentatori.<sup>23</sup> In questa mia interpretazione che c'è propriamente di mio? C'è prima di tutto la mia volontà di presentare ordinatamente una materia così varia, così difficile, che si oppone duramente a chi vuole razionalmente dominarla; e ci sono i miei personali modi di intendere, le mie personali scelte, integrazioni, connessioni e ricostruzioni.

È un'interpretazione conclusiva che dovrebbe anche – soprattutto – servire a far sentire l'intima organicità di significato che io sento poterci essere – non dimostrabile, certo, con argomenti di razionale, inoppugnabile solidità – in questa poesia, dal primo all'ultimo verso, nella sua pur variamente mossa e spezzata struttura, in tutte quelle immagini che tra loro pur così incongruenti in superficie appaiono (ma io capisco che qualcuno potrebbe avere le sue ragioni per negare che ci sia sotto quella superficie una definibile coerenza).

È un'interpretazione discutibile, tutta, ma proprio in quanto tale la giudico utilmente proponibile ed eccola, come tale qui la propongo.

Il poeta «eremita» – che in quanto poeta (teniamolo ben presente) ha pur saputo trasfigurare in assoluto il relativo di questo basso mondo (vv. 1-2 e 3-4) – getta nel braciere la 'luna', cioè una ritrovata, illuminata, sincerissima consapevolezza di sé, totalmente liberata: 'nel braciere', «inferno che ribolle pieno di dolore», ancora basso mondo dominato dall'«errore» pericoloso e dal tormentoso egoismo, ma che pure è luogo in cui «ardono vivissime le più alte» umane «aspirazioni» – e ora più alte «divampano» -. Ed ecco tutto questo svanisce, svanisce ogni distinzione: di «sofferenza e piacere», di nobile e vile, di ignoranza e sapienza, di «inferno e paradiso». Dov'è più l'ingarbugliato mondo dei vv. 5-6? Ma «è totalmente scomparsa anche la consapevolezza di essere illuminato»: il chiarore della luna non c'è più; e resta soltanto uno stato di assoluta, serena quiete, che il poeta, in quanto poeta, rappresenta ancora con un'ultima immagine: 'il verde fluttua nell'insenatura'. E ci ricordiamo della 'montagna verde' del v.1; il cerchio s'è chiuso: dalla 'montagna verde' al 'verde' che 'fluttua nell'insenatura': è stata riassorbita – non è più visibile – qualsiasi traccia del nostro mondano travagliarci; in quest'ultimo verso appare soltanto, di quell'ideale di assoluta serenità, di assoluta quiete, di assoluta libertà, di assoluta

---

<sup>23</sup> Occorre essere ben consapevoli del particolare rischio che si corre nell'accogliere i suggerimenti (per altro molto utili) di quei commentatori che nelle loro interpretazioni molto insistono sulla tradizione della dottrina zen come fonte d'ispirazione delle poesie cinesi di Sōseki, cioè il rischio di essere indotti e indurre a riconoscere in lui un pedissequo praticante dello zen tradizionale; lui che, sì, si sentiva profondamente attratto dallo zen, e come uomo -«Sōseki era in corrispondenza epistolare con due monaci zen, ai quali chiedeva per quali vie si potessero trascendere le limitazioni del proprio io. Benché fosse ben lungi dal farsi interamente persuadere dai loro modi di vedere l'illuminazione e la liberazione, trovava tuttavia congruo con le sue idee lo zen, una religione che non postulava un Dio trascendente» (Keene, 1984, p. 343.) – e come poeta (del 'colorito della dottrina zen' nelle sue ultime poesie cinesi sopra si è già detto), ma che continuava a rifiutarsi di ubbidire pedissequamente ai precetti di qualsiasi religione rivelata e organizzata, anche a quelli dello zen inteso come organizzata istituzione religiosa.

purezza, già in quei quattro versi variamente rappresentato, questa – della fantasia poetica definitiva conquista – ultima unica immagine.<sup>24</sup>

### Riferimenti bibliografici

- Bertuccioli, Giuliano (1968). *La letteratura cinese*. Milano: Sansoni Accademia.
- Chin, Myong-shun (1997). *Sōseki kanshi to zen no shisō*. Tōkyō: Benseisha.
- Colas, Alain-Louis (2016). *Natsume Sōseki – Poèmes – Traduit du chinois (Japon) présenté et annoté par Alain-Louis Colas – Édition trilingue chinois, japonais, français*. Paris: Le Bruit du temps.
- Colleoni, Guidotto (2001-2002). “Dall’ ‘ansia del simposio’ al ‘canto della nuvola bianca’ – Una lettura delle poesie cinesi dell’ultimo Sōseki”. *Atti del XXIV Convegno di Studi sul Giappone (AISTUGIA)*, pp. 99-132.
- Furui, Yoshikichi (2008). *Sōseki no kanshi wo yomu*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Iida, Rigyō (1994). *Shin'yaku Sōseki shishū*. Tōkyō: Kashiwa shobō.
- Ikkai, Tomoyoshi (1995) (a cura di). [*Sōseki*] *kanshi yaku chū*. In *Sōseki zenshū*, 18. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Keene, Donald (1984). *Dawn to the West, [1] Fiction*. New York: Henry Holt and Company, Inc.
- Komura, Sadayoshi (1989). *Natsume Sōseki meishi hyakusen*. Tōkyō: Furukawa shobō.
- Matsuoka, Yuzuru (1966). *Sōseki no kanshi*. Tōkyō, Ōsaka, Kita Kyūshū, Nagoya: Asahi shinbun-sha.
- Nakamura, Hiroshi (1983). *Sōseki kanshi no sekai*. Tōkyō: Daiichi shobō.
- Sako, Jun'ichirō (1983). *Sōseki shishū zenshaku*. Tōkyō: Meitoku-shuppansha.
- Tanaka, Kunio (2010). *Sōseki “Meian no kanshi”*. Tōkyō: Kanrin shobō.
- Yiu, Angela (1998). *Chaos and Order in the Works of Natsume Sōseki*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Yoshikawa, Kōjirō (1967). *Sōseki shichū*. Tōkyō: Iwanami shoten.

---

<sup>24</sup> Riporto qui quello che Colas (2016, p. 347) ci propone come ‘filo conduttore’ di questa poesia: «Illustrazione supplementare del principio dell’essere o dell’esistenza, manifestazione per differenziazione e diversificazione, ma anche riassorbimento per uguagliamento e omogeneizzazione».

## L'importanza delle linee, della luce e del colore in *Atatakai yume* (Un dolce sogno) di Natsume Sōseki

MARCO TADDEI

La critica ha già dimostrato come non sia possibile comprendere appieno l'opera di Natsume Sōseki se si prescinde dal suo legame profondo con la pittura.<sup>1</sup> Tuttavia l'attenzione dei critici ai riferimenti pittorici e all'uso dei colori nella produzione dell'autore si è concentrata principalmente sui romanzi maggiori, toccando solo marginalmente la produzione di racconti brevi (*shōhin*) scritti tra il 1906 e il 1916 e pubblicati singolarmente o in serie. Di questa produzione fa parte *Eijitsu shōhin* (Racconti di primavera, 1909), una raccolta di venticinque racconti, alcuni dei quali incentrati sulla rievocazione del tormentato soggiorno inglese dello scrittore. Gli studi di Haga (1982; 1997; 2017), Kazuyoshi (2001) e Orsi (2008) hanno evidenziato, tra le altre cose, la correlazione tra alcuni episodi di *Eijitsu shōhin* e la produzione pittorica di fine Ottocento,<sup>2</sup> ma sull'argomento rappresentano voci isolate nel panorama della critica relativa a questa raccolta.

---

<sup>1</sup> Lo studio delle ricadute letterarie della passione di Sōseki per le arti figurative è stato oggetto di numerose ricerche a partire da tre contributi fondamentali. A Etō Jun (1991) va il merito di aver messo in luce l'influenza che la scuola preraffaellita, insieme alle illustrazioni di Aubrey Beardsley (1872-1898) e ad alcuni elementi dell'Art Nouveau, hanno avuto nella stesura di *Kairokō* (Ode funebre, 1905). Haga Tōru (1990, pp. 355-518), analizzando buona parte della produzione sosekiana, in particolare *Sanshirō* (Sanshirō, 1908), ha posto l'accento sulle numerose citazioni dirette o indirette di artisti giapponesi e occidentali. Le influenze del decadentismo e della pittura di fine secolo sono il tema sviluppato dettagliatamente anche dallo studioso coreano Yoon Sang In (2015).

Il lessico cromatico in Sōseki è stato studiato da Ōkuma Toshio (1995, pp. 180-222), il quale, esaminando le ricorrenze dei termini che indicano i colori bianco, nero, rosso, marrone, giallo, verde, azzurro, viola, oro e argento in *Sanshirō*, *Sore kara* (E poi, 1909), *Mon* (Il portale, 1910) e *Meian* (Luce e ombra, 1916), ne fornisce una lettura eminentemente psicologica. Muovendo contemporaneamente la sua analisi sul tema del rapporto scrittura/pittura e scrittura/colore, Maria Teresa Orsi (1999, pp. 185-204) ha indagato e approfondito il gioco di intrecci tra le arti sorelle particolarmente in *Kusamakura* (Guancia di erba, 1906) e *Sanshirō*, chiarendo al contempo la simbologia precisa che i colori hanno all'interno delle due opere. L'influenza della pittura nella veste grafica delle prime edizioni dei romanzi di Sōseki, nonché la produzione di acquerelli e cartoline illustrate dipinti dall'autore sono state documentate da Nakajima (2017, pp. 35-36).

<sup>2</sup> Analizzando lo stile sperimentale della scrittura in *Atatakai yume* (Un dolce sogno) e *Inshō* (Impressioni, 1909), Haga Tōru sottolinea come alcuni scorci di Londra avvolta dalla nebbia possano essere significativamente accostati ai quadri suggestivi di James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) e come la scenografia teatrale descritta in *Atatakai yume* ricordi i quadri neoclassici di Alma Tadema (1836-1912). Kazuyoshi accosta invece la descrizione pittoresca della campagna scozzese attorno a Killiecrankie in *Mukashi* (Tanto tempo fa, 1909) ad alcuni acquerelli di John Ruskin (1819-1900), forse

Ciò nonostante, i contributi dei tre studiosi stimolano nuove riflessioni in merito al rapporto tra pittura e scrittura nei racconti inglesi presenti in *Eijitsu shōhin*. È possibile infatti rintracciare riferimenti alla pittura non solo, come già stato fatto notare, nel motivo ispiratore di un episodio o di una scena, ma anche a livello stilistico attraverso le scelte lessicali e sintattiche. Sōseki sembra ricorrere ad alcuni principi della tecnica pittorica nel montaggio delle sequenze narrative e nella scelta e accostamento dei colori. L'uso del chiaroscuro, del colore e delle linee compositive è particolarmente rilevante in *Atatakai yume* (Un dolce sogno, 1909), racconto nel quale Sōseki rievoca immagini e sensazioni legati al ricordo di uno spettacolo teatrale, la *Twelfth night* (La dodicesima notte, 1601-1602) di Shakespeare, visto il 23 febbraio 1901 all'Her Majesty's Theatre di Londra. L'intento del presente contributo è dunque quello di analizzare la trama stilistica di *Atatakai yume*, per evidenziare i passaggi significativi da un punto di vista pittorico, tenendo in considerazione anche il dibattito scientifico di fine Ottocento sulla luce e sul colore.

Il racconto, quasi fosse una sorta di trittico, può essere scomposto in tre parti, l'ultima delle quali assomma e riassume gli elementi caratteristici delle precedenti. La prima sezione del racconto ci mostra l'esterno buio e freddo del teatro. Secondo uno stile ricorrente in *Eijitsu shōhin*, il racconto si apre *in medias res* per catturare il lettore al quale non vengono forniti subito gli elementi necessari per chiarire chi parli e dove si trovi. L'inquadratura passa dal campo lungo sui palazzi al primo piano sul protagonista. L'io narrante cammina e incrocia un vetturino, che per scacciare il freddo si batte ripetutamente il petto come fosse un automa. Il suono sordo e meccanico prodotto dai colpi, insieme alle condizioni meteorologiche, concorrono fin dalle prime righe a creare l'immagine di una Londra fredda e inospitale.

Il vento batte contro gli alti edifici ma non potendo andare dritto, curva fulmineo e da sopra la mia testa scende soffiando fino al lastricato. Io camminavo tenendo ferma la bombetta sul capo con la mano destra. Davanti a me c'è un vetturino in attesa di clienti. Ero certo che stesse osservando la scena dalla sua carrozza, e appena allontanai la mano dal cappello raddrizzando la mia postura, quello alzò il dito indice. È il segnale per dirmi: «Non vuole salire?». Io però non salii. Allora il vetturino serrò a pugno la mano destra e cominciò a battersi il petto con violenza. A qualche metro di distanza si odono ancora i colpi. I vetturini di Londra scaldano se stessi e le mani in questo modo. Mi voltai per guardarlo un attimo. Dal cappello rigido e consunto spuntano spesse ciocche di capelli aggrediti dal gelo. Alza il gomito verso destra da sotto una ruvida mantella marrone, che pare fatta di coperte cucite insieme, lo solleva fino all'altezza della spalla e poi si tira un colpo vigoroso sul petto. Sembra il movimento di una qualche specie di macchinario. Tornai sui miei passi (Shimizu, Aketani, 1994, p. 162).

L'immagine desolante della città è rafforzata dalla sequenza successiva, nella quale l'attenzione del narratore si concentra sui volti e sull'andatura dei passanti. Tutti camminano svelti incalzati dal freddo e dall'urgenza dei propri affari, quasi che

---

visiti da Sōseki durante il suo soggiorno londinese. Orsi analizza *Monarisa* (Mona Lisa, 1909) alla luce delle influenze della pittura e della letteratura europea di *fin de siècle*.

fossero sospinti non solo dalla furia del vento, ma anche dalla frenesia del mondo capitalista. Il narratore procede invece a una velocità differente e viene costantemente superato da questa umanità indaffarata e automatizzata, nella quale non si riconosce.

Tutti i passanti mi superano. Persino le donne non rimangono indietro. Con la mano tengono leggermente la gonna sul fianco e avanzano in fretta, facendo risuonare il selciato con una violenza tale che mi sembra di vedere i loro alti tacchi piegarsi. A ben vedere ogni singolo volto ha un'espressione tesa. Gli uomini guardando davanti a sé e le donne senza distrarsi corrono dritti verso la propria meta. Le labbra sono rigidamente serrate e le sopracciglia profondamente aggrottate. I nasi si stagliano severi e i volti si allungano solamente di profilo. I piedi procedono in linea retta verso la loro destinazione. L'aspetto dei passanti sembra quello di chi pensa che camminare nel traffico sia un peso, che essere all'aperto sia intollerabile e che non trovare al più presto rifugio sotto un tetto sia un disonore a vita (Shimizu, Aketani, 1994, pp. 162-3).

Come già notato da Haga (1982, p. 365), con un approccio quasi cubista la scena mostra contemporaneamente i passanti visti di fronte e di profilo mentre procedono in linea retta. Sōseki scompone infatti le loro fisionomie spigolose e la rappresenta simultaneamente.<sup>3</sup>

Dal primo piano dei volti si torna poi al campo lungo sull'ambiente circostante. Vediamo uno scampolo di cielo, edifici incombenti e strade che somigliano a gole strette. Sul fondo le figure umane non si distinguono più le une dalle altre, ma appaiono piuttosto come una massa nera e infreddolita. Sono creature piccole e nere simili a pesci che sfuggono tra le maglie di una rete.

Mentre camminavo pian piano, avvertii in qualche modo la sensazione che stare in quella città fosse per me difficile. Guardo in alto e vedo il cielo immenso frazionato chissà da quanto tempo; solo una striscia, salvatasi tra i colmi dei tetti che incombono su entrambi i lati come precipizi, si allunga da est a ovest. Quella striscia stamattina era color grigio, ma progressivamente ha assunto una tinta bruna. Gli edifici sono color cenere fin dal principio. Bloccano senza pietà ambo i lati della strada come se si fossero stancati della mite luce solare. Hanno trasformato il terreno spazioso nel fondo ombroso di una gola stretta e disagiata, e affinché il sole dall'alto non possa raggiungerlo, sul primo piano è stato posto un secondo, e poi sul secondo un terzo. Gli uomini, minuscoli e neri, si muovono infreddoliti lungo un lato del fondo. In mezzo a questo nero brulicame io sono la particella più lenta. Impigliato nella gola senza via di uscita, il vento la attraversa come a spazzarne il fondo. Simili a piccoli pesci scivolati via tra le maglie della rete, gli esseri neri si sparpagliarono all'istante in ogni direzione (Shimizu, Aketani, 1994, p.163).

---

<sup>3</sup> La presenza di questa umanità muta e spigolosa amplifica il senso di alienazione e solitudine percepito dal narratore. Il quale, per altro, viene costantemente superato non solo dagli uomini ma anche dalle donne. Elemento che Haga (1982, p. 363) riconduce a una certa antipatia di Sōseki nei confronti delle donne inglesi, viste le descrizioni poco lusinghiere delle poche donne da lui incontrate presso le pensioni nelle quali alloggiava.

In questa prima sezione del racconto il narratore è in basso e la descrizione della città che lo sovrasta minacciosa segue uno sviluppo verticale enfatizzato proprio dalla ricorrenza di termini che veicolano il significato di alto. Alti sono gli edifici che torreggiano (*sobieru*), alto è il cielo grande di cui è visibile solo una lunga striscia ritagliata dai tetti delle case, alto è il sole la cui luce non arriva a terra; alti sono persino i tacchi delle donne. Dall'alto si scende verso il basso seguendo il movimento obbligato del vento. In basso c'è la strada, simile al fondo di una valle stretta e disagiata. Sul fondo - *soko* è il termine usato più volte – brulica l'umanità, di cui il narratore è una particella. L'alto è caratterizzato dal grigio topo (*nezumi*), dal color cenere (*haiiro*) e da un colore bruno (*tobiuro*).<sup>4</sup> Il sostantivo *tobiuro* ricorre anche nella produzione più tarda dello scrittore in associazione al ricordo dell'esperienza londinese. Confinato in un letto di ospedale durante la lunga convalescenza a seguito di una grave anemia cerebrale, Sōseki scrive *Omoidasu koto nado* (Ricordi e altro ancora, 1911), nel quale ripensa brevemente anche al suo soggiorno londinese. A distanza di anni, ciò che resta di quei giorni è il ricordo dell'aria 'bruna' e la sensazione di una città in continuo movimento, nella quale gente sconosciuta si accalca e si disperde come i mulinelli sulla superficie del mare. Il colore e la metafora marina, che richiamano indubbiamente *Atataakai yume*, sono lo strumento per veicolare il senso più profondo di quei due anni trascorsi a respirare aria malsana isolato in un mondo estraneo. I colori di Londra dunque, e in particolare *tobiuro*, diventano quelli che meglio descrivono lo stato psicofisico del narratore. Certamente Sōseki non cade nell'exasperazione del dato cromatico, ma in quell'emergere dell'istanza soggettivistica attraverso il colore è possibile leggere una affinità con i principi dell'avanguardia simbolista, se non addirittura espressionista. Così, Londra non ha più vie cittadine, ma gole fredde, dominate dalla monocromia delle tinte più fosche e da effetti sonori poco rassicuranti: il sibilo del vento, i pugni del vetturino, il rumore dei tacchi delle donne.

Per altro, nel montaggio di questa prima sezione del racconto, Sōseki sembra rifarsi al concetto teorizzato agli inizi dell'Ottocento della cosiddetta 'linea espressiva'<sup>5</sup> e comunicare il senso di spaesamento attraverso un movimento di linee verticali

---

<sup>4</sup> *Tobiuro* è un colore che ricorre pochissime volte nella produzione sosekiana e assume una connotazione sostanzialmente negativa. Nei diari dello scrittore, in data 3 gennaio 1901, si legge "In un giorno di nebbia nella città di Londra vedo il sole. Sembra sangue di un color rosso tendente al nero. Il sole tinge col sangue la terra bruna", (Kazuyoshi, 2001, p. 3).

<sup>5</sup> Il tema della 'linea espressiva', teorizzato agli inizi dell'Ottocento da Humbert de Superville (1770-1849) era stato ripreso da Charles Henry (1872-1923) nella sua *Introduction à un esthétisme scientifique* (Introduzione a un'estetica scientifica, 1885). Le linee, indirizzate in una certa direzione sono portatrici, secondo Henry, di significati 'emotivi'. Quelle ascendenti suggeriscono un sentimento di gaiezza, quelle discendenti di tristezza, le orizzontali di calma. Allo stesso modo i colori caldi implicano moto, mentre quelli freddi risultano inibitori. La teoria ha grande successo tra i post-impressionisti e in particolare viene accolta con entusiasmo da Georges Seurat, che ne fa la cornice logica e scientifica per concordare in modo armonico le linee del quadro (Chastel, Lapenta 2004, pp. 25-67).

discendenti, oltre che attraverso la scelta di colori spenti con la predominanza del grigio e del nero.

Se la verticalizzazione della scena e l'uso di colori scuri contribuiscono a creare un paesaggio inospitale e di forte impatto emotivo nella prima sezione, la seconda è invece caratterizzata da un'atmosfera completamente diversa. Il narratore attraversa un portone e trova rifugio all'interno di un edificio che chiama 'casa' (*ie*), e che solo alla fine si rivelerà essere un teatro. Per strada domina la sensazione del freddo, all'interno del teatro si avverte un tepore primaverile che riattiva i sensi intorpiditi del narratore. Ora non è più circondato da esseri, ma da persone, che hanno volti distesi e gentili e stanno sedute in silenzio le une accanto alle altre.

Girando per lunghi corridoi e salendo un paio di rampe di scale, trovai una grande porta a spinta. Mi appoggiai appena con il peso del mio corpo e subito, senza rumore né sforzo, scivolai dentro la grande galleria. Davanti ai miei occhi il chiarore era quasi abbagliante. Quando mi voltai mi accorsi che la porta si era richiusa da sé e nel luogo dove mi trovavo percepii un tepore primaverile. Sbattei le palpebre per qualche istante così da permettere alle mie pupille di abituarsi alla luce e poi mi guardai intorno. C'era molta gente, ma tutti erano in silenzio e tranquilli. I muscoli dei visi sembravano completamente rilassati. Nonostante molte persone sedessero una di fianco all'altra, malgrado l'affollamento, la cosa non creava alcun fastidio. Tutti si tranquillizzavano a vicenda. Alzai lo sguardo: il soffitto era a forma di cupola e nel mezzo dei suoi colori vivaci e abbacinanti per i miei occhi, le foglie d'oro brillanti splendevano così luminose da farmi palpitare il cuore. Guardai davanti a me: la galleria finiva con una balaustra. Oltre alla balaustra non vi era nulla. C'era un grande spazio cavo. Mi avvicinai alla balaustra, allungai il mio collo corto e guardai in quella cavità. Il fondo, molto più in basso, era gremito da piccole figure che sembravano dipinte in un quadro. Pur essendo numerose, le vedevo nitidamente. Mi facevano pensare a una marea umana. Il bianco, il nero, il giallo, il blu, il viola e il rosso e tutti i colori brillanti, simili alle increspature che si producono sulla superficie del grande oceano, brulicavano piccoli e belli sul fondo lontano, disposti come scaglie iridescenti. (Shimizu, Aketani, 1994, p. 164).

Mentre nella prima sezione sono enfatizzati i termini che suggeriscono l'idea di verticalità, in questa seconda parte, stupito dall'ampiezza e dai volumi del luogo nel quale si trova, il narratore impiega più volte l'aggettivo 'grande' (*ōkii*). Grande è la porta di accesso alla galleria, grandi sono la galleria e il soffitto della sala, grande è la cavea e grande è la variopinta marea degli spettatori in platea. Prima osserva il soffitto, che lo meraviglia per la policromia delle sue decorazioni, poi guarda dinnanzi a sé e infine, affacciandosi dalla balaustra della galleria, volge lo sguardo verso il basso. Anche qui, come nella prima sezione, c'è una dialettica alto/basso, ma ora il narratore domina la scena da una posizione elevata, come se osservasse un panorama dalla cima di una montagna,<sup>6</sup> e la sensazione è piacevole e confortante. Sopra la sala

---

<sup>6</sup> L'analogia tra la visione della platea dalla galleria e la visione di una valle dalla cima di una montagna è dello stesso Sōseki, che accenna a questo episodio anche in un articolo scritto subito dopo il suo

non si stende uno scampolo di cielo grigio, ma una grande volta dorata e luminosa. Il basso è una valle, ma non più buia e inquietante, bensì colorata, luminosa e animata da una folla variopinta. Anche qui l'autore ricorre a una similitudine marina per descrivere gli spettatori in platea, ma il senso veicolato è diverso. Gli uomini in strada, sospinti dal vento, sono simili a pesci che si dimenano per sfuggire alla rete, gli spettatori invece sono una marea colorata e iridescente. Il narratore affacciato dalla galleria ha dunque una visione d'insieme vivace e colorata dei personaggi in platea, che gli ricordano piccole figure in un quadro. Questo esplicito riferimento all'immagine pittorica rende forse meno casuale la scelta e la sequenza dei colori usati per descrivere la marea umana: bianco (*shiro*), nero (*kuro*), giallo (*ki*), blu/verde (*ao*), viola (*murasaki*), rosso (*aka*). L'accostamento di bianco e nero crea luminosità perché per contrasto i due colori si esaltano a vicenda. Lo spettro del colore cui fa riferimento il termine *ao* in giapponese non è facilmente definibile. Poiché tuttavia esso copre una gamma che va dal blu al turchese al verde chiaro, potrebbe essere assimilabile al color ciano. L'abbinamento di viola e rosso sembra suggerire un colore molto vicino al magenta, che con il giallo e il ciano costituisce la terna dei colori fondamentali. In tal caso, i colori primari sarebbero qui utilizzati metonimicamente per indicare tutti i colori che l'occhio del narratore riesce a percepire nella platea e che risultano precisamente dalla miscela dei tre fondamentali. Dal punto di vista pittorico, inoltre, l'uso di giallo, blu e rosso crea un contrasto gioioso e vivace che ben si addice alla scena. Il paragone con la superficie increspata del mare e con le scaglie iridescenti, come in un gioco di superfici riflettenti, amplifica la policromia e luminosità della visione.

Essendo pittore per diletto e conoscitore delle teorie sul colore e delle tecniche di combinazione per diminuire o accentuare la luminosità,<sup>7</sup> è difficile immaginare che Sōseki non curasse particolarmente questo aspetto nella stesura dei suoi racconti. Anche l'espedito stilistico di accostare paratatticamente i nomi dei colori sembra imitare nella scrittura l'impressione di piccole pennellate regolari su una tela. L'effetto complessivo è quello che si avrebbe davanti a un quadro puntinista: guardandolo da

---

rientro dall'Inghilterra intitolato *Eikoku genkon no gekikyō* (Lo stato del teatro inglese contemporaneo, 1904).

<sup>7</sup> Il problema della distribuzione della luce e del colore è già al centro dell'incompleto *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci. Nel corso dell'Ottocento viene variamente ripreso e approfondito. Tra gli studi più noti quello del francese Michel-Eugène Chevreul, *Loi du contraste simultané des couleurs* (Legge del contrasto simultaneo dei colori, 1839) e dell'americano Ogden N. Rood, *Students' Textbook of color or Modern chromatics, with applications to art and industry* (Manuale del colore per studenti o Cromatica Moderna, con applicazione all'arte e all'industria, 1881). Quando Sōseki arriva in Europa, le riflessioni sul problema cromatico e la percezione ottica del colore sono ormai ampiamente diffuse. Del resto, Sōseki mostra di conoscere il saggio di Allen sui colori, *The Colour-Sense: Its Origin and Development. An Essay in Comparative Psychology*, (La percezione del colore: origine e sviluppo. Un saggio sulla psicologia comparativa, 1892) e ha letto *Modern Painters* (Pittori moderni, 1843-60) di John Ruskin. Come Ruskin, amava Turner, che si era interessato al problema dell'accostamento dei colori e dei rapporti di reciproca influenza.

vicino si percepiscono solo tratti più o meno luminosi di colore, ma osservandolo da lontano, esattamente come fa il narratore, esso restituisce un'immagine complessiva perfettamente intellegibile. Così gli spettatori visti da vicino sono semplici macchie di colore, ma da lontano acquistano una fisionomia più chiara: quella di figure policrome all'interno di un quadro.

La scelta di rappresentare dall'alto la platea, equiparando gli spettatori alle figure di un dipinto, permette momentaneamente di osservare la scena da un punto di vista estetico e con un sereno distacco. L'approccio richiama molto da vicino quello espresso in maniera programmatica dal pittore protagonista di *Kusamakura*:

D'ora in poi proverò anche io a trattare gli esseri umani che incontrerò [...] supponendo che siano come semplici dettagli dipinti in un paesaggio naturale. [...] Cercherò di osservare le persone che incontrerò da lontano e dall'alto, con indifferenza [...]. In tal modo, per quanto agiscano, non potranno balzare facilmente dentro il mio animo, e dunque sarà proprio come stare fermo davanti a un dipinto e osservarne i personaggi che si muovono freneticamente per ogni dove. [...] Privo di ogni interesse personale, potrò concentrare tutte le mie energie nella contemplazione delle loro azioni dal punto di vista dell'arte. E potrò giudicare con attenzione se siano belle o meno (Imanishi, Izuhara, 1994, pp. 12-3).

La sua ricerca di una distaccata visione dell'umanità ha una consapevolezza e una lucidità che certamente mancano all'io narrante di *Atatakai yume*, il quale descrive piuttosto le impressioni suscitate dall'umanità che lo circonda e che solo per pochi attimi ha modo di contemplare dall'alto. Ciononostante, il passo di *Kusamakura* sembra essere il presupposto teorico che struttura l'esperienza visiva del narratore secondo chiari principi pittorici e compositivi.

Una volta ottenuto il massimo della brillantezza attraverso la tensione cromatica e il riverbero della superficie marina, avviene qualcosa di inaspettato. All'interno del teatro cessa di colpo ogni movimento e l'oscurità e il silenzio avvolgono ogni cosa. Nella terza e ultima sezione, la platea del teatro diventa il fondo di una valle (*tanisoko*) dalla quale il buio sembra aver cancellato non solo gli esseri umani ma ogni forma e figura.

A quel punto il brulichio si spense di colpo e contemporaneamente l'oscurità calò dal grande soffitto fino al fondovalle lontano. Le migliaia di persone fino ad allora sedute in fila furono sepolte nelle tenebre e non si udì più nessuna voce. Il silenzio era così profondo che pareva che tutti, nessuno escluso, fossero stati cancellati da quell'immensa tenebra e fossero scomparse le loro ombre e forme. Appena mi attraversò questo pensiero, in lontananza, sul fondo davanti a me, si staccò un quadrato e come se stesse affiorando dalle tenebre, cominciò vagamente a schiarirsi. Dapprima pensai si trattasse semplicemente di un grado diverso di oscurità, ma gradualmente si stagliò nel buio. Quando finalmente mi resi conto della presenza reale di una luce soffusa, potei distinguere alcuni colori opachi nel fondo di un fascio di luce nebuloso. Quei colori erano il giallo, il viola e l'indaco. Poco dopo il giallo e il viola si misero in movimento. Con lo sguardo fisso al punto da sfinire i miei nervi ottici, ne seguii il movimento senza un battito di ciglia. In un istante

la nebbia si dileguò completamente dal fondo della mia retina: in lontananza c'era un mare luccicante sotto la calda luce solare; vicino apparvero chiaramente un bell'uomo con una giacca gialla e una bella donna con lunghe maniche viola a strascico sull'erba verde. La donna sedeva su una panca di marmo sotto un olivo, mentre l'uomo era in piedi accanto alla panca e guardava la donna dall'alto. Allora, invitata da un vento tiepido che soffiava da sud, una musica dolce, continua e sottile attraversò i flutti del mare lontano. La sommità e il fondo della cavità fremettero nel medesimo istante. Le persone non erano svanite nelle tenebre, ma nelle tenebre sognavano la dolce Grecia (Shimizu, Aketani, 1994, pp. 164-5).

Il narratore deve anzitutto abituare la vista alle nuove condizioni di ombra e luce e poi mettere progressivamente a fuoco le macchie di colore per arrivare a distinguere la scena. Il processo fisiologico della vista implica una certa durata e questo permette allo scrittore onnisciente di tenere in sospenso anche il lettore, che solamente nel finale saprà di essere col narratore in un teatro al momento dell'apertura del sipario. Il narratore ha il palco di fronte a sé, leggermente più in basso, e dunque le linee espressive dominanti sono quelle orizzontali, che veicolano un senso di calma in accordo con la scena bucolica rappresentata e l'atmosfera quieta all'interno del teatro.

In questa terza sezione Sōseki gioca contemporaneamente sulla contrapposizione di buio e luce, riprendendo i due elementi caratteristici della prima e della seconda parte del racconto. L'effetto è di grande impatto visivo, perché dall'oscurità emergono progressivamente un quadrato di luce e, al suo interno, macchie di colori vivaci: giallo, (*ki*), viola (*murasaki*) e indaco (*ai*). Anche in questo caso la sequenza dei colori sembra essere studiata per restituire la luminosità e le dimensioni dello spazio scenico. Sōseki accosta infatti il giallo al suo complementare, il viola, e vi aggiunge il color indaco rafforzando in tal modo la brillantezza e la vivacità. Inoltre, poiché nella sequenza il giallo è presente in proporzione minore rispetto ai due colori freddi, per contrasto quantitativo<sup>8</sup> l'immagine assume maggior ampiezza e profondità. La composizione cromatica sembra dunque forzare la scrittura a rendere la profondità e la tridimensionalità del palcoscenico.

Le macchie informi acquistano poi contorni nitidi. Il giallo è la giacca di un uomo, il viola la veste di una bella donna e il color indaco sul fondo è il mare luminoso. Trattandosi della *Twelfth night* di Shakespeare, il colore viola (*murasaki*) sembra un omaggio diretto al nome della protagonista Viola, anche se rimane nel vago a quale momento del dramma Sōseki faccia riferimento.

Secondo Haga (1982, pp. 383-90) l'atmosfera luminosa, unitamente all'ambientazione classicheggiante con la panchina di marmo e la donna seduta sopra, richiamano le immagini di molti dei quadri del pittore olandese Lawrence Alma-Tadema (1836 – 1912) ironicamente soprannominato 'marbellous painter'. Le sue tele ebbero un tale successo nella Londra vittoriana ed edoardiana che gli valsero la cittadinanza britannica. È probabile dunque che la scenografia della *Twelfth night* vista da Sōseki traesse ispirazione proprio

---

<sup>8</sup> Il contrasto di quantità fa riferimento al maggior o minore 'peso' di un colore all'intero di un'immagine. A seconda delle proporzioni delle aree colorate è possibile ottenere diversi effetti. In pittura, se una piccola macchia chiara entra in contrasto con una grande superficie scura, la composizione cromatica conferisce al dipinto maggiore profondità.

dalle rappresentazioni classiche di Alma-Tadema e conseguentemente se ne trovi traccia in *Atatakai yume*.

Mediante l'uso delle linee e del colore Sōseki crea dunque un trittico all'interno del racconto. Con linee verticali e colori scuri il primo quadro dà vita a una rappresentazione tetra delle vie di Londra. Il secondo, con una vivace policromia e luminosità, suggerisce l'ambiente accogliente del teatro con la sua variopinta platea di spettatori. Il terzo infine, con un gioco di luci e ombre, una predominanza di linee orizzontali e gli attori nei loro sgargianti abiti di scena, evoca la magia dello spettacolo e contiene forse un'allusione indiretta all'opera rappresentata.

In una lettera datata 28 agosto 1890 Georges Seurat (1859-1891) chiarisce con un linguaggio piuttosto asciutto e scientifico i principi estetici che hanno ispirato la sua personale ricerca artistica. Scrive infatti:

ESTETICA: L'arte è Armonia. Armonia significa analogia dei contrasti, analogia degli elementi simili, di *tono*, di *colore*, di *linea*, considerati in rapporto alla loro dominante e sotto l'influenza della luce, in combinazioni che esprimono gioia, serenità, dolore. Contrasti sono per il *tono*, una luminosità più chiara, contro una più scura; per il *colore* i complementari [...] per la *linea*, quelle che formano un angolo retto. La gioia del *tono* deriva da una dominante luminosa; quella del *colore*, dalla dominante di intensità; quella della *linea*, dalle linee sopra l'orizzontale. Il dolore del *tono* risulta dalla dominante scura; del *colore* dalla dominante fredda; della *linea* dalle direzioni abbassate. TECNICA: Dati per concessi i fenomeni della durata di un'impressione luminosa sulla retina, il risultato che ne deriva è la sintesi. Il mezzo d'espressione è la mescolanza ottica dei toni e dei colori [...] cioè delle luci e delle loro reazioni (ombre) secondo la legge del contrasto, della gradazione, dell'irradiazione [...] (Chastel, Lapenta, 2004, p. 57).

Attraverso la lettura delle teorie sul colore, la sua distribuzione e percezione, Seurat aveva desunto il principio della mescolanza ottica secondo il quale tocchi separati di pigmenti puri tendono a formare all'occhio dell'osservatore colori più vibranti di quando sono mescolati sulla tavolozza. Nel corpus delle opere di Sōseki il pittore puntinista non è citato nemmeno una volta, ma i principi estetici e l'approccio alla luce e al colore, ispirati dal dibattito scientifico di fine Ottocento, sono sostanzialmente identici. D'altra parte, l'interesse di Sōseki è coerente con lo spirito dell'epoca nella quale l'artista aveva spesso competenze scientifiche e viceversa. Anche per Sōseki, scrittore-pittore, le letture scientifiche sono fondamentali nella creazione di quel linguaggio espressivo che emerge compiutamente in *Atatakai yume*. Oltre che sulle tecniche di composizione dell'immagine pittorica, si era infatti documentato in merito alle sensazioni che la luce e il colore producono nell'occhio e sull'attività fisiologica della retina in questo processo di percezione.<sup>9</sup> L'eco di queste letture è percepibile anche nel

<sup>9</sup> In ambito europeo lo studio del colore, della sua percezione e espressività ha una lunga tradizione e si inserisce nel dibattito letterario, filosofico e scientifico del primo Ottocento, trovando nella celebre *Zur Farbenlehre* (Teoria dei colori) di Goethe del 1810 una prima compiuta esposizione. La teoria non ebbe molta fortuna presso gli ambienti scientifici e accademici dell'epoca, che rimasero interessati solo all'aspetto quantitativo e misurabile dei colori, tuttavia, insieme alle sperimentazioni artistiche di William Blake (1757-1827) e alle riflessioni di Schopenhauer (1788-1860), stimolò nuove considerazioni sul rapporto tra poesia e pittura che attraversò tutto l'Ottocento, influenzando a vario livello il lavoro di artisti e scrittori. La tesi di Goethe insieme alle sperimentazioni scientifiche sull'ottica ispirarono, per

lessico specialistico che lo scrittore adotta in *Atatakai yume*, dove parla di ‘pupilla’ (*hitomi*) ‘nervo ottico’ (*shishinkei*) e ‘fondo oculare’ (*gantei*).

In definitiva gli espedienti pittorici, l’uso dei colori, e i contrasti di luce e ombra creano in *Atatakai yume* immagini forti e suggestive, veicolando anche un senso più profondo. Il racconto si apre infatti con uno sguardo sul mondo esterno, una realtà tetra nella quale l’umanità si affanna come in un incubo. Si conclude invece in un interno accogliente, dove il buio non annichilisce l’umanità, ma le consente, attraverso la finzione del teatro, di vedere, come in un sogno, un mondo inondato di luce. La Grecia è un mondo dolce, caldo e confortante, che sta all’estremo opposto della buia realtà londinese.

## Riferimenti bibliografici

- Chastel, André; Lapenta, Stefania (2004). *Seurat*. Milano: Rizzoli-Skira.
- Etō, Jun (1991). *Sōseki to Āsāō densetsu*. Tōkyō: Kōdansha.
- Flanagan, Damian (2004) (a cura di). *The Tower of London, Tales of Victorian London*. Singapore: Peter Owen Publishers.
- Haga, Tōru (1982). “Sōseki no Jūniya - *Atatakai yume* no naka no Rondon”. In *Kōza: Natsume Sōseki, Sōseki no chiteki kūkan*, vol. 5, Tōkyō: Yūikaku, pp. 350-93.
- Haga, Tōru (1990). *Kaiga no ryōbun – Kindai Nihon hikaku bunkashi kenkyū*. Tōkyō: Asahi Shinbunsha, Tōkyō, pp. 355-518.
- Haga, Tōru (1997). *Sōseki no jikkenkobō: Eijitsu shōhin ippen no yomi no kokoromi*. Kyōto: Kokusai Bunka Kenkyū Sentā.
- Haga, Tōru (2017). *Ningen Sōseki ni okeru kaiga no ryōbun*. Tōkyō: Shinjuku kuritsu Sōsekisanbō kinenkan, pp. 41-2.
- Imanishi, Junkichi; Izuhara, Takatoshi (1994) (a cura di). *Sōseki Zenshū*, vol. 3, Tōkyō: Iwanami shoten.

---

esempio, l’opera di William Turner (1775-1851), che nella sua ricerca sulle modalità di rappresentazione della natura e del mutare della luce, affrontò il problema dei colori e di come la loro combinazione diminuisca o accentui la luminosità dei toni risultanti. Pur nelle sue errate conclusioni dal punto di vista della fisica, la teoria di Goethe pose inoltre le basi per una rinnovata interpretazione psicologica delle percezioni umane dimostrando come l’uomo sia immerso in un mare cromatico che ne regola gli impulsi e il carattere. Anche la percezione del colore e i suoi effetti nell’individuo rientrarono dunque a buon diritto nel campo di osservazione e studio della nascente psicologia.

Nel catalogo delle opere che Sōseki aveva raccolto nel suo studio compare anche la traduzione inglese di alcuni saggi di Schopenhauer (*Essays of Schopenhauer*) curata da Dircks e pubblicata nel 1903 per i tipi di W. Scott. Nel volume, che Sōseki aveva letto e annotato, è presente la biografia del filosofo tedesco, nella quale è menzionata anche l’opera *Ueber das Sehn und die Farben* (La vista e il colore, 1816) e il relativo carteggio con Goethe. La lettura della *Teoria dei colori* di Goethe e le esortazioni dello scrittore stesso, avevano infatti spinto Schopenhauer a proseguire le sue ricerche sulla questione del colore, nella speranza, illusoria, che la sua teoria potesse liquidare quella Newtoniana (Montinari, 2002). Sōseki si documentò anche in merito agli effetti psicologici del colore. Infatti, come ricorda Orsi (1990, pp. 19-20), in *Bungakuron* (Teoria della letteratura, 1907) si trovano cenni proprio alle relative teorie del tedesco Wilhelm Wundt (1832-1920).

- Kazuyoshi, Shimizu (2001). *Jitensha ni noru Sōseki. Hyakunen mae no Rondon*. Tōkyō: Asahi Shinbunsha, pp. 3-19.
- Nakajima, Kunihiko (2017). *Sōseki no bijutsu: yukari no kaiga to sōtei*. Tōkyō: Shinjuku kuritsu Sōsekisanbō kinenkan, pp. 35-6.
- Orsi, Maria Teresa (1990) (a cura di). *Sanshirō*. Venezia: Marsilio, pp. 19-20
- Flanagan, Damian (2004) (a cura di). *The Tower of London, Tales of Victorian London*. Singapore: Peter Owen Publishers.
- Montinari, Mazzino (2002) (a cura di). *La vista e i colori e carteggio con Goethe*. Milano: Abscondita.
- Ōkuma, Toshio (1995). *Shikisai bungakuron*. Tōkyō: Satsuki shobō, pp. 180-222.
- Orsi, Maria Teresa (1999). “Il romanzo come pittura. Il modello di Natsume Sōseki”. *Asiatica Veneziana* 4, pp. 185-204.
- Orsi, Maria Teresa (2008). “Natsume Sōseki: L’occidente come sogno e fantasia”. In Caroli, Rosa (a cura di) *1868 Italia Giappone: intrecci culturali*. Venezia: Cafoscarina, pp. 129-42.
- Shimizu, Takayoshi; Aketani, Hideaki (1994) (a cura di). *Sōseki Zenshū*, vol. 12, Tōkyō: Iwanami shoten.
- Tsunematsu, Sammy I. (2002) (a cura di). *Spring Miscellany and London Essays*. Singapore: Tuttle Publishing.
- Yoon, Sang In (2015); *Seikimatsu to Sōseki, Fin de siècle and Soseki*, Tōkyō: Iwanami shoten.



## Il ruolo attivo del lettore nella produzione letteraria post 3.11

VERONICA DE PIERI

Gli esercizi di scriptoterapia messi in atto nell'ambito di sedute di counseling e psicoterapia risultano particolarmente efficaci nei casi dimostrati di iniziale o parziale alessitimia della vittima (Krystal, 1995, p. 111), una condizione per cui la consapevolezza emozionale del soggetto è alterata, spesso a causa di un evento traumatico o un evento percepito come tale. Lo scambio dialogico tra terapeuta e paziente viene ricalcato in letteratura dal rapporto, intimo ed empatico, tra l'autore e la sua audience. L'opera letteraria, lungi dall'essere fine a sé stessa, si concretizza mediante la cooperazione tra autore empirico e il suo lettore reale (Segre, 1985, p.11). Solo questa interazione dialogica porta alla formazione dell'*ouvrage de l'esprit* come intesa da Sartre: uno sforzo letterario che unisce la libertà autoriale e la responsabilità che l'atto di scrittura comporta, sia nei confronti del pubblico sia della scrittura stessa (Benoît, 2000, p. 141).

I rischi concernono la panoplia interpretativa generata dai *Leerstellen* iseriani, vale a dire da tutte quelle ambiguità, lacune e omissioni di ordine semantico identificate da Wolfgang Iser (1976, p. 280); esse contribuiscono a rendere la lettura un processo aleatorio al limite tra la mera fruizione del prodotto letterario da parte del suo lettore/consumatore e una sorta di 'théâtre de l'individualité' (Piégay-Gros, 2014, p. 39) che vede nella lettura un esercizio solitario di *autoréflexivité* o secondo Cathy Caruth di 'conoscenza di sé' (1995, p. 7) mediante l'immedesimazione e l'identificazione con i protagonisti dell'opera. L'atto della lettura suggerisce infatti al lettore di colmare quegli 'spazi di indeterminatezza' (Gerratana, 2011, p. 2) volutamente disseminati nel testo dal narratore al fine di incoraggiare l'abilità creativa dei lettori stessi, quella che Iser identificava in *das Imaginäre* (Iser, 1983, p. 146). Il processo immaginativo consente seppur momentaneamente, di esperire come reale un mondo che nasce come pura finzione ed è frutto della soggettiva interpretazione del lettore. Qualsiasi attribuzione di senso da parte del lettore all'opera è sì, indotto dall'autore, attraverso espedienti letterari come ellissi, preterizione, aposiopesi, ma è altresì un processo attivo che pretende la collaborazione immaginativa del lettore, rendendolo di fatto un co-autore dell'opera. Lo *Inszenierungen* (Iser, 1983, p. 507), il processo

di inscenamento del mondo letterario, ha il merito di vivificare e personalizzare quel mondo parallelo che l'autore traccia su carta senza averne mai il completo controllo. Per quanto dettagliata possa essere la descrizione di suoni, profumi, colori, caratteri e situazioni, ogni lettore vedrà nell'ambiente e nei protagonisti che animano quel paesaggio delle nuances particolari influenzate da ricordi, esperienze, desideri arbitrari. Per questo l'estetica della ricezione di Iser di distingue notevolmente dalla teoria della ricezione di Hans Robert Jauss: mentre la prima indaga la componente attiva del lettore nell'atto di creazione del prodotto letterario, la seconda si limita a evidenziare le reazioni che questo atto suscita nel pubblico di lettori.

Chiaramente, questo processo empatico nell'audience rischia di risolversi in quella che Wimsatt e Beardsley hanno riassunto in '*affective fallacy*' cioè nell'anomalia valutativa del testo dovuta a un preventivo scetticismo epistemologico o all'interferenza emozionale del lettore (Wimsatt e Beardsley, 1949, p. 31). L'ermeneutica letteraria non può quindi definirsi come un esercizio esegetico permanente perché soggetta a continue interpretazioni critiche.

Nel caso della scriptoterapia tuttavia, proprio la soggettiva decodificazione del testo da parte del lettore e la multiforme possibilità interpretativa che l'opera offre rappresentano il punto di forza del prodotto testimoniale. Non vi è la necessità che l'interpretazione del lettore sia congrua a quella suggerita o indotta dal suo autore, come voleva la definizione di 'Lettore Modello' ambito da Eco (si veda, per esempio, l'analogia con il Lettore Implicito di Iser riconosciuta dallo stesso Eco; 1995, p. 19); al contrario, è proprio la soggettività interpretativa a rendere il prodotto testimoniale efficace. Addirittura, il testimone non suggerisce e non incoraggia nessun particolare immaginario della propria esperienza: si limita a descriverla così come questa è stata; sta al lettore coglierla in assoluta autonomia: «Solo così il testimone in giudizio adempie alla sua funzione, che è quella di preparare il terreno al giudice. I giudici, siete voi.» afferma con famose parole Primo Levi (Levi, 1976, p. 157). Infatti, la validità dell'esercizio scriptoterapico è data da un lato dal processo di scrittura, vissuto dall'autore come una sorta di «letteratura confessionale» (LaCapra, 2001, p. 8) e dall'altro, dall'incontro con l'atto della lettura: l'una non sussiste senza l'altra in quanto un prodotto letterario non fruito rimane non fecondo; d'altro canto la lettura è possibile solo in presenza di un'opera letteraria a cui approcciarsi. Così, nel campo della letteratura testimoniale il prodotto letterario ambisce a divenire il locus di una seduta psicoterapica tra autore/terapeuta e lettore/paziente (Shimokōbe, 2006, p. 23). Tale processo è ben analizzato da Tian Dayton (2000) che individua due fasi propedeutiche nella seduta psicoterapica: la 'abreactive catharsis' derivante dalla *Abreagieren* freudiana che consiste nella regressione del soggetto ad un evento vissuto, spesso represso; una sorta di «retroazione storica» (Laub, 1995, p. 70) e sua articolazione verbale o scritta. Il secondo stadio è rappresentato dalla 'catharsis of integration' (Dayton, 2000, p. 296), cioè dalla guadagnata capacità della vittima di ricono-

scere e verbalizzare le sue emozioni, fase che sviluppa la presa di coscienza da parte del paziente e può quindi dare avvio al processo di guarigione dal trauma. Ma come si traduce questo processo nell'atto della lettura? Il primo stadio consiste nel riconoscimento da parte del lettore di particolari comportamenti e attitudini dei protagonisti che per analogia o differenza stimolano la sua trasposizione dalla situazione narrativa alla vita reale. Non è necessario che l'autore espliciti le ragioni dietro le azioni dei protagonisti; allo stesso modo in cui non è indispensabile che i loro sentimenti prendano corpo attraverso una definizione aggettivale. Il focus è dato dall'intuizione interpretativa del lettore che per trasposizione e immedesimazione rievoca situazioni e sentimenti del suo vissuto. In un certo senso, l'opera letteraria consente attraverso la lettura di esperire una seconda volta luoghi, tempi, eventi. Si attualizza così la 'abreactive catharsis' in forma letteraria. La rielaborazione della lettura è invece affare assai più delicato: il feeling empatico sviluppato nei confronti dei protagonisti e delle loro vicende può essere così personale da toccare la sfera intimistica dell'individuo. In questo caso la 'catharsis of integration' si attua nel privato: solo una certa dose di confidenza permette al lettore il confronto con altri lettori sull'argomento. Insomma, come la seduta terapeutica è coperta dal segreto professionale, così l'interazione dialogica tra autore e lettore è tutelata dalla segretezza della lettura.

La funzione scriptoterapica è quindi attribuito di molte opere testimoniali: la copiosa produzione letteraria nata in risposta all'11 marzo giapponese non ne rimane esclusa. Il duplice disastro naturale che ha interessato la regione del Tōhoku e la crisi nucleare all'impianto di Fukushima Daiichi nel 2011 ha trovato largo spazio nella produzione letteraria di numerosi autori. La figura autoriale giapponese infatti, da sempre chiamata a prendere posizione di fronte a problemi di natura socio-politica, è stata largamente incoraggiata a esprimersi anche rispetto al 3.11. A questo appello va aggiunto il personale desiderio degli autori di farsi portavoce delle vittime del 'Daishinsai' e rivelare più o meno apertamente la propria posizione in merito all'uso del potenziale nucleare per scopi civili, il cosiddetto 'uso pacifico' dell'energia nucleare. Vengono proposti alcuni esempi in cui, indipendentemente dalla diversa natura del prodotto letterario, è l'azione congiunta di autore e lettore che attraverso la ricezione e la risposta empatica consente all'opera testimoniale di diventare tale e attivare così il processo di guarigione dal trauma. Per lo scopo si è deciso di limitare la selezione a un singolo esempio per forma generis a partire dalla produzione poetica di Wagō Ryōichi, poeta originario di Fukushima divenuto internazionalmente famoso per la sua *net-poetry* condivisa sui social networks, Twitter e Facebook in primis. La scelta è ricaduta su una primissima produzione dell'autore, datata 18-19 marzo 2011, che solo successivamente ha visto la sua pubblicazione editoriale nella collezione *Shi no tsubute* (Poesie scagliate), recentemente vincitore del premio francese per la rivista *Nunc* nella sua traduzione francese *Jets de poèmes*:

あなたにとって、懐かしい街がありますか。暮らしていた街がありますか。その街はあなたに、どんな表情を、投げかけてくれますか。

2011年3月19日 4:15

あなたにとって、懐かしい街がありますか。私には懐かしい街があります。

2011年3月19日 4:15

その街は、無くなってしまいました。

2011年3月19日 4:16

あなたは地図を見えていますか。私は地図を見えています。その地図は正しいですか。私の地図は、昔の地図です。なぜなら今は、人影がない。・・・。

2011年3月19日 4:16

南相馬市の夏が好きだった。真夏に交わした約束は、いつまでも終わらないと思っていた。原町の野馬の誇らしさを知っていますか？

2011年3月18日 14:14

南相馬市の野原が好きだった。走っても走ってもたどりつかない、世界の深遠。満月とススキが、原町の秋だった。

2011年3月18日 14:15

お願いします。南相馬を救って下さい。浜通りの美しさを戻してください。空気の清しさを。(私たちの心の中には、大海原の涙しかない。)

2011年3月18日 14:28

海のきらめきを、風の吐息を、草いきれと、星の瞬きを、花の強さを、石ころの歴史を、雲の切れ間を、そのような故郷を、故郷を信じる。

2011年3月18日 14:43

2時46分に止まってしまった私の時計に、時間を与えようと思う。明けない夜はない。

2011年3月18日 14:45

[Avete una città che vi è cara? C'è una città che mi è cara. Avete una città dove avete vissuto? Che tipo di segnali vi manda? / Avete una città che vi è cara? C'è una città che mi è cara. Quella città è scomparsa. / State guardando la mappa? Sto guardando la mia mappa. È affidabile? La mia mappa è vecchia. Perché ora non c'è anima viva... / Amavo l'estate a Minamisōma. Credevo che la promessa scambiata a metà estate non sarebbe mai finita. Conoscete i magnifici cavalli selvaggi di Haramachi? / Amavo i campi di Minamisōma. La vastità di un mondo che per quanto si corra, non è raggiungibile. / La luna piena e l'erba autunnale di Haramachi. / Vi prego. Per favore, aiutate Minamisōma. Per favore ripristinate la bellezza di Hamadōri. La purezza della sua aria. (Nel mio cuore, non c'è altro che un oceano di lacrime.) / Il mare scintillante, il respiro del vento, il forte odore dell'erba e il brillucchio delle stelle, la stranezza dei fiori, la storia delle pietre, lo squarcio tra le nuvole: credo nella mia città natale, questo tipo di città. / Ristabilirò il tempo del mio orologio, fermo alle 2:46. Non c'è notte che non si apra al giorno.] (Wagō, 2011, p. 35, 36, 38, 43.)

Il poeta riporta l'attenzione ad un'area specifica della mappa che avrebbe dovuto mostrare una città a lui cara; ma Minamisōma è scomparsa (その街は、無くなってしまいました。). A quasi 29 km dall'impianto di Fukushima Daiichi la città è

stata una delle prime ad essere evacuate dalle ordinanze cautelari disposte dal governo giapponese tra il 14 e il 16 marzo; tuttavia, l'autore ripete con convinzione di credere nella sua città natale, un termine (quello di *furusato* 故郷) che per trasposizione metonimica si allarga a tutta la regione del Tōhoku colpita dal quarto più potente sisma nella storia mondiale e dalla violenza dello tsunami ad esso seguito; per estensione, il *furusato* di Wagō Ryōichi è il Giappone intero, unito ad affrontare la crisi del 3.11. Se le indicazioni geografiche sono ben determinate sulla mappa, per quanto non accurata, anche il tempo è ben definito: l'orologio dell'autore, freddato alle 2:46, ne ricorda uno analogo conservato al Museo della Pace di Hiroshima, bloccato alle 8:14 del 6 agosto a ricordare il bombardamento nucleare della città; il suo significato è traslato dalle parole della *hibakusha* di Nagasaki Hayashi Kyōko per la quale ogni giorno è il 9 agosto: la paura del *genbakushō*, la 'malattia atomica' i cui sintomi da esposizione alle radiazioni possono comparire improvvisamente e trasmettersi alle future generazioni, è una preoccupazione abbracciata anche da Wagō nella sua poesia. L'attimo del sisma è fissato come uno scisma netto tra il passato di Minamisōma ormai perduto e il presente legato alla contaminazione nucleare dovuta al meltdown presso l'impianto di Fukushima Daiichi, nonché lo smaltimento delle sue scorie radioattive, entrambe calamità che coinvolgono, nell'immediato futuro, le prossime generazioni.

Il trauma, che in questa poesia assume l'aspetto di una città perduta e una promessa infranta, interpella il lettore con domande dirette (あなたにとって、懐かしい街がありますか。): impone cioè di divenire parte attiva nel salvataggio di Minamisōma perché potrebbe essere la città di tutti noi (お願いします。南相馬を救って下さい。). La *net-poetry* di Wagō Ryōichi non è un esercizio di scriptoterapia fine a sé stesso: è un appello vivo agli utenti del web; è un'invocazione accorata, una chiamata imperiosa. Urge l'intervento del pubblico, implica partecipazione.

Che la *net-poetry* sia il luogo d'incontro tra autore e lettore è indubbio; ma cosa trasforma tale territorio neutro in un fertile terreno per la guarigione dal trauma? La risposta è da ricercarsi in quelle proposizioni che in qualità di 'vettori letterari' superano lo spazio estrinseco della carta stampata e quello restrittivo dei confini cittadini di Fukushima per raggiungere altri universi, altre vite. La 'abreactive catharsis' in forma letteraria non si realizza qui con un transfert assoluto tra il protagonista (Wagō) e il lettore empirico: perché l'immedesimazione avvenga il Lettore Modello dovrebbe essere uno sfollato di Minamisōma o tutt'al più una vittima del 'Daishin-sai'. L'apertura dell'opera suggerisce invece l'adozione di altre strategie testuali da parte dell'autore: interrogazione diretta, implorazione. Il testo testimoniale sfrutta l'empatia del lettore affinché rielabori, in una sua personale chiave interpretativa, il dramma esperito dai sopravvissuti del Tōhoku, ed implicitamente, questa soluzione elimina qualsiasi possibile divario di intelligibilità che poteva invece portare ad una netta distinzione dell'audience in vittima e non-vittima cioè in 'chi è in grado di comprendere perché ha esperito l'evento' e 'chi non è in grado (o non gli è permesso)

di comprendere perché estraneo ai fatti'. La poesia di Wagō assume così carattere universale.

La risposta dell'audience letteraria si realizza, su vasta scala, in una presa di coscienza della situazione di Minamisōma e possibilmente, in un'azione diretta affinché la città torni ai suoi splendori originari. In questo senso, la scriptoterapia assurge alla sua funzione testimoniale stimolando la memoria e il ricordo di Minamisōma in tutte le voci descritte dal suo autore: i magnifici cavalli selvaggi e l'erba autunnale di Haramachi, i campi, la bellezza di Hamadōri, la purezza della sua aria, il mare scintillante, la stranezza dei fiori, la storia delle pietre. Se il lettore non ricorda (o non conosce), è la *net-poetry* di Wagō ad aiutarlo; ma all'utente del web spetta il compito di perpetuare tale ricordo.

Accanto ad una reazione del pubblico definibile su ampia scala, ad ampio spettro, se ne affianca un'altra ben più sottile ed intimista che vede cioè il compimento della 'catharsis of integration' in forma letteraria: si tratta di una riflessione interiore, morale, su proprie esperienze di dolore. In questo caso la *net-poetry* di Wagō diventa un potente strumento per un'analisi psicotraumatologica del proprio vissuto, non attraverso l'identificazione diretta del lettore nell'esperienza dell'autore ma per i suggerimenti che l'opera testimoniale offre.

Si veda poi un prodotto di prosa firmato Kawakami Mieko e intitolato *Sangatsu no keito* (Marzo è di lana) presente in entrambe le collezioni sul tema 3.11 uscite a un anno di distanza dall'11 marzo; il riferimento va a *Sore de mo sangatsu wa mata* (E tuttavia marzo è, ancora, 2012) tradotto in inglese in *March Was Made of Yarn* (2012) e la pubblicazione da parte di Waseda Bungaku *Shinsai to fikushon no "kyori"* (2012) la quale conta la sua traduzione italiana in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto* (2013). In questa breve produzione narrativa l'autrice porta in scena in poche pagine il viaggio di una comune coppia nel Kansai; la donna è in attesa all'ottavo mese di gravidanza. L'occasione del viaggio è rappresentata dalla visita presso la famiglia di lei residente nella prefettura di Shimane. La coppia, di ritorno verso Sendai decide così di concedersi una breve tappa a Kyōto per visitare la città, tra cui il Kiyomizudera. In hotel, dove i due giovani riposano nelle ore più calde, vengono sorpresi da un messaggio relativo al terremoto: credendoli ancora a Sendai, un'amica della protagonista si preoccupa per la loro incolumità. Il 'Daishinsai', con il suo nome, non fa comparsa in *Sangatsu no keito*. Il punto di vista messo in scena dall'autrice è quello di una comune coppia che vive la sua quotidiana routine: la trasposizione del lettore con i protagonisti è immediata. Il punto forte della narrazione è proprio l'attributo di comunanza (leggere: universalità) che può essere ascritto alla storia. Il lettore può rivedere sé stesso l'11 marzo, un giorno esattamente uguale agli altri, fintanto che qualcosa di straordinario non accade. La triplice catastrofe scompare, è ricondotta alla sua esclusività originaria. Il 'Daishinsai' è circoscritto. Il suo sbucare fuori attraverso la mail ricevuta dalla coppia è limitativo: un istante, un punto fermo nella linea cronologica degli eventi. Riportare la catastrofe alla sua dimensione evenemenziale non significa ridimensio-

narne la portata ma reinscriverla nella quotidianità. Essa è semplicemente ricondotta alla sua unicità, al suo unicum: non è una occorrenza giornaliera ma una tragedia che ciclicamente ricompare nella vita umana. La reticenza autoriale è la pratica allusiva con cui Kawakami parla del 3.11 senza pragmaticamente menzionarlo. L'11 marzo è dipinto in *Sangatsu no keito* come un silenzio ineffabile, una omissione dichiarata che incalza il lettore a cercarne qualsiasi richiamo, per quanto sottile, servendosi del metadiscorso attorno all'opera. Nel farlo, l'autrice costringe il lettore a riflettere sulla fragilità della vita sottolineando l'impotenza dell'essere umano di fronte al *mujō*, il concetto buddhista che vede nell'incessante scorrere della vita il continuo divenire di tutte le cose. Ancora una volta è grazie alla fruizione del lettore che l'opera assume i connotati di testimonianza: «la finzione letteraria [è] il luogo privilegiato di costruzione dell'identità» (Gerratana, 2011, p. 32).

Come si è visto, in questo caso la 'abreactive catharsis' si realizza in maniera piuttosto consueta mediante l'immedesimazione tra il lettore e i protagonisti della storia; similmente alla produzione poetica di Wagō, il narratore si rivolge ad un lettore empirico svincolandolo dalla sua esperienza (o meno) della catastrofe dell'11 marzo, rendendo l'opera testimoniale accessibile a tutti (e quindi, direbbe Eco, raggiungendo un'ampia categoria di Lettor[i] Modell[i]). Il processo introspettivo legato alla "catharsis of integration" invece, viene ispirato dall'autrice proprio attraverso le riflessioni sul ruolo che ognuno di noi lettori assume nei confronti della catastrofe (leggere: trauma). La strategia adottata è quella del silenzio, dell'omertà verso il mai nominato '*Daishinsai*'. Ma la sua assenza, se rapportata al metadiscorso dell'opera che la vede parte di una raccolta in omaggio alle vittime del 3.11, ne richiede la presenza. La ricerca del suo significato è quanto di più soggettivo può essere la matrice traumatica esperita dal singolo lettore.

L'ultimo testo proposto è l'esempio di una produzione di carattere nonfictional pubblicata nel novembre 2011 dal prete buddista Gen'yū Sōkyū: *Mujō to iu chikara* (La forza dell'impermanenza, 2011) non può considerarsi come la risposta autoriale più famosa al 3.11 ma è presa qui in considerazione per il valore alterativo attribuito al ruolo attivo del lettore. L'opera si presenta come un commentario in chiave 3.11 di un testo canonico della produzione letteraria giapponese, lo *Hojōki* di Kamo no Chōmei, risalente al 1212. La serie di calamità che l'autore afferma di avere esperito in prima persona durante il periodo Kamakura (1185–1333) vengono comparate da Gen'yū con la situazione di Fukushima dopo l'11 marzo: il trasferimento della capitale da Kyōto a Fukuhara dopo una tromba d'aria è messa in relazione all'evacuazione delle aree vicine all'impianto nucleare di Fukushima Daiichi (Gen'yū, 2011, p. 20); il consistente sfruttamento di cavalli ma non di bovini viene paragonato alla grande quantità di radioattività inalata dagli sfollati di Fukushima e all'impossibilità di mangiare carne bovina (Gen'yū, 2011, p. 21); perfino la carestia descritta da Kamo no Chōmei è considerata alla luce del 3.11 rispetto alla contaminazione radioattiva responsabile di avere trasformato il suolo di Fukushima da una florida area verde a una terra incoltivabile che non produce nulla in grado di

placare la fame dei suoi abitanti (Gen'yū, 2011, p. 21); il fenomeno di sciacallaggio subito dai templi durante l'epoca di Chōmei è ora preoccupazione delle aree evacuate (Gen'yū, 2011, p. 28-29). Gen'yū Sōkyū coglie così l'occasione per criticare la quantità esagerata di manuali sul tema di sisma, tsunami, smottamenti, pubblicati in Giappone negli ultimi decenni e definiti dai critici come 'ikikata no hon' 「生き方の本」 (libri su come vivere; Gebhardt, 2015, p. 260). Tutti questi prodotti letterari si prefiggono il chiaro obiettivo di aiutare a comprendere la catastrofe e sono utili allo sviluppo di quello che viene definito come "atama no junbi" 「頭の準備」 (preparazione della mente); un'espressione che riflette il bisogno di essere equipaggiati con nozioni e informazioni necessarie a fronteggiare una possibile crisi. Tale qualità preparatoria dell'individuo risulta però inefficace se non accompagnata da una adeguata 'kokoro no junbi' 「心の準備」 (preparazione del cuore) che consiste in una sorta di predisposizione psicologica caratterizzata dalla capacità di reagire tempestivamente allo shock ed entrare in azione. L'autore arguisce il fatto che il grande numero di prodotti editoriali sul tema sembri impedire alle persone di imparare a fronteggiare la catastrofe: una volta stampata, questa conoscenza si accumula sugli scaffali delle librerie, trasformata in memoria da archiviare. Questa sembra essere la riflessione suggerita dall'autore: nonostante il concetto di *mujō*, per sua natura, incoraggi l'uomo a non preoccuparsi del domani poiché il tempo è in continuo divenire, una corretta preparazione della mente e del cuore aiuta a vivere e gioire della vera essenza del *mujō*, l'attimo, l'istante, fuggevole e passeggero e per questo sacro. «Dobbiamo vivere il *mujō*. Dobbiamo vivere ogni giorno con un modo di percepire il mondo che sia il *mujō*.» (Gen'yū, 2011, p. 36.) In questo caso la produzione di Gen'yū stimola la risposta del lettore a cambiare modalità di approccio alla quotidianità. In *Mujō to iu chikara* la catastrofe dell'11 marzo diventa quasi il pretesto per incoraggiare un tale cambiamento. La revisione del mito classico è lo stratagemma adottato dall'autore per stimolare una riflessione dell'individuo non solo riguardo i problemi che attanagliano la prefettura di Fukushima e i suoi sfollati, ma anche sulla modalità con cui si affronta la vita. Il monito è incisivo: maggior coscienza che il pericolo è sempre in agguato; maggior prontezza di spirito nell'affrontarlo. Questo sembra essere il suggerimento dell'autore nella sua insistenza sul vivere quotidianamente il *mujō*. In *Mujō to iu chikara* il ruolo attivo del lettore non si espleta nel congiunto sforzo con l'autore al fine di portare a compimento la sua opera; in altre parole, il lettore non diventa co-autore di Gen'yū mediante il processo della lettura. In quanto testo di natura documentaria e critica *Mujō to iu chikara* non necessita (e anzi non richiede) alcun intervento immaginativo da parte del lettore per colmare quegli interstizi narrativi e quelle lacune letterarie che l'autore volutamente dissemina nel racconto con il preciso intento di solleticare la fantasia della sua audience, come nei casi di poesia e prosa già esaminati. Tuttavia, viene meno anche la possibile discrepanza tra i 'descriptive (or cognitive) meanings' della parola e i suoi 'emotive meanings' (Wimsatt e Beardsley, 1949, p. 33): vale a dire che non si verifica il rischio di cadere

nella 'affective fallacy' denunciata da Wimsatt e Beardsle in quanto non intercorrono dubbi sulla posizione autoriale in merito alla catastrofe di Fukushima e i suoi rimproveri per una scorretta attitudine nell'affrontarla.

Si può quindi parlare di ruolo attivo del lettore, in questo caso? Sì, se si intuisce la simmetria tra un prodotto *fictional* e uno *nonfictional* che, attraverso tecniche stilistiche e retoriche differenti, stimolano nella medesima direzione il lettore. Infatti, nel primo caso a generare la 'abreactive catharsis' psico-letteraria erano le lacune testuali che inducevano il lettore a colmarle con la propria facoltà immaginativa; operazione questa, che attraverso l'immedesimazione con i protagonisti del racconto conduceva il lettore ad un'autoanalisi delle proprie esperienze di trauma e dolore: in termini psicotraumatologici, alla già vista 'catharsis of integration'. Nel caso di un prodotto *nonfictional* come quello qui proposto, l'assenza di omissioni e obliterazioni testuali facilita il lettore nella sua presa di coscienza. Non più quindi un diretto intervento sul testo, ma una riflessione a posteriori, intima e soggettiva, che, nel migliore dei casi, può portare alla messa in opera dei suggerimenti autoriali proposti.

Entrambe queste due produzioni letterarie presentano quindi un 'filtro' in grado di precludere o facilitare l'efficacia, in termini scriptoterapici, del testo: nel caso di un prodotto narrativo tale filtro è incarnato dall'immaginario del lettore; nel caso di un'opera documentaria invece, esso è rappresentato dalla condivisione di archetipi sociali, politici, giuridici ecc., con l'autore. Più l'immaginario del lettore è ampio, più l'opera di narrativa sarà efficace perché la figura del Lettore Modello combaccerà con molteplici possibili lettori empirici; più la condivisione di idee tra autore e lettore corrisponde e più l'efficacia dell'opera testimoniale a carattere documentario diventerà indubbia.

Per tornare a *Mujō to iu chikara*, la sua 'abreactive catharsis' si compie attraverso il mutuo accordo tra autore e lettore nel condividere il medesimo punto di vista espresso nell'opera: quello cioè, di critica verso la manualistica infeconda; la 'catharsis of integration' invece, prende corpo con una risposta pro-attiva del lettore che, una volta colti i suggerimenti di Gen'yū li fa propri modificando il suo approccio alla quotidianità, vissuta ora con maggior sensibilità per la consapevole presenza del *mujō*. Non c'è da stupirsi se questo tipo di letteratura è stata associata ai diversi attributi di guarigione, in inglese *healing* o in giapponese 'iyashi' 「癒し」 (Gebhardt, 2004, p.257) in quanto l'opera testimoniale così concepita rappresenta anzitutto il punto iniziale di una scoperta di sé, contrariamente a quanto si pensa nell'immaginario comune, trattandosi di un'opera che per definizione racconta l'esperienza del suo autore. Si parla di 'kokoro no kea' 「心のケア」 (cura del cuore; Kamata e Gen'yū, 2012, p.18), un processo di convalescenza psicologica spronato dall'autore ma attuato grazie alla risposta emozionale del lettore. Questa è fondamentale affinché si sviluppi un attivismo socio-politico originato dalla coscienza civica del lettore stesso.

La letteratura contribuisce così a ricostituire l'identità frammentata dalla catastrofe, dal trauma e dalla perdita; «to help readers discover their own sympathetic imaginings of humanity in extremis.» aggiunge Vickroy (Vickroy, 2002, p. 2). La

narrazione contribuisce all'aumento di consapevolezza dei lettori attraverso la loro lettura esperenziale: non un atto passivo ma di attiva partecipazione al dramma raccontato. Gli artifici espressivi sviluppati dall'autore vengono messi in atto (attualizzati, direbbe Eco) dal lettore. Per questo la natura del prodotto letterario passa in secondo piano rispetto al messaggio trasmesso: poesia, narrativa e saggistica concorrono alle funzioni terapeutiche della 'letteratura sul trauma' con l'obiettivo finale di ottenere un «individual and collective healing and alleviation of symptoms» (Vickoy, 2002, p. 85). L'opera, che richiede «movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore» è un «meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario» (Eco, 2016, 51). La sua pluralità interpretativa non altera la sua irriducibile singolarità; il suo «essere libero» o «aperto» è anzi una strategia testuale che nel caso dell'opera testimoniale è sinonimo di efficacia dell'esercizio scriptoterapico.

## Bibliografia

- Benoît, Denis (2002). *Littérature et engagement*. Paris: Éditions du Seuil.
- Cathy, Caruth (1995). *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Coci, Gianluca (2013) (a cura di). *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*. Roma: Atmosphere Libri.
- Dayton, Tian (2000). *Trauma and addiction. Ending the Cycle of Pain through Emotional Literacy*. Florida: Health Communications Inc. Publishing.
- Eco, Umberto (1995). *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Euroclub Italia S.p.A.
- Eco, Umberto (2016). *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Gebhardt, Lisette (2004). "Der Konsum von "heilung" (*iyashi*) in der japanischen Gegenwartskultur und die Remigio-Reise nach Asien". In *Gelebte Religionen. Untersuchungen zur sozialen Gestaltungskraft religiöser Vorstellungen und Praktiken in Geschichte und Gegenwart*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, pp. 325-338.
- Gebhardt, Lisette (2015). "Ghosts, Spirituality and Healing in Post-Fukushima Literature: Yoshimoto Banana's Bibliotherapy for National Recovery". In *Religion and Spirituality in Japanese Literature*, PAJLS, vol. 16, pp. 257-280.
- Gen'yū, Sōkyū (2011). *Mujō to iu chikara. Hōjoki ni manage kokomo no arikata*. Tokyo: Shinchōsha.
- Gerratana, Anna (2011). "Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie post-moderne", In *Bollettino AIG IV*. Pisa: BAIG, pp. 25-34.
- Iser, Wolfgang (1983). "Akte des Fingierens". In Henrich, Dieter, Iser, Wolfgang (Eds.). *Funktionen des Fiktiven, Poetik und Hermeneutik*, X. München: Fink, pp. 121-152.
- Kamata, Tōji; Gen'yū, Sōkyū (2012). *Genshiryoku to shūkyō - Nihonjin he no toi*. Tokyo: Kadokawa Shuppan.
- Kawakami, Mieko (2012). "Sangatsu no keito". In *Sore demo sangatsu wa mata*. Tōkyō: Kōdansha, pp. 79-100.

- Krystal, Henry (1995). "Trauma and Aging: a thirty-year follow up". In Cathy Caruth (ed.). *Trauma. Exploration in Memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press, pp. 76-99.
- LaCapra, Dominick (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Laub, Dori (1995). "Truth and Testimony: the process and the struggle". In Cathy Caruth (ed.). *Trauma. Exploration in Memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press, pp. 61-75.
- Levi, Primo (1976). "Appendice". In *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, pp. 157-178.
- (2012). *March Was Made of Yarn: Reflections on the Japanese Earthquake, Tsunami, and Nuclear Meltdown*. New York: Vintage Books.
- Sartre, Jean-Paul (1969). *Qu'est-ce que la littérature?*. Parigi: Gallimard.
- Segre, Cesare (1985). *Avviamento all'analisi di un testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Shimokōbe, Michiko (2006). *Trauma no koe wo kiku. Kyōdōtai no kioku to rekishi no mirai*. Tokyo: Misuzu Shobō.
- (2012). *Shinsai to fikushon no "kyori"*. Tokyo: Waseda bungakukai.
- Piégay-Gros, Nathalie (2014). *Le lecteur*. Malesherbes: GF Flammarion.
- Vickroy, Laurie (2002). *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Wago, Ryōichi (2011). *Shi no tsubute*. Tokyo: Tokumashoten.
- Wimsatt, W.K.; Monroe Beardsley (1949). "The affective fallacy". In *Sewanee Review*, vol. 57, no. 1, pp. 31-55.



# Arti-Spettacolo



## Il **Gagaku** al Teatro Nazionale di Tokyo (1966-2016): **Fare e Disfare la Tradizione** [Abbreviazione: Il Gagaku al Teatro Nazionale di Tokyo]

ANDREA GIOLAI

Districarsi tra i mille rivoli e i poderosi corsi d'acqua delle arti performative del Giappone odierno può confondere e scoraggiare. Una rapida occhiata alla tavola sinottica che apre la più recente *Storia del Teatro Giapponese* (Payne, 2016) convincerà chiunque della ricchezza e vitalità delle sue scene, oggi come ieri: a generi di antichità quasi ancestrale, quali *kagura* e *dengaku*, si aggiungono infatti sia le arti del palcoscenico, come *kyōgen*, *nō*, *kabuki*, *ningyō jōruri* e *shingeki*, che le numerose arti della parola (*katarimono*) (vedi Payne 2016, xxxiii). D'altra parte, la stratificazione dei generi è una caratteristica precipua delle arti dello spettacolo dell'arcipelago: «Nuovi generi evolvono dai più antichi, ma raramente la forma antica viene completamente abbandonata. (...) Le arti tradizionali in Giappone sono come una corda intrecciata che, sebbene si ingarbugli e logori, raramente si spezza» (Payne 2016, xxxii).<sup>1</sup>

Dà qualche conforto allora riconoscere l'esistenza di processi organici, più o meno sotterranei, che garantiscono traiettorie durevoli all'interno di contesti sempre dinamici.<sup>2</sup> Uno di questi processi di *longue durée* riguarda le musiche e danze eleganti cosiddette “di corte” (*gagaku* 雅楽): si tratta del progressivo, delicato slittamento delle funzioni sociali che questo genere è venuto a ricoprire nei secoli.<sup>3</sup> Come ha rilevato la sua più attenta osservatrice, Terauchi Naoko, dall'essere appannaggio esclusivo degli strati più elevati della società, un imprescindibile passatempo per gli abitanti della cosiddetta «dimora celeste» (*kumoi*), nel corso del ventesimo secolo il *gagaku* è diventato uno

---

<sup>1</sup> Si vedano in proposito anche Galliano (1998, 31–36) e Ruperti (2015, 11-16). Tutte le traduzioni da lingue straniere sono dell'autore se non altrimenti indicato.

<sup>2</sup> Con questa osservazione non si intende tuttavia avallare alcuna forma di determinismo storico. È noto il rischio di confondere “esiti” e “cause”, ricostruendo ex post una coerenza narrativa tutt'altro che implicita nel dato grezzo degli eventi. Nella storia della musica, come ha osservato acutamente Richard Taruskin, questo ha portato ad attribuire il valore dell'autenticità a fenomeni figli di un progetto non solo moderno ma pienamente modernista (Taruskin 1995, 90–154).

<sup>3</sup> Il termine *gagaku*—che si potrebbe rendere approssimativamente come “musiche-e-danze eleganti”—non si esaurisce nella sua usuale traduzione in “musica di corte”. Si tratta piuttosto di un'etichetta, di una parola-ombrello, o più poeticamente, di uno scrigno contenente repertori coreutici, musicali e vocali anche molto diversi tra loro. Questi vengono eseguiti da un gruppo ristrettissimo di musicisti specializzati attivi presso la corte imperiale di Tokyo, ma anche da semplici amatori in templi e santuari, nei teatri, nei club universitari e nei centri culturali, anche all'estero. Introduzioni sintetiche in italiano si trovano in Ruperti (2015, 40-49), Sestili (1996, 2010), Kishibe (1996); in inglese, si veda soprattutto Nelson (2008a, 2008b).

dei tanti generi di «musica d'arte» che si possono vedere e ascoltare nei teatri, un'arte «terrestre» (*chijō*) tra tante altre (Terauchi, 2010, viii). Sebbene questa trasformazione “dal celeste al terrestre” si sia svolta nell'arco di diversi secoli, coinvolgendo un gran numero di individui e istituzioni,<sup>4</sup> sono stati in particolare i concerti dei “cicli” *Gagaku* e *Ongaku* del Teatro Nazionale di Tokyo a darvi il contributo più innovativo e controverso. Questi incontri a cadenza irregolare si susseguono a partire dal 1966, l'anno di fondazione del teatro, e proseguono tuttora. La loro duratura influenza ha reso quasi scontata una lettura del *gagaku* pressoché impensabile solo 50 anni fa: dall'essere percepito come l'essenziale trama sonora di un mondo inaccessibile e remoto, questo genere si presenta oggi come una semplice «musica da ascoltare» (*kikareru tame no ongaku*), tra tante (Terauchi 2010, 175).

Al giorno d'oggi, infatti, è possibile imbattersi nei suoni degli strumenti *gagaku* in contesti incredibilmente diversi: dalle collaborazioni tra l'artista islandese Björk e la virtuosa dell'organo a bocca *shō* Miyata Mayumi per il progetto *Drawing Restraint 9* (2005) di Matthew Barney, a lavori recentissimi, come *Music with Silent Aitake's* (2015) del compositore belga Frederic D'Haene, *Kokonoyo* (2018) e *Anoyo* (2019), i raffinati esperimenti elettronici dell'artista canadese Tim Hecker. Nel panorama multiforme del ventunesimo secolo, il Teatro Nazionale non è che uno degli attori coinvolti — un attore con un grande capitale simbolico, certo, ma forse nemmeno il più egemone. Questo breve contributo non intende prendere in esame tutti i cambiamenti subiti dal *gagaku* negli ultimi cinquant'anni, né si propone di essere esaustivo circa le sperimentazioni portate avanti dal Teatro Nazionale in questi ultimi decenni. Guarda invece a specifici tentativi di rinnovare le modalità di presentazione del *gagaku* portati avanti dal Teatro, evidenziandone in particolare le origini pratiche e l'influenza che essi hanno avuto sul panorama alcuni musicisti centrali nel panorama della “musica colta” del Novecento. Dimostrando ciò che era possibile fare con il *gagaku* — forse persino *al gagaku* — il Teatro Nazionale di Tokyo ha infatti aperto la strada alle sperimentazioni più ardite che si sono susseguite negli ultimi decenni, inaugurando una forma peculiare di «sfida» intellettuale ancor oggi continua a fare e disfare la tradizione (vedi ancora Terauchi 2008).

### **Kido Toshirō al Teatro Nazionale: «Una Sfida Conforme all'Attualità della Musica Tradizionale»**

Perché il *gagaku* trovasse posto sul palcoscenico era necessario prima di tutto attirare l'attenzione del pubblico, dal momento che nel 1969, a tre anni dall'apertura del Teatro Nazionale, «l'audience per i concerti che comprendevano brani tradizionali era sceso al 18% della capacità della sala» (Wade, 2014, p. 121). Sebbene questi dati

<sup>4</sup> Come dimostra il recente studio di Terauchi (2010). Si vedano in particolare i Capitoli 2, 4, 5, 6 e 9, dedicati a una vera e propria genealogia del *gagaku* odierno.

dimostrino una certa freddezza nei confronti delle arti del passato nel loro complesso, la situazione era particolarmente difficile nel caso del *gagaku*. Lo scarso interesse per la musica “di corte” aveva precise ragioni storiche: l’impressionante eredità del *gagaku*, le cui radici si estendono dalle regioni centroasiatiche, attraverso le antiche vie della seta, fino alla corte della Cina Tang (618-907 DC) e ai regni della penisola coreana, era motivo sufficiente di una certa diffidenza da parte del grande pubblico.<sup>5</sup> Non va dimenticato che l’eleganza del *gagaku* (*ga/miyabi*, il primo carattere del composto) è stata per secoli contrapposta alla “volgarità” (*zoku*) dei repertori urbani (si veda in proposito Groemer, 2012).<sup>6</sup>

Un’altra ragione dello scollamento tra *gagaku* e pubblico era la natura relativamente recente delle modalità di presentazione e fruizione del repertorio “canonico”: diversi studi hanno infatti dimostrato una centennale dilatazione dei tempi di esecuzione dei brani di *gagaku*, dovuta in parte alla stretta associazione con la famiglia imperiale, a sua volta rinsaldata nel periodo Meiji (1868-1912 DC). Nacque allora l’esigenza di plasmare una vera e propria «musica nazionale» (*kokugaku*), che rappresentasse l’unità del moderno corpo sociale in occasione di cerimonie pubbliche come i funerali dei membri della casa imperiale, o le visite di rappresentanti stranieri. Il *gagaku* assurse così al ruolo di icona di un intero sistema sociopolitico: l’antichità del regno giapponese venne perciò fatta coincidere sul piano sonoro con la solennità del *gagaku*.<sup>7</sup> Parallelamente, sia la struttura che i contenuti del sistema orale-aurale di trasmissione della musica furono riorganizzati, con una forte spinta unificante e centralizzante: nel 1870, i musicisti di *gagaku* appartenenti ad antiche famiglie attive presso centri religiosi importanti, come il tempio Shitennoji di Osaka o il complesso Kasuga Taisha-Kōfukuji di Nara, vennero chiamati a formare un unico Ufficio del *Gagaku* a Tokyo, la nuova capitale. Pochi anni dopo, i musicisti-funzionari attivi presso questo nuovo ente produssero gli spartiti completi di quello che doveva diventare un repertorio comune, standardizzato: queste parti, dette *Meiji senteifu* (1876 e 1878), «rappresentano una tradizione santificata e sterilizzata, raffigurata come immutata e immutabile da tempi antichissimi» (Nelson 2008a, 48). Questi complessi sviluppi storici portarono altresì all’abbandono di brani che, uscendo dal repertorio, si aggiunsero al già enorme corpus di pezzi sopravvissuti solo sulla carta, documentati in antiche e frammentarie notazioni rimaste in silenzio per secoli.

<sup>5</sup> Sull’estraneità del pubblico giapponese di oggi, specie il più giovane, al *gagaku*, e su come questa distanza l’abbia fatto entrare «nel regno dell’alterità musicale», si veda Lancashire (2003, 24–25).

<sup>6</sup> Naturalmente l’equiparazione di “volgare” e “popolare” è del tutto semplicistica, specie nel caso della musica tradizionale giapponese, che ha conosciuto apici di tersa raffinatezza proprio in seno ai repertori nati in seguito all’ascesa delle classi mercantili. La contrapposizione di *ga* e *zoku* come asse estetico-valoriale, accostato a quello più recente di “musica occidentale” (*yōgaku*) e “musica (giapponese) tradizionale” (*hōgaku*), fu anche, forse soprattutto, un prodotto dell’applicazione ai repertori giapponesi di strumenti analitici desunti dalla musicologia comparata di stampo europeo. In proposito, si vedano i resoconti di Terauchi (2010, pp. 34-51) e Galliano (1998).

<sup>7</sup> Si vedano in proposito i fondamentali studi di Tsukahara Yasuko (2009, 2013).

Fu proprio questa enorme riserva di materiale musicale a fornire lo spunto necessario a rivitalizzare il *gagaku* sul palco del Teatro Nazionale di Tokyo.

Dalla sua fondazione del Teatro nel 1966, il produttore artistico Kido Toshirō 木戸敏郎 (1930-) garantì che il *gagaku* ricevesse un'adeguata rappresentazione, come dimostra il fatto che il primo concerto di un ciclo dedicato ebbe luogo già il 7 novembre 1966. Il programma comprendeva brani puramente strumentali (*kangen*) organizzati in base alla loro appartenenza ai due modi musicali *sōjō* e *hyōjō*, rivelando dunque un forte intento didattico (Terauchi 2008, 100). Sfortunatamente, né questo né i successivi sette eventi incontrarono il favore del pubblico, probabilmente scoraggiato dall'austerità del repertorio e dalle sue modalità di presentazione. La strategia elaborata da Kido per far fronte alla penuria di spettatori fu duplice: da un lato, si pensò di sfruttare il carattere orchestrale dell'ensemble – piuttosto ampio se confrontato con altri generi tradizionali – commissionando nuovi lavori a compositori maturi o che si stavano affermando a livello internazionale (Wade 2014, 121).<sup>8</sup> Fu questo ad esempio il caso del fortunato *Shūteiga–In an Autumn Garden* 秋庭歌 di Takemitsu Tōru 武満徹, scritto nel 1973 e ampliato sensibilmente nel 1979.<sup>9</sup> Ma il primo brano commissionato ad essere eseguito fu in realtà *Shōwa tenpyōraku* 昭和天平楽 (1970) di Mayuzumi Toshirō 黛敏郎, che si era già avvicinato al *gagaku* nel 1962 con *Bugaku* 舞楽, commissionato dal New York City Ballet per una coreografia di George Balanchine (mai realizzata) (Galliano 1998, p. 201; Wade 2014, p. 121). L'importanza del lavoro di Mayuzumi consistette nel suo carattere anticipatorio della seconda e più rivoluzionaria strada intrapresa da Kido e dal Teatro Nazionale: nel suo pezzo, infatti, il compositore cercò «un metodo di sperimentazione al di fuori» delle forme del *gagaku* (che pure rispettava), in particolare mediante l'impiego di strumenti da tempo caduti in disuso, come il grande organo a bocca *u*, l'oboe grande *ōhichiriki*, e la cetra ad arco *gakin* (Motegi, 1999, p. 28).

Come testimoniato tanto dalle pitture murali cinesi di epoca Tang, conservate nelle grotte di Mogao vicino a Dunhuang, quanto da fonti illustrate giapponesi del

<sup>8</sup> Luciana Galliano ha parole piuttosto critiche nei confronti dell'intero progetto, che vale la pena citare per esteso: «Per molti avere un tema e un finanziamento è stata un'occasione importante per comporre un'opera altrimenti impensabile. È però proprio questo carattere “impensabile” che spesso non viene spazzato via dalla riuscita di un'ipotesi o dalla bellezza di un lavoro; nascono allora opere che nella loro “impensabilità” non hanno vera ragion d'essere, anche se è possibile che la ricchezza di riferimenti autoctoni produca per l'orecchio giapponese un senso che all'ascoltatore europeo rimane occulto. Ma tanti congegni (luci, mimi, costumi, scenografia, strumenti antichissimi come il *kugo* (...)) sembrano esibiti solo per mantenere vivo l'interesse, nella difficile impresa di far seguire al pubblico strampalati avvenimenti musicali per un'intera serata. Naturalmente c'è un senso anche nel comporre per *kugo* come per *deejeridoo*, ma è difficile che la composizione sortisca un senso compiuto quando sono molti gli elementi “difficili” che probabilmente la direzione del Teatro Nazionale – nella persona del direttore, il raffinato studioso Kido Toshirō – sollecita il musicista a utilizzare» (Galliano, 1998, p. 264).

<sup>9</sup> Come sostiene ancora Luciana Galliano, *Shūteiga* «è forse tuttora l'unico brano contemporaneo entrato stabilmente a far parte dell'antichissimo repertorio del gruppo di corte *gagaku*» (1998, p. 256).

quindicesimo secolo come lo *Shinsei kogakuzu*, al momento della loro introduzione nell'arcipelago, intorno al sesto secolo, i repertori che oggi identifichiamo collettivamente con il termine *gagaku* potevano essere eseguiti su una vasta gamma di strumenti, che includevano aerofoni come il flauto di pan *haishō* e il progenitore del moderno *shakuhachi*; cordofoni come i liuti a cinque corde *gogen biwa*, *genkan* e numerose cetre; e litofoni come il grande *hōkyō*, una struttura lignea su cui erano sospese sedici placche di ferro percosse con dei mazzuoli (Sestili, 1996, p. 25). La varietà di strumenti utilizzati era conseguenza dell'eterogeneità geografica dei repertori coreutico-musicali confluiti nella musica per i banchetti *yanyue* 燕樂, eseguita presso Chang'an, la capitale multiethnica della Cina Tang. Dopo il loro arrivo in Giappone, tuttavia, molti di questi strumenti caddero in disuso, forse anche a causa della mancanza di personale in grado di trasmetterne le tecniche esecutive. Già nel periodo Heian, autori come Murasaki Shikibu rilevavano il carattere anacronistico di quei pochi strumenti che sopravvivevano nell'uso, come la cetra a sette corde cinese *qin* (giapponese *kin*).

Senza dubbio, viste la straordinaria qualità dei dettagli decorativi e la preziosità dei materiali utilizzati, alcuni di questi strumenti non nacquero con lo scopo di produrre suoni, ma come raffinati doni offerti alla corte giapponese. Col loro progressivo abbandono, e con la sistematizzazione dei vari repertori *gagaku* in categorie via via più precise e stabili, l'orchestra si ridusse notevolmente, fino a comprendere solo gli strumenti attualmente presenti: tre strumenti "a fiato" (aerofoni), due "a corda" (cordofoni), tre "a percussione" (un idiofono e due membranofoni).<sup>10</sup> Gli "oggetti sonori" ormai desueti sopravvissero comunque in Giappone, a volte in forma frammentaria, altre volte in ottimo stato di conservazione, grazie alla loro permanenza nel deposito Shōsōin del tempio Tōdaiji di Nara. La loro ricostruzione sistematica iniziò però solo nel 1975, con un progetto ambizioso e ambiguo al tempo stesso, diretto dallo stesso Kido Toshirō e finanziato dal Teatro Nazionale.<sup>11</sup>

A mano a mano che le ricostruzioni dei vari strumenti vengono completate, Kido decide di andare oltre l'approccio compositivo di Mayuzumi, ancora legato alle sonorità e all'aura solenne associate al *gagaku* "moderno". Al contrario, Kido **concepisce dunque l'idea di** sfruttare questi oggetti "esotici" come un'esca per attirare l'attenzione tanto degli spettatori quanto dei compositori, a cui propone di cimentarsi con tecniche strumentali e qualità espressive tutte da scoprire. Come osserva in un testo intitolato significativamente *Una Tradizione Senza Storia*, infatti:

Per la stessa ragione per la quale il *gagaku* è celebrato come un classico, i suoi strumenti sono già diventati qualcosa di più di semplici utensili che producono suoni; sono diventati qualcosa di inviolabile. Per questo motivo, espandere le modalità esecutive [di questi

<sup>10</sup> Per maggiori dettagli sulla distribuzione degli strumenti in ciascun repertorio, si veda Nelson (2008b, pp. 50–52).

<sup>11</sup> Il progetto confluisce nella produzione dello splendido volume bilingue *Kodai gakki no fukugen / Reconstructed Music Instruments of Ancient East Asia* (Kokuritsu gekijō geinōbu 1994).

strumenti] seguendo la traiettoria del *gagaku* convenzionale non ci libera dalle limitazioni del *gagaku*. Per infrangere questi limiti, era necessario commissionare [nuovi brani] a compositori capaci, che non comprendessero il valore aggiunto del *gagaku*. In altre parole, erano preferibili ottimi compositori stranieri» (Kido 1990b, 9).

Nel suo caratteristico stile convoluto, Kido sostiene dunque che gli antichi strumenti potessero essere sfruttati maggiormente da compositori stranieri liberi dall'appartenenza a una cultura musicale che vede nel *gagaku* un genere “a statuto speciale” — liberi, cioè, dall'idea moderna che questo corpus sia una tradizione «immutata e immutabile», per riprendere le parole di Steven Nelson. È proprio l'assenza di storia che caratterizza gli oggetti conservati nello Shōsōin a fornire ai giovani compositori l'occasione per un'avventura artistica nuova.<sup>12</sup> L'ambiguità insita nel progetto di Kido consiste quindi nell'essere allo stesso tempo un tentativo di “ricostruzione” di reperti del passato e una sperimentazione che pertiene essenzialmente all'ambito della musica contemporanea. Al rigore con cui le ricostruzioni degli strumenti vennero eseguite non corrispose infatti un approccio “filologico” ai testi musicali sopravvissuti: prevalse piuttosto la volontà di “disfare” la tradizione, rendendo il *gagaku* più accattivante.

Il punto di partenza per i tentativi di ricostruzione degli strumenti promossi dal Teatro Nazionale era apparentemente semplice:

«I reperti storici del passato sono destinati a deteriorare, e in molti casi su di essi vengono eseguite riparazioni per contrastare questo deterioramento. In generale, ci sono due modi di eseguire delle riparazioni: la conservazione, ovvero prendere le misure necessarie per assicurarsi soltanto che non si verifichino deterioramenti ulteriori; e il restauro, ovvero prendere le misure necessarie per riportare l'oggetto in questione alla sua forma completa, aggiungendo nuovi materiali per rimediare alle parti danneggiate o andate perdute» (Kokuritsu gekijō geinōbu, 1994, p. 2).<sup>13</sup>

Il restauro, nel caso di antichi strumenti musicali, sembra essere la strada più naturale, se il fine è quello di farli ri-suonare in modo da avere un'idea di ciò che si sarebbe potuto ascoltare quando essi erano utilizzati. Il progetto di Kido non può però essere considerato un semplice restauro, dal momento che egli era allo stesso tempo alla ricerca di un suono che andasse oltre le normali modalità espressive del *gagaku*: il suono che egli cercava non era tanto «il riverbero dell'epoca Tenpō [(729-749

<sup>12</sup> Come riporta lo stesso Kido durante una conversazione con la studiosa americana Bonnie Wade, infatti: «Mi sono occupato di *gagaku* come una musica qualsiasi, non come una musica nazionale speciale» (citato in Wade, 2014, p. 123).

<sup>13</sup> Da notare il fatto che il testo inglese della citazione presenta un'importante discrepanza con il testo giapponese: relativamente al restauro, infatti, la versione inglese recita: «...prendere le misure necessarie per riportare l'oggetto in questione alla sua forma *originaria*» (Kokuritsu gekijō geinōbu, 1994, p. 4, enfasi mia). Naturalmente, non necessariamente la forma originaria di uno strumento coincide con la «forma completa» con cui perviene a un museo; si può supporre però che il traduttore desse per scontato che “originario” in questo contesto potesse solo riferirsi allo stato del manufatto al momento della sua acquisizione da parte di un museo.

DC), periodo di grande fioritura del *gagaku*], ma piuttosto il suono di antichi strumenti contemporanei ricostruiti seguendo un concetto antico [*kodai no konseputo*]]» (Kido 1990b, 11–12).

L'intera operazione di ricostruzione e di commissione di nuovi brani prende così il nome di *reigaku* 伶楽, corrispondente al “concetto antico” a cui fa riferimento Kido. Definito con particolare vaghezza, *reigaku* indica la «musica strumentale [*ki-gaku*]] nell'antico trattato *Kyōkunshō* (1233) di Koma no Chikazane (Kido 1990b, 10). Come sostiene lo stesso Kido, infatti, «la struttura degli strumenti è espressione di ciò che gli antichi pensavano sul suono. Suonando strumenti che sono stati restaurati con fedeltà alla struttura e ai materiali dell'epoca, possiamo riscoprire un'antichissima idea di suono [*tōi kodai no oto no konseputo*] oggi perduta» (Kido, 1990c, p. 185). Secondo Terauchi Naoko, invece, il termine *reigaku* era usato in origine per indicare il *gagaku* in generale (o, più precisamente, il repertorio cinese *yayue*, utilizzato nei riti di stampo confuciano), e sarebbe la contrazione del nome Reirin 伶倫, una figura leggendaria cinese che avrebbe sistematizzato i 12 toni alla base di tutta la musica a venire, e *gakuyū* 楽遊, espressione che si potrebbe tradurre con «divertirsi facendo musica insieme» (Terauchi, 2017, p. 2).

L'idea che l'antichità possieda intrinsecamente caratteristiche “attuali” è centrale nell'estetica di Kido: in riferimento al nuovo termine *reigaku*, egli afferma infatti che questa nuova musica dovrà rappresentare «una sfida conforme all'attualità della musica tradizionale» (citato in Terauchi, 2010, p. 178). Furono proprio l'ambiguità e l'indeterminatezza date da Kido ai concetti di “ricostruzione” e di *reigaku* a consentire le sperimentazioni estreme che caratterizzarono il ventennio che va dal 1977 al 1997. In questi anni, l'avvicinarsi di brani commissionati ad autori giapponesi e stranieri funzionò come un vero e proprio «meccanismo di reset della “tradizione”» (Terauchi, 2010, p. 183).

In questo senso, non stupisce il fatto che le tecniche di notazione impiegate dai compositori a cui vennero commissionati lavori per strumenti ricostruiti fossero quelle della musica contemporanea, anziché quelle del *gagaku* “moderno”: la maggior parte degli autori scelse infatti di usare il pentagramma, facendo ricorso o a una scrittura euroamericana tradizionale (Takemitsu), o alla notazione grafica (Cage, Ichiyangi). Fu solo in seguito, col diffondersi di un approccio apparentemente più “filologico” alla ricostruzione di antiche partiture come quelle di Dunhuang, che artisti-studiosi come Shiba Sukeyasu 芝祐靖 (1935-2019) iniziarono ad utilizzare la notazione del *gagaku* attuale, applicandola a ricostruzioni o riscritture di brani antichi. All'origine di questi mutamenti del panorama della musica *gagaku*, tuttavia, sta un gruppo di giovani compositori giapponesi e stranieri che sfidò la tradizione, proponendo al pubblico del Teatro Nazionale pezzi dissacranti e pionieristici. Nessuno di questi creò uno scandalo maggiore del brano per ensemble *Licht-Hikari-Light* (titolo giapponese ひかり), di Karlheinz Stockhausen (1928-2007).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> In seguito, lo stesso brano verrà ripensato per un ensemble europeo, e entrerà a far parte dell'e-

## Reigaku e Musica Contemporanea: La Tradizione in Cortocircuito

Forti di una maggiore consapevolezza storica, e sulla base del fatto che il brano è stato riproposto in Giappone in almeno altre due occasioni recenti,<sup>15</sup> sembra possibile azzardare un giudizio critico sul lavoro di Stockhausen con il *gagaku*.<sup>16</sup> Mentre Motegi parla in modo moderato di «reazioni perplesse» (Motegi, 1999, p. 20), Luciana Galliano è più netta: «Dal pubblico giapponese l'uso che Stockhausen fece degli strumenti tradizionali fu considerato per nulla interessante e quasi blasfemo, e da allora le commissioni vennero limitate a compositori giapponesi» (Galliano, 1998, p. 264). In effetti, guardando le immagini in bianco e nero di quella prima rappresentazione al Teatro Nazionale, il 31 ottobre 1977, l'impressione è che al termine del concerto il pubblico fosse profondamente scioccato da quanto visto in scena: la proverbiale compostezza della platea giapponese lascia infatti il posto a più scomposte reazioni di disapprovazione, con fischi e urla anche all'arrivo del compositore sul palco. Non che l'intera operazione non avesse un fortissimo carattere provocatorio: sul palco, insieme a quattro danzatori di *gagaku* in abiti tradizionali, si susseguono, rispettivamente, vari personaggi vestiti da camerieri in livrea che porgono un grande mazzo di fiori rossi ai danzatori (che però li ignorano testardamente); un uomo che indossa un costume da leone; un altro vestito da scimmia che scorrazza su un motorino e infastidisce i danzatori; varie comparse che interagiscono direttamente con il pubblico (ad un certo punto, ad esempio, una donna vestita di bianco incita i presenti ad applaudire), e così via, in un continuo tentativo di stupire e provocare. Il manto sonoro tradizionale è spesso interrotto da ruggiti, boati ed esplosioni. Irrompono sulla scena oggetti diversi: un tavolino con una radio accesa, un'enorme bandiera con la scritta 1977, la gigantografia di una banconota da un milione di yen con al centro il volto del compositore... elementi, insomma, che contribuiscono a segnalare la distanza dall'immaginario tipico del *gagaku*, la dissacrazione forzata del suo status "speciale", il tentativo di ridicolizzarne la rigidità e l'attitudine impettita dei suoi passi di danza. La scarna scenografia è costituita da quattro grandi pannelli elettronici

---

norme ciclo *Licht (I Sette Giorni della Settimana)* come primo atto del primo giorno, *Montag*. Una registrazione di questa seconda versione è contenuta nel volume 29 delle opere complete del compositore (Stockhausen-Verlag 29 SONOPRESS G-9963).

<sup>15</sup> Un'esecuzione ridotta organizzata in collaborazione con lo stesso Kido è avvenuta alla Kyōto University of Arts and Design nell'aprile del 2006 (vedi <http://www.k-pac.org/kpac/expe/2006/sy060428/top.html>); nel 2014, per la prima volta dopo 37 anni, il brano è stato riproposto nella sua interezza alla Suntory Hall di Tokyo (diverse immagini dello spettacolo sono disponibili all'indirizzo [https://style.nikkei.com/article/DGXMZO76733310W4A900C1000000?channel=DF\\_130120166055](https://style.nikkei.com/article/DGXMZO76733310W4A900C1000000?channel=DF_130120166055)).

<sup>16</sup> I pamphlet di molti dei concerti citati di seguito sono raccolti (spesso in forma abbreviata) nel volume *Reigaku* (Kido, 1990a). Gli stessi pamphlet sono consultabili presso tutti i Teatri Nazionali del Giappone, così come i materiali audio-video relativi. Un database che include informazioni su tutti i concerti del Teatro Nazionale di Tokyo presi in considerazione è disponibile all'indirizzo [http://www2.ntj.ac.go.jp/dglib/plays/submenu?division=plays&class=gagaku\\_shomyo](http://www2.ntj.ac.go.jp/dglib/plays/submenu?division=plays&class=gagaku_shomyo). Gli spettacoli fino al 2005 (ciclo *Gagaku* N.51) sono organizzati in utili tabelle di riferimento in Terauchi (2007, 2008).

ci: mentre quello più a sinistra resta fisso sul numero uno, i tre successivi si muovono con velocità diverse. Alla fine del brano, la data composta sarà quella dell'anno in corso. Sul palcoscenico campeggia inoltre la scritta bianca 1977, sulla quale i quattro danzatori si muovono a velocità diverse, ciascuno in corrispondenza di una lettera.

Come appare subito chiaro, le idee centrali attorno a cui ruota il pezzo sono lo scorrere del tempo, o meglio di diversi tempi che paradossalmente coesistono, e quella del continuo “disturbo” dell'armonia, rappresentata dalle componenti più usuali del *gagaku*, che si possono ancora, raramente, intuire. Va altresì rilevato che gli strumenti tradizionali sono usati quasi esclusivamente in modo coloristico, proponendo ora cluster di suoni in fortissimo, ora un tappeto sonoro che varia a seconda del singolo strumento a fiato utilizzato, con enfasi piuttosto scontata sulle sonorità avvolgenti dell'organo a bocca *shō*. Appare dunque significativo il giudizio storico che ne ha dato lo stesso Kido, prendendo le distanze da considerazioni puramente estetiche: per il produttore, infatti, *Licht* sarebbe stata

un'opera importante e l'occasione per la nascita del [progetto] *reigaku*. I molti problemi che si sono verificati durante le prove del brano e le ripercussioni che ha avuto quando è stato portato sulla scena hanno rivelato quali fossero le condizioni del mondo musicale giapponese di allora e hanno rappresentato un avvenimento interessante anche dal punto di vista dell'antropologia culturale [*bunka jinruigaku toshitemo kyōmibukai*]» (Kido 1990b, 18).

Senza dubbio, il carattere “scandaloso” del brano di Stockhausen ha avuto conseguenze durature tanto sul pubblico giapponese quanto sulle successive scelte del Teatro Nazionale, che effettivamente commissionò a compositori stranieri brani per strumenti ricostruiti due sole volte dopo il 1977.

Il 30 settembre 1983, in occasione del trentaquattresimo concerto del ciclo *Gagaku*, venne rappresentata l'opera per canto liturgico buddhista *shōmyō* e strumenti ricostruiti (*reigaku no gakkū*) *A l'approche du feu méditant*, del compositore francese Jean-Claude Eloy (1938-).<sup>17</sup> Il 14 Gennaio del 1993, a quasi dieci anni esatti di distanza, l'americano Lou Harrison (1917-2003) presentò invece il suo *Set for Four Haishō and Percussions* al diciassettesimo concerto del ciclo *Ongaku*. Per usare le parole di Kakinuma Toshie, il brano di Harrison «avanza un'attitudine critica nei confronti di idee fruste riguardanti la tradizione, proponendo un progetto particolarmente ingegnoso in cui l'arcaico non si distingue dal contemporaneo, in cui nes-

<sup>17</sup> Per ragioni di spazio non è possibile trattare qui un altro aspetto importante del progetto di Kido, ossia il tentativo, riuscito, di portare sul palcoscenico del Teatro le cerimonie liturgiche buddhiste e il loro canto: con il termine *bugaku hōe* o “servizio buddhista”, infatti, Kido indicò una vasta gamma di esperimenti che includevano la messa in scena contemporanea di *shōmyō* e *gagaku* tradizionale (come di fatto accadeva in epoca premoderna e come ancora accade ad esempio nei templi di Osaka e Nara), ma l'espressione indicava anche i nuovi brani commissionati che includevano l'uso di questo genere, e le riproposizioni sul palco di specifici rituali delle varie scuole buddhiste giapponesi (che dal 1966 al 1995 hanno avuto un loro ciclo dedicato, denominato *Shōmyō*) (Terauchi, 2008, p. 111). Su questo punto, si vedano i pamphlet dei concerti raccolti in Kido (1998) e i saggi contenuti in Kido (2006).

suna nazionalità specifica viene imposta o suggerita, in cui la semplicità apparente nasconde un notevole grado di sofisticatezza nella sua inconfondibile struttura lineare» (Kakinuma, 2011, p. 255). Il valore dello “scandalo Stockhausen”, dunque, risiede innanzitutto nell’aver portato un passo più avanti la ricerca di quei compositori, come Mayuzumi e Takemitsu, che avevano già in precedenza iniziato una sperimentazione con il *gagaku*. Più sottile e, in definitiva cruciale, è invece il suo ruolo nel disegno complessivo del geniale produttore giapponese, che considera la ricostruzione di antichi strumenti e la commissione di nuovi lavori come due facce di una stessa medaglia: i due filoni della sua ricerca sono infatti «gemelli», e fanno parte di un più ampio «Movimento Reigaku [*Reigaku undō*]» (Kido, 1990b, p. 20) che, come abbiamo visto, avrebbe avuto origine con il brano di Stockhausen.

Vale la pena allora di dar conto sinteticamente delle attività più significative di questo ristretto gruppo transnazionale di artisti che a partire dagli anni ’70 si sono confrontati con materiali musicali e strumenti del tutto inusuali, aiutando così a plasmare il nuovo volto di quella “musica d’arte” che, nonostante innumerevoli mutazioni, va ancora sotto il nome di *gagaku*. Sebbene essi non si siano mai riconosciuti unitariamente in quello che Kido ha definito un «movimento», gli autori che a vario titolo si sono confrontati con il linguaggio del *gagaku* e/o con gli strumenti ricostruiti nel quadro del progetto del Teatro Nazionale hanno tratto importanti spunti artistici da queste esperienze, in alcuni casi continuando per decenni a far uso di stilemi, tecniche compositive e strumenti incontrati allora per la prima volta. Tra gli artisti stranieri, oltre ai già menzionati Stockhausen, Eloy e Harrison, spicca il nome dell’americano John Cage (1912-1992). Sebbene non avesse ricevuto una commissione diretta dal Teatro Nazionale, Cage si interessò al progetto di Kido che, con la supervisione artistica del compositore Ichihyanagi Toshi 一柳慧 (1933-), portò in scena due “versioni *reigaku*” di pezzi composti su ispirazione giapponese. RENZA=連歌 (1975-1976) e *Ryōanji* (1983-1985) furono presentati nel ciclo *Ongaku* rispettivamente nel settembre 1986 e nel marzo 1988 (si vedano in merito Ichihyanagi, 1990; Kido, 1998).<sup>18</sup> Negli adattamenti in chiave *reigaku* dei brani di Cage si manifesta con tutta evidenza la natura postmoderna del progetto, che accosta avanguardia e antichità con l’intento palese di “cortocircuitare la tradizione”: un esempio fra tanti fu la riproposizione di *Ryōanji* in occasione del quarantasettesimo concerto del ciclo *Gagaku*, nel novembre 1999, in una versione per flauto traverso tradizionale *ryūteki* (non uno strumento ricostruito dunque, ma il consueto flauto usato nell’orchestra *gagaku*) e percussioni: in questa esecuzione, il percussionista “suonava” una comune valigia da viaggio, mentre il flautista Shiba Sukeyasu eseguiva con grande precisione l’ondivaga melodia che Cage aveva realizzato in notazione grafica, prendendo ispirazione dalle linee del famoso giardino di Kyoto.

<sup>18</sup> La fascinazione di Cage per il Giappone è nota, come il suo rapporto con Suzuki Daisetsu e lo zen. Sul suo viaggio in Giappone nel 1962 e sull’influsso che ebbe sulla giovane generazione di compositori nipponici, si veda Galliano (1998, pp. 231-248).

Meno estreme le sperimentazioni dei compositori di nazionalità giapponese associati al progetto, tutti accomunati dall'aver trascorso esperienze importanti all'estero. I nomi principali sono quelli di Ichianagi Toshi, Ishii Maki 石井眞木 (1936-2003), Takahashi Yūji 高橋悠治 (1938-) e, in misura minore vista anche la giovane età, Hosokawa Toshio 細川俊夫 (1955-). Se nel caso di Takahashi si può dire che il suo coinvolgimento fu piuttosto limitato, lo stesso non è certo vero di Ichianagi e Ishii. Mentre Takahashi partecipò a spettacoli dei cicli *Ongaku* e *Gagaku* soltanto otto volte, ricevendo quattro commissioni dal Teatro, Ishii partecipò a un totale di quattordici concerti (anch'egli con quattro commissioni); Ichianagi totalizzò invece ben ventitré partecipazioni tra il 1980 e il 2001 (cinque i pezzi commissionati). L'interesse di Takahashi inoltre sembra rivolto più specificamente alla ricostruzione delle numerose cetre di origine asiatica, con minor propensione alla scrittura per grandi gruppi orchestrali. Diverso il discorso per Ishii: compositore di grande talento formatosi a Berlino tra il 1958 e il 1961 (Galliano, 1998, pp. 257–63), egli aveva già composto nel 1971 un riuscito brano per ensemble di *gagaku* e orchestra d'archi, *Sō-gū II 遭遇 II 番*, su commissione della Japan Philharmonic Orchestra.<sup>19</sup> Come nota Luciana Galliano,

Per Ishii risulta molto meno difficile scrivere nel proprio linguaggio già ibrido di elementi occidentali e orientali per un insieme organico come il gruppo *gagaku* (...). È molto interessante e appassionante come i due mondi sonori (...) si confrontino e a tratti miracolosamente si fondano, per esempio negli adeguati interventi di archi e percussioni sul tessuto variegato del gruppo *gagaku*, o nelle maree orchestrali, vere tsunami con l'impeto e il denso colore dell'orchestra occidentale, che si abbattono sullo spessore tattile del suono del gruppo *gagaku*, o ancora nel tempo che si allenta con il respiro *gagaku* e si addensa con l'esattezza occidentale. (Galliano 1998, 263).

Altro elemento di interesse nel rapporto di Ishii con la tradizione della “musica elegante” è il tentativo, in questo come nei brani commissionati da Kido, di portare al massimo grado la tensione musicale attraverso l'uso dei timbri, che si fanno vera componente strutturale dei suoi lavori: la *densità timbrica* diventa così il cardine di un suono orchestrale che sembra sempre sul punto di essere sopraffatto dal caos — ma che riesce, grazie alla maestria del compositore, a rimanere costantemente sul crinale affascinante che divide il “suono umanamente organizzato” (John Blacking) dalla mancanza di organizzazione umana, la “non-forma” del rumore.

Dal canto suo, Ichianagi si appropria voracemente del concetto di *reigaku* come propugnato da Kido, e si potrebbe quasi considerarlo il suo ideale “partner in crime”. La varietà dei suoi lavori per strumenti ricostruiti, non sempre riusciti sul piano for-

<sup>19</sup> Sulla scorta del precedente *Sō-gū I* (1970), per *shakuhachi* e pianoforte, Ishii concepisce due brani separati che “convivono”, «incontrandosi sempre in momenti inattesi». Il brano per *gagaku*, in seguito rinominato *Shi-kyō* 紫響, si può dunque considerare (anche) come un lavoro indipendente. Si veda <http://ishii.de/maki/en/works/1971-sogu-2/>.

male anche a causa dell'esperienza pressoché nulla degli interpreti che si trovavano di volta in volta a misurarsi con oggetti sonori nuovi, testimonia la passione con cui il compositore accetta la sfida di creare una “nuova musica antica”. Spicca per ambizione la coppia di brani danzati (*tsugaimai*) *Enenraku* 廻然樂 e *Ōgenraku* 往還樂, proposti un'unica volta nel trentaduesimo concerto del ciclo *Gagaku* (ottobre 1982): si tratta di uno dei rari casi in cui il compositore si cimentava con le strutture formali proprie del *gagaku* “moderno”, infondendo loro nuova linfa attraverso l'uso di strumenti ricostruiti come i già citati *u* e *ōhichiriki*.<sup>20</sup> Di tutti i compositori coinvolti, Ichiyanagi è il più legato all'esperienza di questi anni: la sua attività con gli strumenti ricostruiti continua tra il Giappone e New York, dove spesso presenta nuovi lavori con l'Ensemble Origin, fondato nel 1998.<sup>21</sup>

Il contributo di Hosokawa Toshio si limita a un solo brano, il raffinato *Musica per Cetra a Sette Corde (shichigen)* 七絃ソロのための音楽 (1986). Scegliendo di concentrarsi su un unico strumento, Hosokawa riesce a portare tutta l'attenzione sulle caratteristiche acustiche della cetra ricostruita, distillando in pochi suoni sparsi ma studiati un approccio compositivo prudente e sensibile. Mentre nel caso di altri compositori la ricerca di un suono orchestrale o cameristico inusuale prevale sull'attenzione ai dettagli delle tecniche esecutive di ciascuno strumento, qui il rapporto tra il singolo interprete e il suo strumento diventa una componente essenziale della stessa messa in scena. I gesti dell'interprete suggeriscono infatti una disposizione, anche fisica, all'ascolto attento di una musica riservata, scarna, da suonare prima di tutto per sé. Ampii gesti della mano destra tracciano volute nell'aria, come sottolineando il tempo di decadimento di ciascun suono. L'ampio uso di suoni armonici, insieme alla qualità intima dell'esecuzione, ricordano a tratti brani tradizionali per la cetra da tavola cinese *qin*. La cetra a sette corde, posata sulle gambe dell'esecutore seduto direttamente sul palco, è protagonista assoluta della scena: la tecnica compositiva è qui al servizio dell'esplorazione timbrica e delle possibilità espressive offerte dalla ricostruzione degli antichi strumenti dello Shōsōin.

I brani di più ampio respiro composti da Hosokawa negli anni successivi non fanno uso di strumenti *reigaku*, ma ricombinano piuttosto *gagaku* e canto liturgico buddhista *shōmyō*: si tratta di *Tokyo 1985* (1985), *Kansō no shuji-Mandara* 観想の種子-曼荼羅 (tit. ing. *Seeds of Contemplation*) (1986), e *New Seeds of Contemplation* (1986, rev. 1995), a cui farà seguito *Garden at First Light* (2003), un brano per soli strumenti *gagaku*. Solo i primi due furono commissionati dal Teatro Nazionale. Secondo Luciana Galliano, *Kansō no shuji-Mandara* è un brano «molto suggestivo,

<sup>20</sup> I due brani di Ichiyanagi seguono l'usuale accostamento in coppie di “danze della sinistra (*sahō bugaku*)” e “danze della destra (*uhō bugaku*)”, distinte in base alla provenienza geografica dei repertori di riferimento, intesi in senso lato rispettivamente come “cinesi” o “coreani” (Endō, 2013, pp. 57–58). Come ricorda Ruperti, «il principio della simmetria e del parallelismo, secondo una visione cosmica confuciana, che informa tutto il sistema fa sì che si alternino danze della sinistra e danze della destra, abbinandole per somiglianza delle figure danzanti» (Ruperti 2015, 44–45).

<sup>21</sup> Si veda in proposito Taniguchi (2006).

sapiente nell'uso dei colori orchestrali e nell'organizzare una sorta di ipnosi con moduli motivici ricostruiti sugli originali *gagaku* e con la sonorità oltremontana del canto *shōmyō*» (Galliano, 1998, pp. 264–65). Hosokawa è uno dei maestri giapponesi più apprezzati internazionalmente, e il fatto che continui a confrontarsi con gli strumenti e le modalità espressive del *gagaku* anche a distanza di trent'anni è indicativo dell'impulso duraturo ricevuto grazie alle sperimentazioni inaugurate con le commissioni del Teatro Nazionale.

Per Takahashi, Ishii e Ichiyanagi, inoltre, è innegabile che l'“esperienza *reigaku*” abbia rappresentato un vero punto di svolta, un momento di impareggiabile libertà creativa, seppure entro i confini netti tracciati da Kido. È particolare anche il fatto che il loro coinvolgimento nel progetto scaturisse prima di tutto dall'entusiastica “scoperta” di nuovi strumenti e nuove possibilità timbriche. Non a caso i tre compositori sono ritratti a tutta pagina nel volume *Reconstructed Musical Instruments of Ancient East Asia*: Takahashi alla cetra a sette corde, Maki al flauto di pan o siringa *haishō*, Ichiyanagi al grande litofono *hōkyō* (Kokuritsu gekijō geinōbu, 1994, p. 175).

Al di là dei singoli esperimenti e delle diverse personalità con cui approcciarono questo repertorio tutto da costruire, la stagione che andò dagli anni '80 alla fine degli anni '90 del secolo scorso fu senza dubbio contraddistinta da un carattere sperimentale e marcatamente transnazionale. Se molti detrattori di oggi lamentano lo scarso livello compositivo dei brani commissionati dal Teatro Nazionale o la riuscita piuttosto deludente della loro resa strumentale,<sup>22</sup> non si dovrebbero però dimenticare gli sforzi fatti per creare ponti con le antiche culture musicali di Cina, Corea, Asia Centrale, a cui il Giappone (e in particolar modo il *gagaku*) deve tanto. Un esempio fra tutti fu il concerto del marzo 1982, *Il Suono delle Regioni Occidentali: Hichiriki* = 篳篥, in cui si scelse di focalizzare l'attenzione su un singolo strumento, l'oboe ad ancia doppia *hichiriki*, e di esplorarne i progenitori e, per così dire, i consanguinei, proponendo l'ascolto in successione di uno stesso brano sullo strumento cinese (*guan*), sullo strumento antico ricostruito (*mei*), ma anche sul *balaban* dell'Azerbaijan, dimostrandone così l'intima connessione storica — ma allo stesso tempo “tradendo” la tradizione proponendo il paradossale arrangiamento orchestrale di un antico brano contenuto nei manoscritti cinesi di Dunhuang, *Keibairaku* 傾盃樂, eseguito su strumenti che mai si sarebbero potuti trovare a condividere il palco. In questo come in molti altri casi, più che di «reset della “tradizione”» (Terauchi, 2008, p. 183), espressione che lascerebbe intendere un presunto “nuovo inizio”, si potrebbe parlare di un “cortocircuito programmato” che, nonostante gli eccessi evidenti che ne hanno caratterizzato alcune fasi, continua a regalare nuovi frutti, forse “spuri” ma non per questo meno gustosi (Clifford, 2010).

<sup>22</sup> Si vedano in proposito i commenti misurati di Terauchi (2008, pp. 120–21).

## Gli Ultimi Decenni. Canonizzazione dell'Inusuale e Confini Confusi

Con il ritiro di Kido dalle scene nel 1996, calò il sipario sull'ambizioso progetto *reigaku*, e cessarono le commissioni ai giovani compositori (Wade 2014, 124). Il ciclo *Ongaku* si concluse nel 2002, e gli strumenti ricostruiti fecero la loro ultima comparsa in questa cornice nel concerto del luglio 1999 (Terauchi, 2008, p. 115). Il ciclo *Gagaku* prosegue tuttora, ma gli strumenti ricostruiti vi fanno capolino molto più saltuariamente: sono degni di nota il settantacinquesimo incontro, intitolato *Prima del Gagaku: Ripensando alle Ricostruzioni del Teatro Nazionale* (novembre 2015) e l'ottantesimo *Il Gagaku che Innova: Offerte per i Prossimi Mille Anni* (novembre 2016). Emerge nel corso di questi anni, fino alle più recenti celebrazioni su scala nazionale, il ruolo del flautista e compositore Shiba Sukeyasu.<sup>23</sup> Appartenente a una delle più antiche famiglie di *gagaku* di Nara, Shiba è stato musicista di corte fino al 1984, anno in cui ha abbandonato l'incarico per dedicarsi all'insegnamento universitario e alla costituzione di un gruppo di interpreti di *gagaku* che sarebbe col tempo diventato uno dei più innovativi del panorama giapponese. Nel 1986 nasce Reigakusha 伶楽舎, un gruppo formato da giovani musicisti tra cui spicca la suonatrice di *shō* Miyata Mayumi (vedi Terauchi, 2017, pp. 104–132). Il gruppo si distingue subito per l'ampiezza del repertorio e per le grandi capacità tecniche, messe in luce anche da una registrazione molto apprezzata del già citato *Shūteiga–In an Autumn Garden* di Takemitsu Tōru. Al repertorio contemporaneo si affianca l'attività con gli strumenti *reigaku*: non casualmente, la fondazione di Reigakusha coincide con il grande esperimento del Teatro Nazionale, come testimoniato dal nome del gruppo.

Nel corso degli ultimi trent'anni, inoltre, il gruppo si è reso protagonista della progressiva ascesa del suo fondatore a figura centrale del panorama della musica tradizionale giapponese. Collaboratore stretto di tutti i compositori finora citati, capofila in occasione di numerosissime prime esecuzioni, dal brano di Takemitsu a quelli di Cage e Stockhausen, Shiba è stato uno dei testimoni principali della storia del Teatro Nazionale, fin dalla sua fondazione. Egli non è solo un interprete raffinato e un formidabile promotore artistico: a partire dal diciassettesimo concerto del ciclo *Gagaku* (1975), Shiba si è anche impegnato nella "ricostruzione" di brani del repertorio *gagaku* fuoriusciti dal corpus di riferimento delle partiture del periodo Meiji (vedi Terauchi, 2017, p. 86). Da allora, le attività di "ricostruzione" non si sono mai fermate. In questo frangente, sono particolarmente degne di nota le ricerche condotte sulla più antica notazione per flauto traverso *ryūteki*, il manoscritto *Hakuga fuefu* di Minamoto no Hakuga (966, sopravvissuto in copie di epoca Tokugawa), così come quelle sui manoscritti cinesi di Dunhuang per liuto a manico corto *pip'-a* (in giapponese *Tonkō biwafu*, probabilmente risalenti al decimo secolo) e sul frammento di

<sup>23</sup> Nel 2017 Shiba Sukeyasu è stato insignito del prestigioso Ordine della Cultura (*Bunka-kunshō*) dalla Casa Imperiale. Nello stesso anno, l'ex allieva Terauchi Naoko ha pubblicato lo studio più completo della sua carriera e della sua poliedrica attività (2017).

notazione per liuto a manico corto *Tenpyō biwafu* (ottavo secolo). I risultati di queste ricerche sono stati presentati ripetutamente al Teatro Nazionale e sono confluiti in alcune importanti registrazioni discografiche.<sup>24</sup> A questi lavori, Shiba ha aggiunto negli anni nuove composizioni: per strumenti ricostruiti (in particolare le ricostruzioni immaginifiche dell'antico repertorio *Gigaku*), per ensemble di *gagaku*, e per orchestra (brani eseguiti in occasione di celebrazioni legate alla famiglia imperiale) (Terauchi, 2017, pp. 143–155).

Nonostante le sue indiscutibili qualità come artista e innovatore, alcuni specialisti hanno sollevato dei dubbi circa le metodologie con cui Shiba si è dedicato alle proprie “ricostruzioni” (Marett, 1991, pp. 132–34; Nelson, 2012, p. 7). Shiba stesso ha in più occasioni mantenuto un atteggiamento piuttosto ambiguo, ricorrendo a un ampio spettro di espressioni in riferimento al proprio lavoro: da *fukkyoku* “ricostruzione”, a *saigen* “riproduzione”, ai più recenti *hokyoku* “arrangiamento/adattamento” e *sakkyoku* “composizione”.<sup>25</sup> Da un punto di vista strettamente filologico, restano dunque molti dubbi circa le modalità specifiche con cui Shiba si avvicina all'analisi del testo manoscritto, in particolare per quanto riguarda le sue scelte relative alle tecniche esecutive (problemi riguardanti la cosiddetta “prassi esecutiva storicamente informata”) e la riproposizione di un impianto modale cinese antico, su cui occorre fare maggiore chiarezza. Nonostante questi punti, è innegabile che Shiba si sia imposto come l'unico vero erede della visione originaria di Kido — il cui progetto, dopo il ritiro, si è trasformato al punto da diventare quasi un “progetto Shiba”: dal 2016 ad oggi, ad esempio, tutte le volte che il ciclo di concerti *Gagaku* ha proposto musiche “ricostruite” (nove occasioni dalla sessantesima all'ottantatreesima edizione), è stato lui il responsabile della direzione artistica.

Il dato più importante che si può trarre è dunque il successo con cui Shiba è riuscito a “canonizzare l'inusuale”, a rendere normale la convivenza sul palco di brani *gagaku* “ricostruiti” e “moderni”, portando a compimento il percorso inaugurato quarant'anni prima da Kido e Stockhausen. Il successo del progetto Reigaku non va dunque misurato solo sulla base della frequenza con cui gli strumenti ricostruiti compaiono oggi sulla scena, ma anche considerando come esso abbia modificato i canoni relativi alle modalità di presentazione del *gagaku*, inteso come “musica d'arte” la cui fruizione è oggi per lo più legata ai teatri. Nonostante la scarsa presenza sul palco degli strumenti ricostruiti, infatti, le ipotesi di Kido sono penetrate in profondità nelle pratiche di presentazione e rappresentazione pubblica del *gagaku*: in particolare, il fatto che nell'arco di soli cinquant'anni si sia diffusa l'idea che sia possibile e accettabile agire su un genere musicale considerato “intoccabile”, scavando nel suo passato e addirittura alterando alcuni dei suoi connotati fondamentali, dovrebbe stimolare nuove riflessioni in seno agli studi relativi al cosiddetto “patri-

<sup>24</sup> Vedi Shiba (1987) Reigakusha (1999, 2011).

<sup>25</sup> Sulle sottili ma fondamentali implicazioni di ciascun termine, si vedano (Terauchi, 2010, pp. 214–21, 2017, pp. 139–143).

monio culturale intangibile”. Evidentemente, anche le tradizioni apparentemente più monolitiche si trasformano.

Il 16 dicembre 2018, alla Kiyoi Hall di Tokyo, un concerto dell’ensemble Reigakusha, dal significativo titolo *Reirin gakuyū* (lo stesso usato per la biografia di Shiba pubblicata nel 2017), vede succedersi sul palco nell’ordine: un breve brano strumentale del repertorio “canonico”, una serie di pezzi “ricostruiti” da Shiba, un brano danzato (*bugaku*) anch’esso “tradizionale” (*Genjōraku*), e una nuova composizione commissionata dal gruppo a Ichianagi.<sup>26</sup> Terauchi Naoko ha più volte **avanzato** una categorizzazione del *gagaku* proposto dal Teatro Nazionale. La studiosa distingue tre categorie: «*gagaku* antico o classico» (*koten gagaku*); «*gagaku* “ricostruito” del periodo **Heian e Nara**» (*Nara to Heian no ‘fukugen’ gagaku*); «*gagaku* contemporaneo» (*gendai gagaku*) (Terauchi, 2008, p. 99, 2010, p. 183). Alla luce di quanto rilevato, sembra però sempre più difficile operare distinzioni nette tra le suddette tipologie. Cinquant’anni di cortocircuiti hanno confuso confini a lungo considerati inviolabili. Il progetto di Kido Toshirō ha piegato come in un nastro di Möbius tanto il concetto di “musica antica” quanto quello di “musica contemporanea”, fino a farli toccare. Se il successo delle rivoluzioni si misura in base al cambiamento che apportano alle categorie del pensiero, quella che ha investito il *gagaku* negli ultimi 50 anni è senz’altro andata a buon fine.

## Ringraziamenti

La ricerca alla base di questo testo è stata condotta con il generoso supporto della Japanese Society for the Promotion of Science (JSPS Kakenhi grant number 17F17760). Per la consulenza e la guida ricevute, ringrazio inoltre Barbara Ruch, Luciana Galliano, Steven G. Nelson, Hosokawa Shūhei, e i musicisti del gruppo Reigakusha Sasamoto Takeshi, Nakamura Hitomi e Nakamura Kahoru. Desidero inoltre ringraziare due revisori anonimi per aver offerto utili suggerimenti. Questo contributo è dedicato alla memoria di Shiba Sukeyasu.

## Riferimenti Bibliografici

- Clifford, James (2010). *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Endō, Tōru (2013). *Gagaku o shiru jiten*. Tōkyō: Tōkyōdō shuppan.
- Galliano, Luciana (1998). *Yōgaku : percorsi della musica giapponese nel Novecento*. Venezia: Cafoscarina.
- (2002). *Yōgaku: Japanese music in the twentieth century*. Lanham: Scarecrow Press.

<sup>26</sup> Vedi <http://reigakusha.com/home/concert/2999>.

- Groemer, Gerald (2012). «The Rise of “Japanese Music”». In *Readings in Ethnomusicology*, a cura di Max Peter Baumann, 29–53. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Ichiyanagi, Toshi (1990). «Ongaku no zentaisei no kaifuku e -'RENGA' to Kēji no ongaku». In *Reigaku*, a cura di Toshirō Kido, pp. 177–184. Nihon ongaku sōsho 2. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- Kakinuma, Toshie (2011). «Composing for an instrument that has lost its “tradition”: Lou Harrison’s Set for Four Haisho and Percussion». *Perspectives of New Music* 49 (2): 232–63. <https://doi.org/10.7757/persnewmusi.49.2.0232>
- Kido, Toshirō (1990a) (a cura di). *Reigaku*. Nihon ongaku sōsho 2. Tōkyō: Ongaku no Tomosha.
- (1990b). «Rekisho no nai dentō - “Reigaku” no tanjō». In *Reigaku*, a cura di Toshirō Kido, pp. 7–20. Nihon ongaku sōsho 2. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- (1990c). «RENGA = Renga Reigakuhan shoen nitsuite». In *Reigaku*, a cura di Toshirō Kido, pp. 185–189. Nihon ongaku sōsho 2. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- (1998) (a cura di). *Shōmyō*. Nihon ongaku sōsho 4. Tōkyō: Ongaku no Tomosha.
- (2006). *Wakaki kodai -Nihon bunka saihakken shiron*. Tōkyō: Shunjūsha.
- Kishibe, Shigeo (1996). «Musica dell’antichità». In *Musica Giapponese: Storia e Teoria*, di Akira Hoshi, Eishi Kikkawa, Shigeo Kishibe, Fumio Koizumi, e Mario Yokomichi, tradotto da Daniele Sestili, pp. 29–52. Lucca: LIM Libreria Musicale Italiana.
- Kokuritsu gekijō geinōbu (1994). *Kodai gakkō no fukugen*. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- Marett, Allan (1991). «Issues of authenticity and tradition in the interpretation of the tenth century Japanese flute manuscript, Hakuga no fue-fu». In *Tradition and its future in music. Report of SIMS 1990 Ōsaka*, a cura di Yosihiko Tokumaru, Makoto Ōmiya, Masakata Kanazawa, Tuneko Tukitani, Akiko Takamatsu, Mari Shimosako, pp. 131–138. Tokyo: Mita Press.
- Motegi, Kiyoko (1999). «The Creation of Tradition at the National Theatre of Japan: a Descriptive Documentation». In *Gendai no Nihon ongaku I, Ichiyanagi Toshi Sakuhin*, 1:(28)-(33). Contemporary Japanese Music. Tokyo: Shunjūsha.
- Nelson, Steven G. (2008a). «Court and Religious Music (1): History of Gagaku and Shōmyō». In *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, a cura di Alison McQueen Tokita e David W. Hughes, pp. 35–48. Aldershot: Ashgate.
- (2008b). «Court and Religious Music (2): Music of Gagaku and Shōmyō». In *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, a cura di Alison McQueen Tokita e David W. Hughes, pp. 49–76. Aldershot: Ashgate.
- (2012). «Issues in the interpretation of notation for East Asia lutes (pipa/biwa) as preserved in scores of the eighth to twelfth centuries». *Nihon ongakushi kenkyū* 8: pp. 1–41.
- Payne, Rachel (2016). «Timeline». In *A History of Japanese Theatre*, a cura di Jonah Salz, pp. xxxii–xxxiii. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reigakusha (1999). *Sakanoboru kodai no hibiki-Tenpyō biwafu «Bankasō»*. Tōkyō: ALM Records.
- (2011). *The music of Sukeyasu Shiba - Fukugen Shōsōin gakkō no tame no Tonkōbiwafu niyoru ongaku*. Tōkyō: Victor.
- Ruperti, Bonaventura (2015). *Storia del teatro giapponese: dalle origini all’Ottocento*. Venezia: Marsilio.
- Ruperti, Bonaventura (2016). *Storia del teatro giapponese: dall’Ottocento al Duemila*. Venezia: Marsilio.

- Sestili, Daniele (1996). *Musica e danza del principe Genji: le arti dello spettacolo nell'antico Giappone*. Lucca: LIM Libreria Musicale Italiana.
- (2010). *Musica e tradizione in Asia Orientale*. Roma: Squilibri.
- Shiba, Sukeyasu (1987). *Tonkō kara Shōsōin e no michi- Fukugen gakki «Shiruku rōdo» no ongaku*. Tōkyō: Nippon Columbia.
- Taniguchi, Masaharu (2006). *Sennen no hibiki: Shōsōin gakki fukugen to Ansanburu origin*. Tōkyō: Shōgakkan sukwea.
- Terauchi, Naoko (2007). «Kokuritsu gekijō no gagaku “fukugen” purojekuto niokeru “dentō” e no chōsen». *Kōbe Daigaku kokusai bunka gakubu kiyō* 27 (2): pp. 51–80.
- (2008). «Beyond the Court: A Challenge to the Gagaku Tradition in the “Reconstruction” Project of National Theatre». In *Performing Japan: Contemporary Expressions of Cultural Identity*, a cura di Henry Johnson e Jerry C. Jaffe, pp. 93–125. Folkestone: Global Oriental.
- (2010). *Gagaku no <kindai> to <gendai> : keishō fukyū sōzō no kiseki*. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- (2017). *Reirin gakuyū. Shiba Sukeyasu to gagaku no gendai*. Tōkyō: Artes.
- Tsukahara, Yasuko (2009). *Meiji kokka to gagaku: dentō no kindaika kokugaku no sōsei*. Tōkyō: Yūshisha.
- (2013). «State Ceremony and Music in Meiji-Era Japan». *Nineteenth-Century Music Review* 10 (02): pp. 223–238.
- Wade, Bonnie C. (2014). *Composing Japanese musical modernity*. Chicago: University of Chicago Press.

## Ancora/Immobile. Rilettura e analisi di ST/LL di Takatani Shirō attraverso i paradigmi del nō

CLAUDIA IAZZETTA

### Introduzione

«Odio il Naturalismo. Credo che essere naturali sul palco sia mentire» (Janisheski, 2014). Questa dichiarazione del regista americano Robert Wilson suggerisce l'enorme influenza che il nō ha avuto sul teatro d'avanguardia e su molti artisti che hanno trovato interesse nel formalismo, nel minimalismo e nella teatralità stilizzata di questa forma d'arte. Ed è seguendo questa scia che si è formata la sensibilità artistica di Takatani Shirō,<sup>1</sup> un video-maker e plastic artist che, attraverso l'utilizzo di strumenti multimediali, ha realizzato universi di una sofisticazione tecnologica sorprendente, tanto che molte delle sue creazioni hanno ricevuto prestigiosi riconoscimenti anche a livello internazionale. Takatani ha, inoltre, preso parte a numerosi progetti, tra cui *Life-Well* (2013), una performance di nō e kyōgen in collaborazione con l'attore Nomura Mansai e il musicista Sakamoto Ryūichi, e *Aoi no ue/L'ombre double* (2014) diretta da Watanabe Moriaki.

*Life-Well*, divenuta in seguito anche un'installazione, è chiaramente ispirata al testo teatrale di Yeats, *At the Hawk's Well* (1916). Yeats ebbe un approccio mediato al nō, attraverso gli scritti di Fenollosa e la frequentazione di conoscitori del nō come Itō Michio. Tuttavia fu proprio in questa inedita espressione artistica che l'autore irlandese trovò le basi per la creazione della sua idea di teatro: un mondo che, attraverso l'eliminazione del superfluo e il richiamo alla semplicità, si allontana dal realismo rendendoci capaci di esperire, per brevi momenti, una profondità della mente che ci conduca al di là della realtà. In questa dimensione, Yeats riteneva che il linguaggio del corpo fosse capace di esprimere più del linguaggio verbale e, relativamente agli attori di nō, considerava di estrema importanza la loro immobilità nel movimento e movimento nell'immobilità.<sup>2</sup> *Aoi no ue* (La dama Aoi), invece, è un classico del repertorio tradizionale del nō ma viene affiancato a *L'ombre double*, ispirato a uno scritto di Paul Claudel, anch'egli celebre estimatore del nō.

---

<sup>1</sup> Nato nel 1963, diventa co-fondatore e visual designer dei Dumb Type, di cui assumerà la direzione artistica nel 1995. Contemporaneamente alla sua collaborazione con i Dumb Type, dal 1998 porta avanti una carriera da solista fatta di performance e installazioni realizzate con la collaborazione di numerosi artisti di varie discipline. Per la concezione scenica dei Dumb Type alla quale l'artista indubbiamente aderisce si rimanda a Eckersall *et al.* (2017) e Eckersall (2006, pp. 143-158).

<sup>2</sup> Sull'influenza del nō su Yeats si veda Hasegawa (1980) e Sekine (1995).

Takatani si avvicina più direttamente al *nō* solo in queste due collaborazioni, senza proporre versioni moderne o rivisitazioni. Presentando due contaminazioni, non vede il *nō* come patrimonio chiuso, tradizione da preservare immutata, ma ne raccoglie la parte viva e le potenzialità universali.

Nella sua vasta produzione, fatta di installazioni, esibizioni e mostre permanenti, Takatani annovera anche la creazione di tre performance. L'illuminante saggio sulla fotografia di Roland Barthes, *La chambre claire* (1980), ispira l'omonimo *La chambre claire* (2008), con cui appare evidente quanto la sensibilità dell'artista giapponese sia vicina all'idea che Barthes aveva della fotografia e del suo rapporto con il tempo e con il teatro (Barthes, 1980). Un linguaggio fatto di immagini, di luci e suoni che scandiscono un tempo interiore piuttosto che lineare è, di fatto, la cifra stilistica della produzione di Takatani Shirō. Il suo interesse verso queste tematiche è tale da aver scaturito una mostra permanente al Tōkyō Metropolitan Museum of Photography intitolata *Camera Lucida* dove, attraverso l'esposizione di macchinari ottici, specchi e lenti, l'artista ci indica che taluni strumenti mostrano un altro modo di vedere il mondo, talvolta generando perfino una sensazione di straniamento. Nel 2012 presenta *Chroma* in omaggio a *Chroma: A Book of Color* (1994) in cui l'artista Derek Jarman medita sullo spettro dei colori. Nel 2015 porta sulle scene *ST/LL* che, diversamente dai casi precedenti, è stato realizzato senza fare alcun diretto riferimento ad altre opere. Tuttavia, si cercherà in questo elaborato di evidenziarne se non proprio le influenze inconse, frutto di un patrimonio artistico e di un'estetica culturalmente ereditati, quanto meno dei parallelismi con il teatro *nō* e le logiche che lo governano.

## Il teatro multimediale

La produzione artistica di Takatani è fortemente improntata all'uso della tecnologia per la creazione di ambienti e atmosfere che ristrutturino e amplifichino la percezione umana della realtà.

Laurel, con il suo saggio *Computer as Theatre* del 1991, è stata una delle prime a interrogarsi sulle qualità narrative dei media digitali (Pizzo, 2013, p. 43); mentre nel 1999, dinanzi a una ormai diffusa presenza delle tecnologie digitali nelle produzioni teatrali, Carson, pur riconoscendo le potenzialità di un nuovo linguaggio della performance non ne cela la capacità di scalfire l'integrità dell'esperienza teatrale, un evento scenico fondato sulla verità del qui ed ora (Pizzo, 2013, p. VII). C'è ancora un animato dibattito sul supposto arricchimento che l'integrazione del multimediale ha apportato al teatro. Molti detrattori, sulla scia dell'ideale teatrale grotowskiano, insistono nel rilevare quanto il digitale corrompa la purezza del teatro come forma viva, ed altri, meno radicali, lo vedono come qualcosa di aggiunto percepito come alieno.

Ma il tempo ha dimostrato non solo che i media possono far parte dell'evento performativo senza annientare la sua natura ma anche che aggiungono nuovi codici più affini alle pratiche contemporanee. Infatti Causey afferma che non c'è nulla nel

teatro multimediale e nel suo spazio virtuale che non sia già stato messo in scena sul palco. Il teatro è stato sempre virtuale, uno spazio di immediata illusorietà (Causey, 1999, p. 383). Al contempo, Ryan propone di riconsiderare il significato del termine ‘virtuale’ recuperando la sua radice latina, ‘virtualis’, cioè potenziale: dunque, il virtuale non è incompatibile con l’evento dal vivo, ma possiede la potenzialità, la forza, di svilupparsi in una vera, reale esistenza (Dixon, 2007, p. 23). Lehmann ipotizza che il futuro del teatro non sia nell’opera digitale o nelle performance virtuali, ma nel gioco tra media e corpo (Pizzo, 2013, p. VII). L’accento è posto, così, sui valori dinamici e spaziali della performance, sulla relazione tra corpo e ambiente aumentato dai media digitali. E il performer dovrà calibrare la propria presenza scenica in relazione alle tecnologie con cui interagisce. Si potrebbe dire che un’analogia esigenza sia espressa nel *Kakyō* (Lo specchio del fiore, 1424) in cui Zeami invitava l’attore a non saturare la scena con la sua presenza suggerendo di mostrare solo 7/10 della propria arte (Omote *et al.*, 1974, pp.84-85): l’inespresso serve a creare uno spazio eccezionale di incontro tra attore e spettatore, lo stesso spazio che oggi le tecnologie riescono a creare attraverso nuovi codici.

Recentemente si registra, inoltre, un’attenzione ai termini da usare con una preferenza per l’impiego di ‘performance’, relegando la parola ‘teatro’ al vecchio mondo della drammaturgia, un mondo ordinato, scandito da un tempo lineare. L’ingresso della tecnologia ha favorito la creazione di dimensioni e aspetti diversi, per cui lo spettacolo si presenta come un progetto modulare, dove il tempo e lo spazio vengono gestiti al fine di creare un percorso non più necessariamente lineare né tanto meno destinato alla compiutezza. In questa stessa direzione si è sempre mosso il *nō*, con l’unicità di ogni esibizione e la rinuncia a seguire strutture lineari prediligendo quelle circolari e multidimensionali. In *ST/LL*, e in molte altre performance digitali, è il testo performativo, non più quello narrativo, a passare in primo piano, e a proporre un’esperienza condivisa, più che riferita, con lo scopo di comunicare energia piuttosto che informazioni. Come afferma Balzola, «c’è un passaggio da un testo lineare a un ipertesto polimorfo e un passaggio dal teatro spettacolo allo spettacolo laboratorio, dove il drammaturgo si trova a scrivere eventi performativi polisensoriali in tempo reale» (Pizzo, 2013, p. 18). Nel teatro multimediale si assiste frequentemente a una sovrapposizione di tempi diversi: le immagini delle proiezioni, congiunte ai corpi viventi dei performer, interrompono la cognizione lineare del tempo per ottenere uno spazio extra-temporale, ciò che Virmaux, in relazione al teatro di Artaud, definì come «qualcosa che non è né teatro né film, ma condivide l’evanescente realtà dei sogni» (Dixon, 2007, p. 337). Uno iato, uno spazio liminale che si crea tra le immagini e la performance sul palco, quella sospensione che i giapponesi chiamano *ma*, un vuoto creativo in cui si incontrano artista e spettatore realizzando ciò che ha teorizzato Levinas: il tempo non opera secondo un singolo e isolato soggetto ma è la relazione del soggetto con gli altri (Dixon, 2007, p. 524). Non esiste una temporalità universale e con le nuove tecnologie il tempo può diventare non solo meno lineare ma anche rinnovabile.

## ST/LL: ancora nō

Una costante del teatro classico giapponese è la paradossale presenza del *non qui* che genera una complessa sospensione della realtà. Non a caso, Komparu ci ricorda che il nō è l'arte del *ma* (Komparu, 1983, p. 70), un interstizio in cui assistiamo all'interruzione della razionalità, del fluire orizzontale, per assistere al dispiegarsi ondivago, stratificato, di una realtà altra. È dunque un prolifero vuoto di senso in cui i sensi esercitano potenzialità che nel quotidiano sono generalmente inibite. Imamichi considera il *ma* come un «catalizzatore che fa sì che il fatto (*koto*) si trasformi in verità (*makoto*)» (Galliano, 2004, p. 22). Uno spazio di totale liberazione della coscienza soggettiva, ciò che Zeami chiama *mushin*.

Tempo e spazio nel nō cambiano solo nella coscienza dello spettatore, ma in *ST/LL* si cerca di realizzare questo sfasamento, di manifestarlo in scena, spinti dalla necessità di dare forma all'inesprimibile. «Ciò che si vede in scena è letteralmente ciò che non si può vedere nelle condizioni abituali. La scena è uno scarto leggero, quasi inavvertibile, uno sfasamento che produce una sospensione del fin qui visto e sentito» (Pitozzi). Similmente allo *hayashi* che accompagna il nō con un tappeto sonoro che, lontano dalla melodia, fa risuonare atmosfere ataviche e risveglia i ricettori del cuore più che delle orecchie, in *ST/LL* il soundscape creato da Sakamoto Ryūichi è affine all'astrazione dell'antica musica di corte e riempie una performance, già infusa di pacata bellezza, di una costante e sottile tensione (Asada, 2016). Superficiali similitudini con il nō si rilevano a un primo sguardo alla scena spoglia che offre *ST/LL*: sullo sfondo un grande schermo verticale che ricorda il pino del palco del nō, e a terra un'enorme distesa d'acqua sulla quale avanzano e danzano performer riportando alla mente il *suriashi* dell'attore di nō su una lucida superficie altrettanto riflettente. Ma l'analisi delle varie scene svelerà altri spiragli dai quali sarà possibile rilevare la sempre attuale lezione del nō.

### Prima scena: specchi riflessi

Nessun sipario accoglie lo spettatore che viene introdotto direttamente sulla scena: dal buio emerge un lungo tavolo perpendicolare alla platea, e sullo sfondo, come un suo prolungamento verso l'alto, si staglia un altrettanto lungo schermo. Una spidercam, senza limiti di direzione nell'esplorazione dello spazio, rimanda sullo schermo gli oggetti che, in modo bizzarro, imbandiscono la tavola: posate e sobri piatti vuoti, qualche mela, e metronomi che battono tempi diversi. La musica è simile a un rumore bianco. L'elemento umano fa la sua apparizione lentamente, gradualmente, senza irrompere sulla scena ma quasi affiorando dalla sua oscurità. Quattro performer interagiscono con gli oggetti di scena, alcuni, muovendosi come in uno specchio, mimano l'atto di consumare un pasto che non c'è, mentre altri apparecchiano, sparecchiano e spostano sedie. I movimenti degli attori si fanno via via più astratti. Poi, come in una

sorta di trance, si stendono sui tavoli su cui si muovono, ancora lentamente, mentre sullo schermo la loro immagine compare irretita da fili volumetrici che restituiscono l'idea di una danza senza gravità nello spazio o di una bidimensionalità senza fondo, a seconda della sensibilità di ogni singolo spettatore.

La presenza della spidercam, con le immagini sovradimensionate sullo schermo, trasforma e restituisce l'intera scena in una realtà pluridimensionale, in cui ciascun livello e ciascuna angolazione sono contemporaneamente visibili allo spettatore. Infatti, citando Auslander, Tonucci indica che «i dispositivi video accrescono i livelli su cui si articola l'esperienza teatrale e la presenza si dà nella differenza, nella messa in scena di un raddoppiamento che incide direttamente sui sistemi ricettivi messi in campo dallo spettatore» (Tonucci, 2102, p. 61). La scena diventa come una cassa di risonanza visiva, dove molteplici angolazioni coesistono rendendo fisicamente possibile l'effetto che Zeami intendeva quando teorizzava nel *Kakyō* il *riken no ken* (visione distaccata): la percezione che l'attore, attraverso il *mokuzen shingo* (lett., gli occhi guardano avanti, lo spirito guarda dietro), ha della propria apparenza così come percepita dal pubblico. Solo così potrà diventare un tutt'uno con l'audience (*kensho dōken*) e vedrà ciò che il suo occhio fisico non può vedere (Omote *et al.*, 1974, pp. 88-89).<sup>3</sup> Il *riken no ken* fa appello all'occhio della mente (*shingen*) che permette al performer di oggettificarsi e vedersi attraverso gli occhi del pubblico, e oggi la tecnologia consente di unire performer e spettatore in un vortice di immagini che sospendono la percezione razionale e unidirezionale. Infatti, nonostante la bidimensionalità degli schermi, le loro proiezioni offrono maggiori possibilità spaziali rispetto all'ambiente tridimensionale del teatro. A differenza del fisso punto di vista offerto allo spettatore dal "teatro seduto", i media con gli schermi facilitano molteplici punti di vista sullo stesso soggetto a seconda delle variazioni delle angolazioni della telecamera. Valentini ricorda che anche Sellars ritiene che l'uso dei video aiuti a rendere visibile l'invisibile, rivelando a volte ciò che la scena nasconde, e cita Maurin per il quale il video «non contento di riflettere e ingrandire, genera delle immagini in eccesso: un plusvalore visivo» (Valentini, 2012, p. 80). Inoltre, relativamente all'idea che i video minino la natura dal vivo del teatro, Valentini fa notare che «il dispositivo elettronico può essere usato [...] come *feedback* immediato che dà in diretta le azioni reali che gli attori compiono *qui e ora* [...]; in questo senso sia l'attore in immagine che l'attore in scena sono ambedue reali e vivi, presenti. [...] Il dispositivo elettronico non è una protesi [...] ma un'energia che trasforma lo statico in dinamico, l'inerte in vivente, il corpo in immagine» (Valentini, 2012, p. 71). Dunque l'azione del video magnifica la dimensione corporea eccedendo la condizione dal vivo del teatro. Quest'uso del video come riproduzione fedele, documentaristica e priva di rielaborazioni rimanda all'idea che Barthes aveva della fotografia come di un certificato di presenza, poiché essa è interamente contingente al suo referente nel mondo reale a cui è legata da un rapporto di necessità (Barthes, 1980, p. 87). Ciò che

<sup>3</sup> Per uno studio sul *riken no ken* si veda Yusa (1987).

la foto, o in questo caso il video, mostra non è una rappresentazione metaforica del referente reale, ma tautologia opposta all'idea di Magritte secondo cui le immagini tradiscono. La fotografia non è una copia, una replica o una metafora della realtà ma una sua emanazione (Dixon, 2007, pp. 116-120).

La vertigine sensoriale in cui è avvolto lo spettatore agisce anche sul piano della percezione del tempo: movimenti lenti e ripetizioni contribuiscono a dare un senso di interruzione del tempo, «una discrepanza rispetto al flusso cronologico del tempo abitualmente percepito» (Lehmann, 2012, p. 22). Le movenze dei performer, sempre più slegate da una gestualità riconoscibile ed eseguite con un ritmo dilatato, creano una sorta di deviazione percettiva che rende il performer non più un interprete ma un catalizzatore di energia,<sup>4</sup> un non-essere presente. Lyotard, nel 1973, per presentare la sua poetica dell'assenza ricorre a Zeami e alla struttura semiotica che sorregge il *nō* che, in taluni momenti, trasforma i segni in segni del nulla. I movimenti degli attori invece di esprimere un significato preciso esprimono soltanto il potere stesso di significare. Un'assenza che si configura come un'esperienza possibile (Isaacsson, 2012, p. 35).

### Seconda e quarta scena: l'ipertrofia del significante

Lo schermo si spegne e il performer polarizza su di sé tutta l'attenzione: una donna, alla luce di un fiammifero, legge un ostico testo filosofico<sup>5</sup> di Alfred Birnbaum. La sua declamazione alterna picchi di veemenza a passi appena sussurrati, e catapultata l'audience dall'avvolgente linguaggio delle immagini all'ardua decodifica di passaggi complessi e talvolta oscuri. Giunti al termine, una pioggia di lampadine cala dall'alto e, ondeggiando tra esse, la performer intona una dolce ninna nanna nella lingua degli ainu<sup>6</sup> e, quindi, incomprensibile ai più. Il linguaggio, che attraversa l'iniziale austerità per approdare alla dolcezza e a un'atmosfera rassicurante nella seconda scena, lo ritroviamo anche nella quarta scena che ha tutti i caratteri della farsa. Un'altra performer pare raccontare storie salaci alla fine delle quali sparge brandelli di fogli di carta. Quello che adopera è un linguaggio inesistente, un *grammelot* che imita il linguaggio soprattutto attraverso vistosi cambi di tonalità accompagnati dalla mimica facciale.

---

<sup>4</sup> Kantor proponeva come modello il manichino, un attore libero da ogni residuo di individualità in grado di trasformarsi in un campo di passaggio per esseri molteplici (Isaacsson, 2012, pp. 38-40). Zeami, per ottenere uno scopo simile, invitava l'attore a diventare l'oggetto della performance (*sono mono ni yoku naru*), simile allo sciamano che si annulla per accogliere altre presenze.

<sup>5</sup> Quando *ST/LL* è realizzato all'estero, il testo viene letto dalla performer in giapponese ma una voce fuori campo ne riporta una traduzione consecutiva nella lingua del luogo. Tuttavia questa operazione non facilita la comprensione all'audience che si ritrova alle prese con concetti difficili.

<sup>6</sup> Il suo titolo in giapponese è *Rokujū no yurikago* (Sessanta culle).

Il testo di Birnbaum pone nel suo incipit le tematiche che sorreggono *ST/LL* per diventare poi, gradualmente sempre più criptico: «Dov'è? Quand'è? Queste due domande sono identiche. Chiedere la motivazione è limitarsi a chiedere il come, lo sanno tutti. Nelle cose non c'è un rapporto di causa ed effetto. Tutto altro non è che causalità».<sup>7</sup> Il rapporto spazio-tempo e le certezze di un sistema fondato su causa ed effetto sono tutte messe in discussione, sgretolate dall'idea che la realtà non sia univoca, oggettiva, finita e prevedibile. Sin dall'inizio Takatani ci chiede di abbandonare il nostro sclerotizzato mondo sensoriale per andare oltre, rompere gli schemi opprimenti di un modo unico di vedere, e aprire gli occhi della mente su altre prospettive.<sup>8</sup> Asada interpreta lo *slash* che divide il titolo *ST/LL* come il *clinamen* di Epicuro, una leggera deviazione dalla traiettoria in linea retta della caduta degli oggetti, una deviazione casuale che getta ombra sulla chiarezza del rapporto causa-effetto (Asada, 2016).

Risulta evidente che la seconda e la quarta scena mettano in luce un grande depauperamento della capacità comunicativa del linguaggio fatto di parole: il significante è oscuro, non penetra nell'altro, non facilita lo scambio, è piuttosto un muro impenetrabile che inizia a crollare via via che si abbandona il linguaggio codificato a favore di suoni che sanno toccare universalmente le corde di ciascuno, indipendentemente da nazionalità e cultura. Non è un caso se Zeami, nella sezione “Kashū ni iu” del *Fūshikaden* (Trasmissione segreta del fiore, 1418) ricordi all'artista di non dipendere troppo dalle parole – che se proprio devono essere usate allora bisogna che siano facilmente comprensibili – perché gli elementi principali sono la musica e le movenze che deliziano orecchie e occhi dello spettatore (Omote, 1974, pp. 49-50). Il linguaggio del *nō* non è comunicativo, caso mai è allusivo: la reiterazione dell'evento messo in scena permette allo spettatore di non fermarsi alla narrazione – che risulterebbe fallimentare nel suo procedere ellittico – ma di dischiudere i suoi sensi per accogliere verità più profonde.

Pizzo rileva che «nella drammaturgia multimediale il meccanismo della produzione del senso trascende i tramiti specificamente letterari e considera invece quelli, ormai altrettanto consolidati, dei media» (Pizzo, 2013, p. 33). Ed è forse in quest'ottica, in questo disfarsi del testo drammatico tradizionale, che va letto il gesto della performer nella quarta scena di gettare nell'aria brandelli di carta che più niente hanno da dire.

---

<sup>7</sup> «*Sore wa doko ni aru no ka. Sore wa itsu no koto na no ka. Kono futatsu no toi ni wa chigai wa nai. Riyū o tou no wa hōhō o totte iru ni suginai. Konna koto wa dare mo sude ni shitte iru no hazu da. Monogoto ni inga nado sonzai shinai. Subete wa gūzen no icchi ni suginai no da.*»

<sup>8</sup> Il testo ipnotico della ninna nanna propone lo stesso invito: andare oltre e ancora oltre, superando tutti i limiti apparenti.

### Terza scena: giochi d'identità

In questa scena il video proietta quelle che, a un primo sguardo, sembrano le ombre dei performer. In realtà sono registrazioni, e i performer entrano in relazione con queste figure del tutto simili a loro attraverso movimenti sincronizzati che progressivamente si sfasano. Una musica ossessiva e ripetitiva che stenta ad aprirsi scandisce movenze circolari e reiterate.

Nelle performance multimediali, dove i corpi viventi operano simultaneamente con i loro doppi pre-registrati, anche il passaggio del tempo risulta doppiato poiché il passato e il presente sono visivamente e fisicamente messi in atto, spingendo la coscienza ad accettare l'eventualità che l'essere presente possa coesistere con il proprio essere passato. Si ottiene in pratica una «sovrapposizione di presenza» in cui la presenza fisica degli attori è amplificata da immagini che diventano, a tutti gli effetti, altri personaggi (Tonucci, 2012, p. 63). Un fenomeno riscontrabile anche nel *nō* dove si realizza la coesistenza di presente e passato e la possibilità per un attore di sdoppiarsi, come nei casi di possessione; ma nel *nō* questi piani di realtà prendono vita soprattutto nella mente dello spettatore, e solo la tecnologia è riuscita a renderli fisicamente e contemporaneamente visibili.

In un certo senso, la concezione del corpo virtuale come corpo alternativo non è nuova nel campo del teatro e della performance, dove da sempre attori e danzatori danno vita fisicamente a diverse "presenze". La manifestazione di corpi innaturali o di creature di altri mondi risale alle antiche rappresentazioni mascherate di demoni, spiriti o divinità. Artaud e Carlson non sono stati gli unici a svelare lo stretto connubio esistente tra il teatro e il doppio.<sup>9</sup> L'idea del corpo e del suo doppio pervade anche le performance digitali rifacendosi alla nozione freudiana dell'*id* misterioso e alla teoria di Lacan legata allo specchio. Freud definisce perturbante l'emergere del misterioso quando le barriere del subconscio si annullano e si crea una doppia realtà, in cui il familiare ci appare spaventosamente non più tale. Lacan, dal canto suo, registra la lacerante esperienza dello sgretolamento della narcisistica illusione di unità e soggettività dinanzi alla fantastica proiezione del proprio corpo doppiato nello specchio (Dixon, 2007, pp. 241-244). Gli schermi, come qualsiasi altra superficie riflettente, costituiscono lo spazio nel quale testimoniamo alla divisione della nostra soggettività, riconoscendoci come altri. Nel caso di *ST/LL*, in cui la dimensione delle ombre sovrasta quella dei corpi dei performer, l'esperienza del perturbante può dirsi amplificata e crea un teatro in cui si dialoga con i propri fantasmi, con ciò che in psicoanalisi viene identificato come *doppelgänger*.

---

<sup>9</sup> Artaud ne parla nel suo rivoluzionario saggio *Il teatro e il suo doppio* (1938), mentre, in tempi più recenti, Carlson asserisce nella sua pubblicazione *Performance: A Critical Introduction* (1996) che la performance implichi una consapevolezza del doppio.

## Quinta e sesta scena: la fine è solo l'inizio

Nella quinta scena lo schermo, con le sue proiezioni, polarizza l'attenzione dello spettatore intento a guardare la lenta caduta verticale di alcuni oggetti – molti dei quali erano presenti nella prima scena – accompagnata da una musica tanto suadente quanto misteriosa. Sono per lo più oggetti di uso quotidiano, che comunicano familiarità ma che, nel loro precipitare, ci ricordano la lezione della casualità di Epicuro rilevata da Asada. E così le certezze, su cui costruiamo il nostro senso di sicurezza, crollano e siamo invitati a rimettere tutto in discussione senza mai fossilizzarci nelle posizioni in cui siamo stati indotti ad adagiarsi. Un invito che riecheggia anche nelle parole di Zeami che esorta sovente a guardare la realtà da prospettive diverse. Ad esempio, nello *Yūgaku shūdō kenpūsho* (Discipline per la gioia dell'arte, 1424) si serve del concetto buddhista di *shiki soko zekū, kūsoke zeshiki* (ciò che è forma è vuoto, ciò che è vuoto è forma) per indicare due possibili livelli dell'arte (Omote *et al.*, 1974, p. 165). Nel più basso, percepito dal cervello, la forma è vuoto, ma in quello superiore, esperibile solo attraverso il *mushin*, ciò che è vuoto è forma. Analogamente la progressione *shin-gyō-sō*<sup>10</sup> applicata al *nō* ci conduce al medesimo risultato. Al livello base della percezione denominato *shin*, un soggetto o un suono dominano sullo sfondo. Nel livello *gyō* sfondo e soggetto si stagliano in un rapporto non dicotomico ma armonioso, come nel famoso vaso di Rubin. Nel livello *sō*, invece, si ritorna al rapporto dialettico tra immagine e sfondo del livello *shin*, ma si darà preminenza allo sfondo, al vuoto, e non all'immagine, alla forma (Komparu, 1983, p. 72).

Se allora, come ci insegna anche il *nō*, nulla è come sembra e le apparenze non costituiscono solidi appigli, l'unico linguaggio che resta valido è quello che il corpo mette in essere con la danza, che anima la sesta e ultima scena. Attraversata da fasci di luce fumosa, la performer libera la sua essenza con movenze senza tempo che increspano il velo d'acqua su cui si trova. Lo schermo alle sue spalle è spento: il doppio è uscito, non è più un'immagine intrappolata, conserva le stesse fattezze ma ha acquisito una nuova coscienza. La performance si chiude con tutti gli artisti sul palco nella stessa posizione della scena iniziale – ma senza tavoli e sedie – mentre lo schermo proietta l'avanzare delle onde del mare che si infrangono sull'acqua che ricopre il palco, diventando un tutt'uno con essa.

Come nota Grazioli, «solo apparentemente *ST/LL* accosta visioni slegate. Il disegno drammaturgico è un percorso circolare» (Grazioli, 2016, p. 211). Ma è un percorso fluido, con continui cambi di scenari che creano variazioni di atmosfera molto nette. Takatani sembra, così, mostrare di aver interiorizzato la lezione di Zeami contenuta nella sezione “*Besshi kuden*” del *Fūshikaden*. Zeami ci ricorda quali siano i tre elementi fondamentali del suo teatro: il fiore, la novità e l'interesse. Il fiore consiste nel non essere stagnanti nella performance perché passando da uno stile

---

<sup>10</sup> Concetto usato nell'arte calligrafica per indicare tre diversi stili: formale, semi-formale e informale.

all'altro si crea novità e, dunque, interesse (Omote *et al.*, 1974, pp. 55-56). D'altronde questo precetto ben si armonizza con lo *jo-ha-kyū*, principio regolatore che anima ogni aspetto del *nō* e che, a ben vedere, governa anche la struttura di *ST/LL*. Inteso semplicisticamente come introduzione-rottura-conclusione, lo *jo-ha-kyū* ben si radica nell'estetica tradizionale giapponese che tende all'annullamento della "brutalità" del contrasto a favore di una concatenazione continua, in sintonia con la percezione psico-fisiologica del ritmo. Infatti Jingū sostiene che «questo schema non impronta soltanto il modo di essere del racconto, ma anche il tempo psichico interiore, cioè pone al centro il fluire delle emozioni» (Jingū, 2004, p. 52).

In *ST/LL* la prima scena incarna la calma e la naturalezza del *jo*, interrotta da un'interpretazione basata sulle parole (*ha no jo*) che conduce dolcemente, sulle note della *nenia*, al regno dello *ha* (*ha no ha*), in cui si impiegano le tecniche più sofisticate per un effetto visivo penetrante: la scena delle ombre che dialogano con i performer assolve senza dubbio, a questo scopo. Nella parte finale dello *ha* (*ha no kyū*) ci sarà un dispiego ancora più dinamico della propria arte: è il momento in cui franano tutti i nostri rassicuranti sistemi in una incessante caduta libera.<sup>11</sup> Un concetto anticipato dalla quarta scena che, per la sua mimica accentuata e l'atmosfera farsesca, può essere paragonata a un *kyōgen*, con il suo effetto rigenerante. Nel *kyū*, che corrisponde alla danza finale, le qualità artistiche vengono spinte al limite, in un'accelerazione che rapisce gli spettatori con sensazioni forti che permarranno anche una volta che la performance sarà conclusa. La danza finale, infatti, scuote lo spettatore che sente il suo spirito sbrigliarsi in una coreografia di movenze liberatorie.

## Conclusioni

Il susseguirsi dei secoli muta scenari e sensibilità e qualunque richiamo, anche il più esplicito, al passato sarà inevitabilmente attraversato dalla linfa della contemporaneità. E così il genio artistico si esprimerà di volta in volta sfruttando le conoscenze e le potenzialità che il suo ambiente gli fornisce. Tuttavia questo non impedisce di scorgere in generi lontani nel tempo dei punti di contatto, l'ispirarsi ad uno stesso principio pur pervenendoci da percorsi e con metodi diversi. Zeami e Takatani Shirō in *ST/LL* adottano chiaramente linguaggi dissimili e rispondono a istanze sociali che poco o nulla hanno in comune. Ma una certa idea di teatro, unitamente alla centralità dell'atto performativo che talvolta travalica quello più strettamente narrativo affidato alle parole, forse involontariamente li avvicina.

Il *nō* è un teatro che chiede molto allo spettatore: lo immerge in dimensioni spazio-temporali razionalmente oscure, lo aliena dalla realtà con un linguaggio non comunicativo e movenze stilizzate, gli trasmette emozioni senza metterle in

---

<sup>11</sup> È il punto in cui nel *nō* vengono collocati i *kurui mono* (*nō* di follia), dove la razionalità e i suoi freni vengono trascinati via da ondate di violente e incontrollabili emozioni.

atto sul palco, e lo avvolge in un suono che non accompagna le azioni. Questo tumulto è, però, solo interiore perché la cornice è di una pacata eleganza. E la sobria eleganza è anche la cifra stilistica di *ST/LL*, un gioco di luci e suoni,<sup>12</sup> di tempi e di spazi dilatati o sovraesposti. In entrambi i casi si può parlare di atmosfere oniriche in cui, per qualche istante, si entra in contatto con l'invisibile e l'inudibile.

## Bibliografia

- Asada, Akira (2016). "Takatani Shiro's *ST/LL*. Review". *Realkyoto. Cultural Search Engine*. <http://realkyoto.jp/en/review/takatani-shiros-stll/> (29/01/2018).
- Barthes, Roland; Guidieri, Renzo (trad.) (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Causey, Matthew (1999). "The Screen Test of The Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology". *Theatre Journal*, 51 (4), pp. 383-394.
- Dixon, Steve (2007). *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Eckersall, Peter (2006). *Theorizing the Angura Space. Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Leiden: Brill.
- Eckersall, Peter; Scheer, Edwaad, Fujii, Shintarō (2017), (a cura di). *The Dumb Type Reader*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Galliano, Luciana (2004). "Ma. Il pieno e il vuoto". In Galliano, Luciana (a cura di). *Ma. La sensibilità estetica giapponese*. Torino: Edizioni Angolo Manzoni, pp. 13-25.
- Grazioli, Cristina (2016). "Shiro Takatani, *ST/LL*". *Arabeschi*, 8, pp. 209-212. <http://www.arabeschi.it/shiro-takatani-stll-/> (29/01/2018).
- Hasegawa, Toshimitsu (1980). "Yeats and the Noh: The Supernatural in Drama". *Eibungaku hyōron*, 42, pp. 25-56.
- Isaacsson, Marta (2012). "L'assenza per infinita presenza". In Pitozzi, Enrico (a cura di). *On presence*. Numero monografico della rivista *Culture teatrali*, 21. Bologna: I quaderno del Battello Ebro, pp. 31-40.
- Janisheski, Jeff (2014). "Empire of stillness: the six essential aspects of Japanese Noh". *The Conversation*, 19 giugno 2014. <http://theconversation.com/empire-of-stillness-the-six-essential-aspects-of-japanese-noh-27517> (29/01/2018).
- Jingū, Hideo (2004). "Psicologia di Ma". In Galliano, Luciana (a cura di). *Ma. La sensibilità estetica giapponese*. Torino: Edizioni Angolo Manzoni, pp. 43-54.
- Komparu, Kunio (1983). *The Noh Theater. Principles and Perspectives*. New York: Weatherhill.
- Lehmann, Hans-Thies (2012). "La presenza del teatro". In Pitozzi, Enrico (a cura di). *On presence*. Numero monografico della rivista *Culture teatrali*, 21. Bologna: I quaderno del Battello Ebro, pp. 17-30.

---

<sup>12</sup> Come ricorda Pitozzi, «[il piano] dell'immagine sonora è connotato da una certa discrezione, agisce come nell'ombra, in modo diffuso, si esprime nella durata; [...] non è sempre localizzabile, non possiamo con esattezza stabilire da quale punto dello spazio provenga. È *acusmatico*, la sua peculiarità non è l'evidenza ma la profondità. La sua logica non è quella dell'evento, bensì dell'efficacia».

- Omote, Akira; Katō, Shūichi (1974) (a cura di). *Zeami, Zenchiku*. In *Nihon shisō taikai*, 24. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Pitozzi, Enrico. “La scena è un prisma. Note su ST/LL di Shiro Takatani”, in *Digicult. Digital art, design and culture*. <http://www.digicult.it/it/news/the-scene-is-a-prism-notes-about-stll-of-shiro-takatani/> (29/01/2018).
- Pizzo, Antonio (2013). *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*. Torino: Accademia University Press.
- Ruperti, Bonaventura (2014) (a cura di). *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*. Venezia: Cafoscarina.
- Sekine, Masaru (1995). “Noh and Yeats: A Theoretical Analysis”. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 26 (4), pp. 135-146.
- Tonucci, Giulia (2012). “*Digital performance: una ridefinizione del concetto di presenza*”. In Pitozzi, Enrico (a cura di). *On presence*. Numero monografico della rivista *Culture teatrali*, 21. Bologna: I quaderno del Battello Ebbro, pp. 59-70.
- Valentini, Valentina (2012). “Forme della presenza. performing arts e nuove tecnologie”. In Pitozzi, Enrico (a cura di). *On presence*. Numero monografico della rivista *Culture teatrali*, 21. Bologna: I quaderno del Battello Ebbro, pp. 71-88.
- Yusa, Michiko (1987). “*Riken no Ken. Zeami’s Theory of Acting and Theatrical Appreciation*”. *Monumenta Nipponica*, 42 (3), pp. 331-345.

## Il teatro degli androidi di Hirata Oriza e Ishiguro Hiroshi<sup>1</sup>

CINZIA TOSCANO

Hirata Oriza (Tokyo, 1962) è uno dei registi e drammaturghi giapponesi più noti al di fuori dei confini nipponici. Sin da giovane ha avuto contatti con il mondo del teatro attraverso il padre drammaturgo per il kyōgen. Successivamente, nel 1983, mentre ancora frequenta la Christian University, College of Liberal Arts, Humanities Division, fonda la Seinendan Theatre Company e già l'anno dopo trovano la propria sede presso il Komaba Agorà gekijō (Tokyo). Si tratta di un vero e proprio gruppo allargato che arriva a comprendere fino a venti persone, tra attori, drammaturghi, registi e organizzatori e che identifica la propria identità nella figura di Hirata stesso, drammaturgo, regista e amministratore (dal 1989) della compagnia. Hirata inizia la propria carriera come drammaturgo nel 1995 quando con *Tokyo notes* vince il 39° Kishida Kunio Drama Award, durante gli stessi anni sistematizza il metodo del teatro colloquiale contemporaneo, oggi ampiamente conosciuto anche in Europa. Il punto di partenza del *gendai kōgo engeki* è una riflessione sul linguaggio, nello specifico sul tipo di lingua utilizzata in teatro in Giappone, che, secondo Hirata, è stata fortemente condizionata e modificata dall'influenza del teatro euro-americano durante la prima metà del Novecento. I risvolti pratici di questa teoria si riscontrano nella maggior parte dei testi prodotti da Hirata e *Tokyo notes* ne rappresenta il modello esemplare, una sorta di manifesto della sua teoria e del tipo di lavoro che compie sul testo prima e sul palcoscenico dopo. Questo è lo spettacolo che più di tutti, tra quelli di Hirata, ha viaggiato per diversi paesi del mondo; il testo è stato tradotto in dieci lingue e utilizzato da altri registi, giapponesi e non. Per questa drammaturgia Hirata si è ispirato al capolavoro cinematografico del regista Ozu Yasujirō del 1953 *Tokyo monogatari*. Mentre nel film due anziani genitori affrontano un viaggio verso Tokyo per incontrare i propri figli, nel dramma di Hirata è Akiyama a viaggiare verso Tokyo per incontrare i propri fratelli. Come altri testi di Hirata la trama è molto semplice: l'atrio di una galleria d'arte di Tokyo costituisce il luogo d'incontro di cinque fratelli e sorelle che vivono separati perché solo la maggiore (Akiyama) è rimasta nella città natale a prendersi cura degli anziani genitori. I fratelli non hanno più tra loro alcun rapporto e l'unica cosa che ancora li spinge a incontrarsi, almeno una volta l'anno, sono appunto i genitori. I fratelli che vivono a Tokyo hanno ormai delle vite piene e impegnate per cui non fanno mai ritorno alla casa natale e sempre più spesso è la sorella maggiore

---

<sup>1</sup> Parte di questo testo è stato pubblicato nel libro Toscano (2019), che riassume le ricerche dell'autrice in questo ambito.

a dover viaggiare per incontrarli. Dai flebili dialoghi, si intuisce anche il contesto più ampio in cui si muovono i personaggi, in quel momento è in corso una guerra in Europa e, come spesso accade nei testi del drammaturgo, il quadro principale dell'opera è sormontato da un contesto greve che però non diviene centro dei dialoghi portati in scena, ma rimane sullo sfondo, trascurato e velocemente dimenticato da chi guarda. *Tokyo notes* può anche essere letto come uno spettacolo che tende a raccontare la graduale dissoluzione delle relazioni familiari e, più in generale, delle relazioni umane nella società contemporanea. La molteplice lettura del dramma è un elemento presente nella maggior parte dei testi di Hirata interpretabili, quindi, sia in una dimensione microscopica legata ai personaggi, che macroscopica legata a temi universali. I suoi personaggi chiaccherano liberamente degli argomenti più disparati ed è per questo che le battute possono essere sovrapposte, interrotte e le parole vaporose, quasi senza consistenza. Hirata in questo modo cerca di imitare il libero fluire del colloquiare tra le persone, esattamente come accade nella quotidianità della megalopoli nipponica. La sua ricerca linguistica volge lo sguardo verso un ritorno all'utilizzo della lingua madre con le proprie caratteristiche e il proprio uso nella contemporaneità. Per chi guarda, l'effetto è quello che i personaggi siano più impegnati a nascondere ciò che provano o a evitare di mostrare le proprie emozioni, piuttosto che prestare attenzione a ciò che dicono o fanno. Di conseguenza nell'analisi delle opere di Hirata diventa fondamentale il sottotesto espresso con dispositivi retorici come le perifrasi; l'uso dello slang o del linguaggio onorifico; il modo in cui le cose vengono dette – in termini di tono e accenti; i sospiri e le pause. Tutto questo è collocato in un'ambientazione che lui stesso definisce *semiprivate*, ossia un luogo neutro in cui le diverse sfere della vita sociale possono incontrarsi: «we exist as human being, and that itself is amazing, even dramatic. Daily life contains all sort of rich and complex elements: it can be entertaining, touching, funny, even stupid. What I want to do is distill from all those complicated elements an object sense of time as it is lived – quietly – and directly reconstruct that on stage» (Hirata in Hewgill – Noro – Poulton, 2004, p. 231). Il regista nipponico non individua molte differenze tra la struttura del copione teatrale e la sceneggiatura di un film o una serie televisiva, entrambi sono composti da quattro parti – introduzione, sviluppo, punto di svolta e conclusione – e ogni parte contiene al proprio interno le stesse fasi. La differenza più grande consiste nella libertà del drammaturgo di decidere cosa effettivamente mostrare in scena e cosa lasciare all'immaginazione dello spettatore. In altre parole, mentre per il piccolo e il grande schermo si tende a mostrare ogni collegamento tra una parte e l'altra, secondo una logica di causa ed effetto, in teatro il drammaturgo lascia costruire gli intermezzi tra un evento/azione e l'altro alla logica immaginifica del singolo spettatore. Il teatro è un'arte che si affida all'immaginazione dello spettatore, che se da un lato ha la libertà di spaziare tra i personaggi e le situazioni proposte, dall'altro è accompagnato all'interno di una struttura pensata dal drammaturgo: «you must guide the audience's imagination from the start. Otherwise they just get confused. So a good playwright reveals the 'who', 'where' and 'what' from the beginning» (Hirata in Soda, 2012).

I termini che più spesso vengono utilizzati dai critici per descrivere la recitazione degli attori di Hirata sono tutti relativi all'area semantica della compostezza, della pacatezza, del trattenere, e in effetti durante gli anni '90 il suo teatro è stato inserito all'interno della corrente dello *shizukana engeki* ossia del "teatro tranquillo", principalmente per la forma quieta e la recitazione pacata che gli spettacoli riproducevano in scena. Lo stile di recitazione richiesto dal regista nipponico riflette, effettivamente, un corpo naturale, ma non vibrante, un corpo in grado di contenere la passione e le emozioni più istintive. Questo non significa che si tratti di un corpo inespressivo, piuttosto neutro – termine ricorrente nella poetica di Hirata – un corpo che non esprime una posizione, che non cerca un contatto con il pubblico e che mantiene un garbato distacco. A ben vedere si tratta di una presenza che si accorda con tutti gli altri elementi scenografici, e che viene messa ancora più in risalto dall'assenza di musiche e dalle luci fisse, nella maggior parte dei casi, fredde. «If drama requires conflict, his method is decidedly anti-dramatic. If a 'story' requires plot, then Hirata's 'notes'» (Poulton, 2002, 5).

L'essenzialità della scena di Hirata coincide con uno stile più permeabile e in grado di accogliere in maniera agile elementi non propriamente legati al teatro. Il Robot-Human Theatre Project nasce dalla collaborazione tra Hirata, la Seinendan e il Laboratorio di robotica dell'Università di Osaka diretto da Ishiguro Hiroshi, ricercatore e fondatore del ATR (Advanced Telecommunications Research Institute International).<sup>2</sup> In seno al progetto sono nate cinque produzioni in cui si utilizzano diversi modelli di robot e con strutture drammaturgiche che seguono le basi teoriche di Hirata: *I, worker* (2008), *In the heart of the forest* (2010), *Sayonara* (2010/2012), *Three sisters android version* (2012), *La Métamorphose version androïde* (2014). Punto d'incontro dei cinque spettacoli è lo stretto rapporto che li lega alla società contemporanea giapponese e la visione di un futuro in cui i robot vivranno a stretto contatto con l'uomo.

Come si vedrà, Hirata non utilizza questi robot in scena come elementi in grado di superare le potenzialità degli attori in carne ed ossa, ma più che altro fanno parte a pieno titolo delle formazioni socio-antropologiche in cui l'uomo ha strutturato il suo ambiente sociale, ossia la famiglia, la cerchia di amici, l'ambiente scolastico o la comunità di appartenenza. Wakamaru, Geminoid F e Repliee S1<sup>3</sup> si inseriscono nelle drammaturgie di Hirata esattamente come gli altri personaggi, andando a delineare l'immagine di una vita quotidiana come il drammaturgo ha già fatto in *Tokyo Notes*.

Ishiguro Hiroshi (n. 1963) muove i suoi primi passi nell'ambito della robotica alla fine degli anni '80 ed è impegnato in ricerche che riguardano la 'visione artificiale' (computer vision), ossia la riproduzione della vista umana come senso attraverso cui le macchine possono interpretare il contenuto di una informazione derivata dalle telecamere. Successivamente Ishiguro fa convogliare i suoi precedenti studi

<sup>2</sup> ATR [http://www.atr.jp/about/company\\_e.html](http://www.atr.jp/about/company_e.html); ultima consultazione 20 gennaio 2018.

<sup>3</sup> I tre modelli di robot utilizzati nei cinque spettacoli.

in progetti di robotica pura e uno dei suoi primi robot umanoidi a vedere la luce è Robovie che costituisce il prototipo su cui verrà, successivamente, sviluppato Wakamaru all'interno della Mitsubishi Heavy Industry. Le sue ricerche si sono fondate principalmente su due ambiti della robotica: i social robot non antropomorfi e gli androidi<sup>4</sup> che definisce Geminoid.<sup>5</sup> La particolarità di questi ultimi è che non ricalcano le sembianze di persone non identificate, ma sono modellati a partire da una specifica persona di cui replicano sia i tratti somatici che i gesti. In particolare per quest'ultimo ambito di studi Ishiguro ha pensato e inaugurato una vera e propria Android Science che si fonda sulla commistione di diverse ricerche applicate ai robot con il coinvolgimento di scienziati cognitivi, sociologi e artisti.

Secondo Ishiguro il cervello umano ha la capacità di farci interagire con diverse entità, ma riconosce negli esseri umani – nei loro gesti – un'interfaccia con cui è possibile comunicare, di conseguenza l'aspetto più vicino all'essere umano facilita la comunicazione uomo/macchina. Queste ricerche sono finalizzate ad immettere nella macchina la 'presenza' dell'essere umano: Ishiguro si concentra su quegli elementi che costituiscono quella che genericamente chiamiamo 'presenza', il sonzai kan 存在感, il 'sentimento della presenza', la percezione della presenza di qualcosa o di qualcuno che non ha a che fare con la presenza fisica (Ishiguro, 2016). Quindi uno dei primi passi mossi in questo senso è stato quello di cercare di definire cosa ci renda umani. Il suo approccio per alcuni versi si allinea alla ricerca internazionale della robotica, la comprensione della natura umana attraverso l'emulazione dell'essere umano. Il senso di replicare le funzioni più strettamente umane, quali le espressioni facciali relazionate a stati emotivi o le reazioni empatiche tra umani, è dettato dalla volontà di capire come il nostro sistema cognitivo funzioni.

Una tra le capacità più complesse da ricreare è proprio quella comunicativa, in quanto essa si snoda in diverse componenti di cui siamo per la maggior parte inconsci. Per sondare questi aspetti della natura umana Ishiguro ha strutturato una tecnologia basata sul tele-operated system. Si tratta di un sistema che permette di telecomandare un androide in remoto, ossia un essere umano (detto client) connesso tramite internet a un robot può gestirne sia i movimenti che il discorso. Quindi con un sistema di motion capture 3D i gesti e le reazioni del client vengono direttamente trasmessi al robot e in tal senso si tratta di androidi semi-autonomi. All'androide viene trasmessa anche tutta quella serie di movimenti subconsci, quali il movimento involontario della bocca, della testa, degli occhi che secondo l'ingegnere robotico

---

<sup>4</sup> Una delle distinzioni principali della robotica contemporanea è quella tra robot umanoidi e androidi, i primi ricalcano le sembianze umane ma, dal loro aspetto, sono immediatamente riconoscibili come macchine. I secondi hanno invece un aspetto che simula in tutto e per tutto le sembianze umane.

<sup>5</sup> Il termine 'geminoid' deriva dal latino *geminus*, ossia 'gemello'. Da Ishiguro e il suo team viene definito come segue: "A Geminoid is an android whose appearance closely resembles a specif human 'model'. Geminoids' bodies are constructed by precisely measuring human models a 3D scanner; gypsum is used to accurately capture facial contours" <http://www.geminoid.jp/en/geminoid-development.html>; corsivo di chi scrive; ultima consultazione 8 febbraio 2017.

costituiscono una parte importante del sonzai kan. È come se attraverso la connessione remota tra uomo e macchina tutta l'essenza dell'essere umano venisse trasferita all'androide.

Il punto di vista di Ishiguro per quanto riguarda il coinvolgimento di un regista teatrale nelle ricerche sulla robotica è molto chiaro: differentemente dalle altre discipline coinvolte, quali la psicologia o le scienze cognitive, che si occupano di analizzare comportamenti e reazioni in situazioni più generiche; le competenze del regista teatrale si fondano sulla perfetta conoscenza delle dinamiche relazionali tra gli uomini in contesti ben strutturati. Altresì, sfrutta il teatro come luogo in cui la struttura della comunicazione viene scomposta e ricomposta in base ai significati da veicolare. In particolare si tratta di una collaborazione che ha coinvolto un regista che ha focalizzato il proprio percorso artistico sul linguaggio e la lingua, non meno che sul sottotesto insito nella comunicazione verbale, ovvero su quell'apparato subconscio che Ishiguro sta tentando di trasmettere ai propri androidi. Il teatro, soprattutto quello di Hirata di stampo realista, permette di creare delle situazioni concrete in cui scaturisce un'immedesimazione più verosimile.

Il nostro scopo è anche quello di capire come e quando, in che momento, il pubblico può percepire il robot come un essere con un cuore. Fino ad oggi i ricercatori di robotica hanno sempre creduto nei possibili sviluppi dei robot e hanno cercato di portare avanti le capacità dei robot rendendo i loro atteggiamenti sempre più vicini a quelli degli umani, proprio come se avessero un cuore. In effetti se si può, o meno, percepire il cuore in un robot è una questione che riguarda più noi. Dipende da come vediamo e percepiamo il robot, quindi la questione non è legata solo alle capacità intrinseche del robot.<sup>6</sup>

Quindi uno degli obiettivi è quello di individuare – per poterlo replicare – il momento esatto in cui la percezione umana riesce a intuire la sfera emotiva in una macchina.

*Three sisters android* version prodotto nel 2012 costituisce la penultima creazione della Seinendan Company con un androide. Questo spettacolo annovera nel suo staff otto attori, l'androide Geminoid F e un umanoide modello Wakamaru. I temi del testo di Čechov, quali il rimpianto per il tempo passato, l'incapacità di vivere il presente, l'immobilismo sociale e l'attesa di un futuro migliore vengono qui ripresi e utilizzati per ricreare una simile atmosfera all'interno di un salotto giapponese. Hirata ambienta il suo dramma in una città di provincia senza una precisa collocazione, né spaziale né temporale, in cui molti stabilimenti specializzati nella fabbricazione di robot avevano stanziato la propria produzione, ma per cause non precisate sono giunti al fallimento. Volendo azzardare una precisazione del luogo in cui gli eventi si susseguono, la cittadina di cui parla Hirata potrebbe essere l'odierna città di Tsukuba, nella prefettura di Ibaraki (a circa 50 Km da Tokyo), conosciuta come Tsukuba Science City. Sviluppata durante gli anni '70 del Novecento grazie a investimenti

---

<sup>6</sup> Hirata durante l'incontro con il pubblico dopo la rappresentazione de *La Métamorphose version androïde* all'Automne en Normandie Festival del novembre 2014.

di capitali sia governativi che privati, questa città è il polo in cui sorgono la maggior parte dei laboratori di robotica, elettronica, fisica e biotecnologie e tutt'oggi riceve più di metà delle sovvenzioni pubbliche dedicate a questo tipo di ricerche.

Il testo di Hirata riflette anche la struttura e i ruoli dei personaggi della drammaturgia originale e attraverso le vicende della famiglia Fukazawa, rimasta fortemente legata alla propria casa e alla propria città anche dopo la morte del padre, ingegnere robotico, lo spettacolo vuole ritrarre il futuro inesorabile della società giapponese. In realtà uno dei temi centrali dell'opera su cui Hirata vuole concentrare l'attenzione è quello del rapporto tra l'essere reale e il proprio avatar.<sup>7</sup> La centralità di questo tema riporta il testo alla più presente contemporaneità giapponese. Ikumi, la minore delle tre sorelle e protagonista del dramma, è una *hikikomori* da molti anni, ossia ha deciso di isolarsi dalla società e tutti, esclusi i propri familiari, la credono morta; le cause della sua morte non vengono specificate, ma da alcuni dialoghi sembra si alluda a un suicidio. La giovane donna è stata sostituita nella vita quotidiana da un'androide che ricalca perfettamente la sua immagine e che riproduce anche il suo modo di esprimersi. La scenografia statica, è composta da più elementi: divano, sgabelli, tavolo, libreria e quadri alle pareti, con due finestre chiuse, che non lasciano vedere fuori, sullo sfondo.

House opens 20 minutes before the show starts.

Three minutes after house opens, Muruoka, the robot-butler, passes upstage from to left to right. Three minutes later, Muruoka passes from right to left.

Three minutes later, Akira [...] enters downstage left down the stairs, lies down on the sofa, picks up a magazine from the magazine rack and starts reading.

Three minutes later, Muruoka enters upstage left and then stops. [...] Muruoka exit upstage left.

Three minutes later; Akira stands up and exit upstage left.

Three minutes later, Akira comes back with a glass of soda or something. He lies down on the sofa again.

At the scheduled time for the show to start, Risako, eldest daughter of the Fukuoka family, enters upstage right. She appears to have come back home after an outing.

[...] Talking she exits downstage left up the stairs.

Several minutes later, the show starts<sup>8</sup>

Un inizio lento, scandito dal ritmo quotidiano della casa: c'è chi entra, chi esce e Muraoka (interpretato da Wakamaru) che si occupa dell'appartamento. Hirata lascia il tempo ai suoi spettatori di accomodarsi nella routine della famiglia Fukazawa, senza una particolare attenzione ai tempi teatrali, ma rispettando solamente l'andamento naturale dell'abitudine.

<sup>7</sup> Il termine *avatâr* deriva dal sanscrito *avatāra* e indica l'immagine di una divinità nella sua discesa sulla terra. Per estensione viene utilizzato anche nel significato di 'reincarnazione'. Nel linguaggio contemporaneo e legato ad internet indica un personaggio con diverse sembianze che rappresenta l'*alter ego* della persona reale.

<sup>8</sup> Didascalia iniziale nel copione di *Three sisters android version*.

Nella scena 1.2.1 assistiamo all'ingresso di Ikumi-A (abbreviazione di Ikumi-Android), l'androide, anche lei coinvolta nelle decisioni della famiglia:

Risako: Ikumi.

Ikumi-A: You're back.

Risako: Yes, I am.

Marie: What have you been up to?

Ikumi-A: Nothing in particular.

Marie: Really?

Risako: You should have come too.

Ikumi-A: Why?

Risako: Why? Because it's our dad's grave.

Ikumi-A: But I won't die.

Risako: Right, but, still...

Marie: Yeah.

Ikumi-A: What?

Risako: We'll be in there too, so.

Ikumi-A: I see.

Risako: What do you mean you see?

Ikumi-A: So we're staying here, for good?

Risako I guess. I for one have a job here.

Ikumi-A: Yes.

Risako: Looking for a new job at a Tokyo school seems too much of a bother now.

Toshio: That's true.

Akira: Yes.

Ikumi-A: ★Okay, I see.<sup>9</sup>

Dal dialogo riportato possiamo intuire diverse situazioni che riguardano la vita di questa famiglia: probabilmente le tre sorelle avevano precedentemente discusso di un trasferimento a Tokyo, ma per rispettare le volontà del padre e poter accudire, finché possibile, la cappella di famiglia Risako decide di non traslocare. Ikumi-A fa il suo ingresso in scena seduta su una sedia a rotelle che le permette di muoversi autonomamente nello spazio della casa; si tratta di Geminoid F, androide già utilizzato in *Sayonara*. Come possiamo evincere dalla parte di dialogo, Ikumi-A è considerata un elemento del nucleo familiare a tutti gli effetti, di conseguenza la costruzione della cappella interessa anche lei, ovviamente non perché sarà seppellita lì, ma perché, come si lascia intendere, in futuro toccherà a lei prendersi cura dei familiari defunti.

La dimensione temporale di una giornata "tipo" in cui i vari componenti della famiglia si muovono è sospesa tra un passato ancora pienamente influente nelle loro vite, rappresentato dal padre, e un presente in cui i cambiamenti si susseguono lentamente. Il contesto esterno alla famiglia, invece, viene chiarito e descritto in alcune

---

<sup>9</sup> Il segno anteposto alla battuta fa parte della legenda posta all'inizio del testo che definisce il tempo nel pronunciare la battuta, ad esempio ★ significa "Overlaps the previous line".

scene che restituiscono allo spettatore un panorama della vita futura e della presenza ormai scontata dei robot nella quotidianità. Ikumi-H (abbreviazione di Ikumi-Human) compare per la prima volta nella scena riportata di seguito, in cui dialoga con le due sorelle, Marie e Risako:

Scena: 2.1.3

Ikumi-H: You should make one, Marie.

Marie: What?

Ikumi-H: An android.

Marie: Oh.

[...]

Marie: Your android. How much of it is you?

Ikumi-H: What do you mean?

Marie: That Ikumi is how much you?

Ikumi-H: Of course that's me. It's my android.

Marie: I know that, but,

Risako: I see her point.

Ikumi-H: What?

Risako: Lately I feel you wouldn't say the things *she* says.

Ikumi-H: Like?

Risako: The way *she* answers, for example.

Marie: Right.

Ikumi-H: ★ That's only natural.

Risako: Why?

Ikumi-H: Well, I don't always answer the way you want me to either.

Marie: No,

Risako: ★ No, it's not about what I want.

Ikumi-H: What?

Risako: *She's* somewhat odd, not like what you used to be.

Ikumi-H: That's only natural.

Risako: What is?

Ikumi-H: You don't know the grown me.

Risako: What are you saying?

Ikumi-H: ... *She's* the present me.

...

Ikumi-H: Who you don't know any more.

...

Marie: But we can't go on like this forever.

Ikumi-H: It's okay with me if this gets out.

Marie: ★ But,

Ikumi-H: Lots of shut-ins are using their own androids nowadays.

Marie: That's true, but,

Il discorso viene interrotto e non sarà più ripreso successivamente, ma il dialogo ci presenta chiaramente il momento storico in cui i personaggi vivono. I pronomi posti in corsivo in questa parte di dialogo vogliono sottolineare l'utilizzo del pronome personale femminile 'she' invece che del neutro 'it': quando i personaggi umani parlano di Ikumi-Android, quindi, non la inseriscono tra gli oggetti inanimati, ma nella categoria degli enti animati. Lo spettatore viene proiettato in un futuro in cui l'interazione tra uomo e macchina si è dispiegata in tutte le sue possibilità. I robot non solo sono al servizio degli esseri umani e svolgono per loro le attività più disparate, ma li sostituiscono anche nel momento in cui non sono più in grado di svolgere i loro normali compiti sociali. Infatti Ikumi-A è un «Avatar-type android» e la sua particolarità è che può connettersi a livello cerebrale con la persona che sostituisce come, più avanti nel testo, Hirata farà dire direttamente all'attrice robotica: «Ikumi-A: But my brain is synched with yours/». Il rapporto tra uomo e macchina non esiste più solo a un livello metafisico ed empatico, ma è costituito da una vera e propria connessione che permette all'androide di rispondere esattamente come avrebbe fatto Ikumi umana.

La successiva scena che riportiamo costituisce il culmine dell'opera, ossia il momento in cui Ikumi-H fa il suo ingresso in scena rivelando la verità sulla sua condizione di *hikikomori*:

#### Scena 4.1.2

Nakano: What the hell?

...

Risako: Ikumi.

Nakano: ☆ No kidding.

Toshio: ☆ Holy smokes.

Mineko: ☆ What?

Aakira: ☆ Wow.

Risako: What do you think you're doing?

Nakano: Ikumi?

Shozo: My goodness.

Risako: ...Why?

...

Ikumi-H: You can turn it off.

...

Ikumi-H: The android version of me... You can turn it off.

Risako: Why did you come out here?

Nakano: ★ You don't mean,

Marie: I'm sorry but Ikumi has been/

Nakano: ★ Just as I suspected.

Marie: What did you say?

Nakano: I mean,

Marie: Just as you suspected?

Nakano: I somehow couldn't help but think she was alive.

Marie: What?

Nakano: Being synched with the late person's brain alone can hardly explain her eloquence.

Shozo: That's right.

Marie: What?

Nakano: ★ Even though Dr. Fukazawa was a genius and that android was his masterpiece.

Marie: ★ Oh.

Nakano: But of course it never occurred to me she was actually/

Ikumi-H: I'm sorry.

Nakano: No.

[...]

*Ikumi-H switches off Ikumi-A.*

Ikumi-H: I'm sorry, Nakano, I really am. ... Enjoy the evening, everyone.

Nakano: Ikumi.

Ikumi-H: ...

Nakano: I really truly loved you.

Ikumi-H: ...

*Ikumi-H exits with Ikumi-A, rolling the wheel chair.*

Nel contesto della *pièce* il tema rilevante non sembra essere il rapporto tra uomo e macchina che viene descritto e vissuto in una normalità consolidata, piuttosto quello che si rivela essere il tema su cui l'intreccio si fonda è l'allontanamento, consapevole e volontario, di Ikumi dalla vita sociale.

Gli *hikikomori*<sup>10</sup> sono una realtà consistente all'interno della società giapponese, il crescente numero di persone affette da questa patologia e il delinarsi delle specificità che la determinano hanno spinto il Kōseirōdōshō a inserirla tra le patologie che necessitano di cure e a emanare nel 2003 le linee guida che regolano l'intervento dei centri di salute mentale locali. Nello specifico il fenomeno è stato riconosciuto come un problema sociale e inquadrato in questi termini: «[The *hikikomori* are] young people who continued to shun to social participation while leading a life centred around the home for six months or longer, and cases where such behavior did not result mainly from a mental illness such as schizophrenia» (Horiguchi in Goodman – Imoto – Toivonen, 2012, p. 129). In questo caso 'shun social participation' si riferisce a quelle persone che non frequentano più la scuola o non si recano a lavoro escludendosi completamente da tutte le relazioni sociali, tranne quelle con i familiari

<sup>10</sup> In Giappone il termine *hikikomori* ha iniziato a essere utilizzato nella lingua corrente e nei mass media con crescente frequenza dagli anni '90 del '900 fino ad oggi e nel 2010 è stato inserito anche nell'*Oxford English Dictionary* con queste definizioni: 1. (in Japan) the abnormal avoidance of social contact, typically by adolescent males. 1.1 A person who avoids social contact. Uno degli ultimi aggiornamenti riguardante il numero di *hikikomori* in Giappone riporta circa 541.000 giovani affetti da questo disturbo, per approfondire si veda: <http://www.japantimes.co.jp/news/2016/09/07/national/japan-home-541000-young-recluses-survey-finds/#.WdxfkALhCRs>; ultima consultazione 21 febbraio 2017.

con cui vivono. Si tratta, quindi, di un forte disturbo della socialità: queste persone, intimorite dal contatto con il mondo esterno, trovano nella casa e nella propria stanza un rifugio. Anche se la maggioranza dei casi si registra in maschi in età adolescenziale e post adolescenziale, nelle direttive governative non viene specificata una fascia d'età o un genere preponderante, in quanto questa patologia è caratterizzata da una varietà di casi che non lo permette. Non è stata definita un'unica causa scatenante, inizialmente questo fenomeno veniva definito come una «sindrome culturale giapponese» (Horiguchi in Goodman – Imoto – Toivonen, 2012, p. 129) facendo riferimento all'alto grado di competizione presente nella società nipponica, sia in ambito lavorativo che scolastico. In realtà il problema dell'autoreclusione con queste caratteristiche è qualcosa che ha iniziato ad emergere in diverse società sviluppate tra cui anche gli Stati Uniti e l'Europa.<sup>11</sup>

L'operazione compiuta dal regista è quella di isolare un fenomeno ampiamente presente nella società contemporanea giapponese, – quello degli *hikikomori* – e di spingerlo fino alle sue più estreme conseguenze in un futuro non troppo lontano, quando gli androidi avranno raggiunto gradi di sviluppo già oggi pensabili.

Gli spettacoli del Robot-Human Theater rappresentano un *unicum* nel panorama performativo contemporaneo sia per le tipologie di robot utilizzati, sia per il modo in cui vengono posti sulla scena; ma soprattutto per il tipo di connessione che tendono a creare con lo spettatore. A tal proposito concludiamo citando un breve estratto da uno degli incontri con il pubblico avvenuto dopo la rappresentazione de *La Métamorphose version androïde* a Rouen nel 2014. Alla domanda posta da uno spettatore: «La tecnologia prosegue il suo sviluppo e non si arresta neanche di fronte all'essere umano. Cosa accadrà? Come sarà il rapporto tra tecnologia e l'essere umano a venire?», Hirata risponde:

Qual è il ruolo di un artista? Non credo che sia convincere il pubblico che ha delle risposte, quello è il ruolo di un politico, non di un artista. Il mio ruolo è porre una domanda: presto la nostra società diverrà così, adesso cosa possiamo fare? Io sono desolato ma dovete riflettere voi. Quel che è certo è che non si può evitare di vedere, bisogna vedere. [...] La cosa importante è guardare in faccia la questione e riflettere. E per riflettere noi – gli artisti – dobbiamo proporre diverse visioni. Possiamo vedere le cose in questo modo o in altri modi.

## Bibliografia

Asaro, Peter; Sabanovic, Selma (2012). *Hiroshi Ishiguro, an oral history*. Bloomington Indiana: Indiana University, for Indiana University and the IEEE. [http://ethw.org/Oral-History:Hiroshi\\_Ishiguro](http://ethw.org/Oral-History:Hiroshi_Ishiguro) (20/01/2018).

---

<sup>11</sup> In questi paesi si parla più frequentemente di NEET (Not engaged in Education, Employment or Training) anche se in questa patologia non si riscontra una totale reclusione al mondo esterno, piuttosto una sorta di rinuncia e disillusione nella possibilità di trovare un proprio posto nel mondo. Nei paesi di lingua inglese un altro termine utilizzato è *shut-in*, ossia persona rinchiusa, segregata.

- Goodman, David G. (1988). *Japanese Drama and Culture in the 1960s: the Return of the Gods*, New York: M. E. Sharpe.
- (1986). “The post shingeki theatre movement in Japan”. In C. Kullman – W. C. Yung (ed.). *Theatre companies of the world*, Vol. 2. New York: Greenwood, pp. 110-125.
- Hewgill, Denton; Noro, Hiroko; Poulton, Cody (2004). “Exploring drama and theatre in teaching Japanese: Hirata Oriza’s play, Tokyo notes, in advanced Japanese conversation course”. in *Japanese – language. Education around the Globe*, Vol. 14 June. The Japan Foundation Japanese Language Institute, pp. 227-252.
- Hibino, Kei (2012). “Oscillating Between Fakery and Authenticity: Hirata Oriza’s Android Theatre”. *Comparative Theatre Review*, Vol. 11, n. 1, pp. 30-40. [https://www.jstage.jst.go.jp/browse/ctr/11/1/\\_contents](https://www.jstage.jst.go.jp/browse/ctr/11/1/_contents) (29/10/2018)
- Hirata, Oriza; Sakate, Yoji; Okada, Toshiki (2009). *Teatro giapponese contemporaneo*. Riano (RM): Editoria & Spettacolo.
- Hirata, Oriza; Matsuda Hiroko; Poulton, Cody (trad.) (2012). *Three sisters android version*, copione inglese, inedito.
- Hirata, Oriza; Hibino Kei (trad.) (2012). “About Our Robot/Android Theatre”. *Comparative Theatre Review*, Vol. 11, n. 1, p. 29. [https://www.jstage.jst.go.jp/browse/ctr/11/1/\\_contents](https://www.jstage.jst.go.jp/browse/ctr/11/1/_contents) (29/10/2018).
- Horiguchi, Sachiko (2012). “Hikikomori. How private isolation caught the public eye”, in Goodman Roger; Imoto Yuki; Toivonen Tuukka (a cura di). *A sociology of Japanese youth. From returnees to NEETs*. London and New York: Routledge.
- Hornyak, Timoty N. (2006). *Loving the machine: the art and science of Japanese robots*. Tokyo: Kodansha International.
- Ishiguro, Hiroshi (1991). “Reconstructing Structure of an Indoor Environment Using Active Omni-Directional Vision”. *Journal of the Robotics Society of Japan*, Vol. 9, n. 5, pp. 541-550.
- (2014) “Learning to love robots”. *The Japan Times*, 27 dicembre 2014. <https://www.japantimes.co.jp/life/2014/12/27/lifestyle/learning-love-robots/#.WmdlKiOh2Rt> (23/1/ 2018)
- (2016). “Transmitting Human Presence Through Portable Teleoperated Androids: A minimal Design Approach”. In Nishida Toyoaki (a cura di). *Human-Harmonized Information Technology*, Vol. 1. Tokyo: Springer, pp. 29-56.
- Poulton, Cody (2002). “Tokyo Notes: a play by Hirata Oriza”. *Asian Theatre Journal*, Vol. 19, n. 1 (Spring). Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Ruperti, Bonaventura (2014) (a cura di). *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia: Cafoscarina.
- Senda, Akihiko (2007). “Speaking with Oriza Hirata, a new opinion leader in the world of contemporary theater”. *Performing Arts Network Japan*, 23 marzo 2007. [http://www.performingarts.jp/E/art\\_interview/0703/1.html](http://www.performingarts.jp/E/art_interview/0703/1.html), (20/01/2018).
- Sone, Yuji (2017). *Japanese Robot Culture: Performance, Imagination, and Modernity*. London– New York–Shanghai: Palgrave Macmillan US.
- Toscano, Cinzia (2019). *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*. Bologna: Clueb.
- Uchino, Tadashi (2009). *Crucible bodies. Postwar Japanese Performance from Brecht to the new millennium*. Calcutta: Seagull books.

#### Video

- Soda, Kazuhiro (2012) “Theatre #1”, Japan/USA; “Theatre #2”, Japan/USA.

Re.Fil. Società



## Gli *Hikosan emaki* e la rivitalizzazione dello *shinbutsu shūgō* nel santuario del Monte Hiko in Kyūshū

CLAUDIO CANIGLA

### Introduzione

Nel periodo di Edo il Monte Hiko, tra l'attuale prefettura di Oita e quella di Fukuoka nel Kyūshū, è annoverato, insieme alla catena montuosa tra Yoshino e Kumano nella regione del Kinki e al Monte Haguro in Tōhoku, tra i tre principali gruppi di montagne sacre dello Shugendō. Già venerato in periodo prebuddhista come montagna dispensatrice delle acque, a partire dal periodo Heian le sue grotte, ritenute la manifestazione in terra del paradiso di Maitreya, divengono un importante centro di ascetismo montano. Già alla fine del periodo Heian è documentata la presenza sul Monte Hiko di un'influente comunità di monaci, che si consolida nel periodo Kamakura. Lo *Hikosan ruki*, cronaca sul centro culturale compilata intorno alla metà del 1200, ci dice che nella montagna erano venerate tre divinità principali: Ame no oshihomimi no mikoto, manifestazione (*gongen*, *avatara*) di Amida; Izanagi, manifestazione di Śākyamuni, e Izanami, manifestazione di Senju Kannon. Il culto dei *gongen* del Monte Hiko era diffuso in tutto il Kyūshū e in alcune delle regioni che si affacciavano sul mare interno. Nel periodo di Edo il complesso culturale poteva contare su una base di circa 350.000 famiglie a esso affiliate (Nagano, 1987, pp. 348-425).

### La struttura sociale del Monte Hiko

Il calendario rituale contenuto nello *Hikosan shoshin yaku shidai* 彦山諸神役次第,<sup>1</sup> documento del secondo anno dell'era Bun'an (1445) conservato nell'archivio del santuario del Monte Hiko, nel descrivere le attività religiose e festive, ci dà anche un quadro dettagliato dei vari gruppi che costituivano la società del centro culturale.

Il clero buddhista, i cui membri erano chiamati *shitogata*, era la classe che occupava il gradino più alto nella gerarchia del complesso culturale ed era costituito da monaci responsabili delle funzioni legate al calendario buddhista,<sup>2</sup> come le

---

<sup>1</sup> Grapard (2016, p. 191) trascrive l'opera come *Hikosan shojin eki shidai* ma qui si è preferita la più recente trascrizione presente in Kyūshū rekishi shiryōkan (2017, p. 34).

<sup>2</sup> Sulla complessa società dei centri culturali e sull'emergere degli *yamabushi* in questo contesto si veda Tokunaga (1998).

celebrazioni per commemorare la nascita del Buddha (*tanjōe*) e la sua entrata nel nirvana (*nehan'e*).

Il clero buddhista del Monte Hiko apparteneva alla scuola Tendai e il legame con il Monte Hiei, sede del quartier generale di quest'ultima, è testimoniato dalla presenza, nel periodo Kamakura, di una pratica di circumambulazione rituale dei luoghi sacri della montagna, lo *ōmeguri*, creata su modello del *kaihōgyō*, la pratica a cui si sottopongono ancora oggi alcuni monaci del Monte Hiei.<sup>3</sup>

Lo *Hikosan shoshin yaku shidai* fa poi riferimento alla classe dei *sōgata*, a cui era affidata la responsabilità della principale ricorrenza festiva, quella del *matsue* (lett. "assemblea del pino"), a cui prendeva parte una larga folla di fedeli provenienti da tutto il Kyūshū (Nagano, 1997, p. 41).

L'altra componente che alla fine del periodo Muromachi vede aumentare la sua importanza nel sistema socio-economico del centro culturale è quella dei *gyōjagata*, per cui le principali ricorrenze erano le entrate rituali in montagna (*nyūbu*) rispettivamente dell'autunno (*aki no mine*), della primavera (*haru no mine*), e dell'estate (*natsu no mine*). Anche questo gruppo aveva un certo ruolo nella festa del *matsue* che, come vedremo, coinvolgeva tutte le componenti sociali del complesso culturale del Monte Hiko.

Nel periodo di Edo il Monte Hiko è uno dei maggiori centri dello Shugendō nel paese.

Quando con lo *Shugendō hatto* del 1613 il governo centrale impone agli *yamabushi* l'affiliazione obbligatoria o alla branca Honzan, facente capo allo Shōgoin, o a quella Tōzan, facente capo al Daigoji, entrambi templi di Kyoto, solo al Monte Hiko e al Monte Haguro nel Tōhoku viene garantito lo status di realtà indipendenti. Monte Hiko riesce ad ottenere questa condizione in virtù delle sue connessioni con la corte di Edo e con i feudatari del nord del Kyūshū e grazie al suo potere sul territorio, garantito da un'ampia rete di fedeli che arrivava a estendersi oltre i confini dell'isola (Nagano, 1997, pp. 299-306). A questo si aggiungeva una tradizione secolare, anche se in parte "ricostruita" successivamente, relativa alla presenza dello Shugendō nel centro culturale.

Gli *yamabushi* visitavano una o due volte l'anno le famiglie affiliate, portando amuleti e immagini sacre (*ofuda*) e ricevevano a loro volta la visita dei fedeli in occasione dei pellegrinaggi a Hiko, soprattutto in concomitanza con la festa del *matsue*.

Il peso economico degli *yamabushi* e conseguentemente il loro peso politico cresce nel periodo di Edo, divenendo le offerte delle famiglie affiliate al culto dei *gongen* la principale base economica del centro culturale.

La struttura sociale tripartita di cui ci dà notizia lo *Hikosan shoshin yaku shidai* persisterà fino alla fine del periodo di Edo, quando, in seguito alle politiche governative di separazione tra *kami* e buddha, ci sarà un drastico cambiamento nella conformazione e nella natura del centro culturale.

---

<sup>3</sup> A riguardo si veda Rhodes (1987).

## Il matsue e gli Hikosan emaki

La festa del *matsue* era uno degli eventi cardine della vita religiosa del Monte Hiko e vedeva la partecipazione di migliaia di fedeli provenienti da tutto il Kyūshū. Essa si svolgeva in tre giorni (di cui il primo “preparatorio”) dal tredicesimo al quindicesimo del secondo mese del vecchio calendario giapponese e consisteva in una serie di eventi che vedevano impegnate tutte le componenti sociali del complesso cultuale.

La prima testimonianza dell’evento risale al già citato *Hikosan shoshin yaku shidai* del 1445. Nello *Hikosan ruki*, il resoconto più antico tra quelli che restano sul centro cultuale, non si fa riferimento alla festa. È probabile, come notano Sasaki e Yamaguchi, che essa si sia sviluppata da un primo nucleo rappresentato dallo *sharie*, la commemorazione delle reliquie del Buddha, che, secondo il calendario rituale riportato nella cronaca, si svolgeva nello stesso periodo e che si sarebbe arricchito di altri elementi apportati dagli specialisti di arti performative legati al centro cultuale e dagli *yamabushi*, il cui peso specifico a Hikosan diviene più rilevante tra la fine del periodo Kamakura e il periodo Muromachi (Yamaguchi, 2016, pp. 36-40).

Il rituale dell’innalzamento del pilastro, *hashiramatsu*, da cui deriva il nome della festa del Monte Hiko, si svolgeva anche in altri contesti culturali, sia a scopo apotropico, per contrastare le presenze negative e propiziare i raccolti, sia per pronosticare l’andamento. Nella maggior parte dei casi erano degli *yamabushi* a occuparsi dell’esecuzione dell’evento. A Togakushi, nella prefettura di Nagano, venivano innalzati tre pilastri ognuno corrispondente a una delle divinità venerate nella montagna (*gongen*). I pilastri venivano incendiati dalla cima e, a seconda di quale bruciasse meglio o più rapidamente, si pronosticava l’andamento del raccolto di quell’anno (Wakamori, 1989, pp. 181-186).

Sul Monte Hiko l’innalzamento del pilastro avveniva il giorno prima dell’inizio della festa vera e propria e si concludeva con il taglio dei *gohei*, nastri di stoffa che si estendevano dalla cima del pilastro al terreno sottostante, delimitando in un cerchio lo spazio sacro. Uno *yamabushi* saliva in cima al pilastro e, dopo aver dato fuoco ai *gohei*, li recideva con un taglio netto di spada. Questo rituale segnava la fine delle celebrazioni del *matsue* e l’inizio dell’entrata in montagna di primavera degli *yamabushi*, che a sua volta terminava in coincidenza con lo stesso giorno delle celebrazioni della nascita del Buddha, l’ottavo giorno del quarto mese.

Della festa del *matsue* ci restano due importanti testimonianze visuali.<sup>4</sup> Si tratta di due rotoli dipinti, *emaki*, uno di 16,5 m di lunghezza e 26,8 cm di larghezza rappresenta i rituali salienti della festa, nell’altro lungo 16,98 m e largo 26,8 cm è raffigurata la processione che segue i palanchini (*mikoshi*), dove si riteneva risiedes-

<sup>4</sup> Tra i pochi studi pubblicati sugli *emaki* del Monte Hiko, il più accurato, nel suo fornire una spiegazione dettagliata delle scene rappresentate, è quello di Murakami Tatsuo, pubblicato nel 1995 dalla casa editrice Kamogawa. Le parti che descrivono gli *emaki* in Grapard (2016, pp. 180-190), come anche nel presente articolo, sono quasi del tutto debitorie del suddetto studio.

sero le tre divinità di Hiko durante il rituale del *jinkōsai*, ovvero il loro trasferimento dal santuario situato all'entrata del percorso montano vero e proprio, *gegū*, a quello situato più in basso, *shimo no miya*, e viceversa.

Si ritiene che gli *emaki* siano stati realizzati agli inizi del 1700 in un momento particolarmente florido per il centro culturale. Nel 1696 il Monte Hiko aveva ottenuto lo status di centro di Shugendō indipendente, uscendo vincitore dalla disputa con lo Shōgoin di Kyoto, che rivendicava su di esso la sua egemonia.

Nel 1728 l'abate Yūhon 有譽<sup>5</sup> si reca a Kyoto dove è ricevuto dall'imperatore e dall'imperatore in ritiro.

Pare che in quest'occasione l'abate mostri alle due autorità gli *emaki* (Murakami, 1995, p. 100). L'anno successivo l'imperatore in ritiro Reigen concede di poter aggiungere alla grafia del nome del centro culturale il carattere 英 (valente, eccellente), che rimane tutt'oggi nel toponimo del Monte Hiko (Grapard, 2016, pp. 180-182).

Una copia degli *emaki*, attualmente al museo Matsura di Hirado, presenta delle didascalie che meglio aiutano a decodificare le illustrazioni delle varie fasi della festa (Kyūshū rekishi shiryōkan, 2017, pp. 112-113).

### **L'innalzamento del pilastro**

Il primo *emaki* si apre con la rappresentazione dell'evento che segnava l'inizio del tempo festivo, ovvero l'innalzamento del pilastro, che avveniva la mattina presto del tredicesimo giorno del secondo mese nello spazio antistante il tempio principale, il Ryōzenji.

Nell'immagine si notano quattro *yamabushi* di primo livello (Yamaguchi, 2016, p. 63), appartenenti alla classe dei *sōgata*, *saki yamabushi*, che dirigono una squadra di una trentina di operai impegnati a sollevare con dei pali un lungo pilastro di legno. Quattro membri di alto rango della cerchia più vicina all'abate sono in una posizione separata e fungono da supervisori.

Alla base del pilastro si vedono anche i nastri rituali che verranno attaccati alla sua cima e che verranno tagliati l'ultimo giorno a conclusione della festa.

### **Danza della *miko* di fronte ai *gongen***

Uno degli aspetti che caratterizza la festa è lo spostamento dei *mikoshi* ritenuti ospitare le divinità del Monte Hiko dal più basso dei santuari della montagna, il *gegū* (lett. santuario inferiore), allo *shimo no miya*, situato ancora più in basso alla base della salita che porta al tempio principale.

---

<sup>5</sup> Grapard (2016, p.181) trascrive il nome dell'abate come Yūyo, ma qui si è optato per la traslitterazione che fa Murakami (1995, p. 100).

La scena successiva a quella dell'innalzamento del pilastro ci mostra la struttura realizzata per accogliere i palanchini nello *shimo no miya*. Dopo è rappresentata la danza di una *miko*, un'officiante di sesso femminile, eseguita davanti ai palanchini, quando, prima della processione che accompagna il loro trasporto, essi sono ancora nel "santuario inferiore". La danza è accompagnata da uno *yamabushi* suonatore di tamburo.

### Servizio davanti all'abate generale di Hikosan

La classe dei *sōgata*, che si occupa delle celebrazioni del *matsue*, si divide a sua volta in due componenti principali *katanashi* e *iroshi*, rispettivamente assimilati al *taizōkai* e al *kongōkai*, il *mandala* utero e il *mandala* diamante del Buddhismo tantrico. Le due giornate della festa sono scandite da eventi rituali e performativi eseguiti di volta in volta o all'unisono da membri di questi due gruppi.

Lo *emaki* continua con la rappresentazione di un rituale eseguito alle nove del mattino del secondo giorno, in cui i rappresentanti delle due fazioni, insieme a un terzo officiante, membro del gruppo responsabile dello *ontasai* (l'aratura simbolica di un campo di riso che, insieme al rituale del pilastro, rappresentava il fulcro delle celebrazioni), sono impegnati in una pratica di meditazione in un padiglione allestito a questo scopo, il *butsuden*.

Alle undici i rappresentanti delle due fazioni dei *sōgata* e il responsabile del rituale dello *ontasai* si recano dallo *zasu* (l'abate), la figura al vertice della gerarchia del complesso culturale del Monte Hiko. Qui viene loro offerto un pasto rituale. Alla cerimonia partecipano i membri più eminenti delle tre classi (Murakami, 1995, pp. 18-19).

### La piantumazione del riso: lo *ontasai*

Subito dopo ha luogo la cerimonia dell'erpicazione simbolica. Un erpice è attaccato a una balla di riso coperta con un panno nero che simboleggia un bue a sua volta trainato con una corda da uno *yamabushi*. L'erpice è manovrato dal membro più anziano della confraternita del rituale dello *ontasai*, *ushi no ichirō* ("il primo anziano" – del rituale – del bue), che è l'officiante principale di tutte le fasi della cerimonia. Dopo l'erpicazione, questi, alla guida di altri assistenti muniti di zappe e sotto la supervisione di altri due *yamabushi*,<sup>6</sup> dà inizio a un'altra azione simbolica, quella del dissodamento del terreno. L'immagine successiva rappresenta uno dei momenti più importanti della festa. Dal palco rialzato dell'edificio principale l'anziano *yama-*

<sup>6</sup> Come in altre fasi della festa gli *yamabushi* a cui si fa riferimento sono quasi sempre appartenenti alla classe dei *sōgata*.

*bushi*, aiutato da alcuni assistenti, lancia sulla folla manciate di riso grezzo, adatto alla semina. Al di là dell'aspetto pittoresco della scena, in cui i fedeli si accalcano sotto il tempio, sollevando al cielo i cappelli di paglia per cercare di intercettare la maggiore quantità di riso possibile, il momento è uno dei più importanti per i pellegrini. Il riso che riusciranno a raccogliere, infatti, ricondotto nelle loro dimore, verrà mescolato a quello destinato alla semina, trasferendo a esso la forza magica, produttrice di fertilità dei *gongen* del Monte Hiko e propiziando così un raccolto abbondante (Shirakawa, 2017, pp. 27-29)

Il rituale successivo è quello della piantumazione simbolica del riso, sostituito per l'occasione da piante di piccolo calamo (*acorus gramineus*), simili alle piantine di riso non ancora maturo.

Il ciclo dello *ontasai* si conclude con un'offerta rituale ai *gongen* in cui ancora il membro più anziano della confraternita trasporta un vassoio con una ciotola stracolma di riso seguito da due assistenti, travestiti da donne incinte. Una porta sulla testa un vassoio con due ciotole anch'esse stracolme di riso. L'altra un secchio di zuppa di *miso*. Anche qui i richiami alle simbologie di fertilità e abbondanza sono facilmente deducibili.

### **Le varie performance e l'entrata in montagna primaverile degli *yamabushi***

Lo *emaki* illustra nelle scene successive una serie di eventi performativi eseguiti dalle due fazioni dei *sōgata*: gli *iroshi* e i *katanashi*. Sono i primi a iniziare una danza degli *shishi* (leoni leggendari) interpretati da quattro danzatori, due per ogni leone. Uno, che indossa una pesante maschera, ne è la parte anteriore, l'altro, all'estremità del corpo costituito da un lungo tubo di stoffa, è quella posteriore. La danza è accompagnata dal suono del flauto e del tamburo.

Vi è poi un duello rituale, questa volta eseguito da due coppie di membri del gruppo *katanashi* che si fronteggiano armati di alabarde. Anche qui il flauto e il tamburo scandiscono i movimenti dei duellanti.

Altri due membri dei *katanashi* si scontrano in un duello con lunghe asce da guerra e infine c'è l'esibizione di un singolo *yamabushi* che maneggia una pesantissima mazza di ferro dal peso di 43 kg (Murakami, 1995, p.33).

È la volta, poi, ancora di otto *iroshi* che eseguono una danza accompagnandosi con tamburi e con *binzasara*, uno strumento percussivo formato da varie tessere di legno che battono fra loro.

Le performance proseguono con l'esecuzione della danza *ennen* e delle performance a essa connesse come la recitazione del *kaiku* e del *fūryū*.

Le ultime scene del primo *emaki* sono dedicate ai rituali preparatori per l'entrata in montagna di primavera degli *yamabushi*, *haru no mine*. Le scalate rituali avvengono in tre periodi: in primavera, in estate e in autunno. Ognuna ha un suo significato simbolico associato alla visione dello spazio montano come l'ipostatizzazione dei

mandala del buddhismo esoterico (Caniglia, 2013, pp.114-115). L'entrata in montagna di primavera ha inizio con la conclusione del *matsue*.

### Il sistema simbolico integrato dei vari rituali della festa

Lo svolgersi della festa del *matsue* e degli eventi a esso correlati è un esempio del livello dell'integrazione rituale, sociale ed economica che avevano raggiunto alcuni complessi culturali giapponesi nel periodo di Edo. Sebbene, come si evince dalle dettagliate scene rappresentate negli *Hikosan emaki*, fosse la classe dei *sōgata* a svolgere il ruolo principale durante i giorni della festa, il calendario rituale del *matsue* prevedeva altre celebrazioni affidate ai membri delle altre componenti sociali del Monte Hiko. La mattina del secondo giorno della festa si svolgeva la cerimonia buddhista del *nehan'e*, il servizio che celebrava l'entrata nel *parinirvana* del Buddha, e la fine della festa coincideva, come abbiamo visto, con l'entrata in montagna di primavera degli *yamabushi*.

Il loro ritorno sarebbe coinciso con il *tanjōe*, il servizio che gli *shitogata* eseguivano per celebrare la nascita del Buddha.

Queste coincidenze nel calendario rituale non sono frutto del caso, ma di un lungo processo di stratificazione ed elaborazione (Yamaguchi, 2016, pp. 35-79). I piani simbolici si sovrappongono e si rinforzano a vicenda. L'entrata in montagna dello *yamabushi* è assimilata a una morte rituale in cui il piano umano è abbandonato per consentire un accrescimento di potere, una rinascita che possa arrivare a trascendere la condizione umana stessa. I testi dello Shugendō, anche quelli trasmessi a Hiko, pongono l'accento sull'identità tra il completamento dei cicli di pratiche ascetiche nella montagna e la condizione di buddhità e non sorprende la coincidenza con le celebrazioni della nascita e della morte del Buddha.

Dall'analisi delle scene rappresentate negli *Hikosan emaki* si deduce che anche i rituali legati alla propiziazione del raccolto vengono integrati nello stesso sistema simbolico, coinvolgendo la platea dei partecipanti alla festa, rappresentativa della vasta comunità di fedeli legata ai *gongen* del Monte Hiko. L'associazione simbolica tra i chicchi di riso e le reliquie, presente nei testi rituali del Monte Hiko (Yamaguchi 2016, p. 38) come anche in altri contesti (Carr, 2011, pp. 98-100; Trenson, 2018, pp. 272-302), lega il rituale della semina, lo *ontasai*, a quello eseguito lo stesso giorno per celebrare l'abbandono delle spoglie mortali del Buddha.

Anche nel rituale dell'innalzamento del pilastro si mescolano le simbologie mediate dal buddhismo esoterico e quelle di fertilità legate alla propiziazione del raccolto e delle piogge,<sup>7</sup> leggibili nella forma fallica del pilastro e nel taglio finale dei nastri

<sup>7</sup> Yamaguchi nota come negli studi folklorici giapponesi si sia ipotizzata una matrice *shintō* del rito dello *hashiramatsu*, quando in realtà le evidenze documentarie, rappresentate soprattutto dai testi *shugen*, mettono più in luce un'ascendenza buddhista (Yamaguchi, 2016, pp. 106-122). A questo riguardo

bianchi, che dalla cima cadono sul terreno sottostante divenendo una metafora del rapporto sessuale e del concepimento (Suzuki, 2015, pp. 126-128). I nastri raccolti dalla folla dei fedeli verranno mescolati al riso distribuito in precedenza di fronte al tempio principale e la forza magica di entrambi garantirà un raccolto abbondante e la difesa dagli insetti (Shirakawa, 2017, pp. 31-32).

Gli *Hikosan emaki* sono documenti di grande valore dal punto di vista dell'antropologia visuale. Essi, infatti, oltre a essere una dettagliata testimonianza di un evento rituale collettivo della metà del periodo di Edo, offrono la possibilità di capire come, in un processo maturato nel corso di svariati secoli, la religione giapponese apparisse come un organismo integrato, dove era difficile riconoscere la matrice dei vari componenti e dove diversi "operatori religiosi" con diverse funzioni lavoravano all'interno dello stesso sistema simbolico e sociale con lo scopo comune del consolidamento del centro culturale e del suo sostentamento economico.

### **Il Monte Hiko oggi: il revival dello *shinbutsu shūgō***

Gli editti di separazione tra Shintō e Buddhismo, promulgati all'inizio del periodo Meiji (1868-1911), cambiano radicalmente il paesaggio religioso giapponese, creando due entità distinte laddove c'era una realtà religiosa che si era sviluppata in modo unitario. In molti casi l'aspetto cosiddetto *shintō* e quello buddhista erano indistinguibili fra loro e la fisionomia dei centri di culto venne ridisegnata e spesso "reinventata" in maniera funzionale alla nuova ideologia. Questo è uno dei motivi per cui alcuni studiosi, Grapard per primo, sostengono che in riferimento al periodo Meiji, sia più corretto parlare di "rivoluzione" che di "restaurazione" (Grapard, 1984). Le pratiche ritenute frutto di superstizione, come esorcismi e divinazione, furono vietate e compagini religiose come lo Shugendō, considerate essere una commistione tra la religione "autoctona" e quella "importata", furono abolite per decreto. Il Monte Hiko, come molti altri centri culturali dove si veneravano i *gongen*, divenne un santuario *shintō*, ma le conseguenze dell'abrogazione dello Shugendō e delle pratiche economiche ad esso connesse portarono quello che era uno dei centri principali della vita religiosa del Kyūshū alla condizione di un disabitato villaggio di montagna.<sup>8</sup>

Anche se la promozione del Monte Hiko a parco semi-nazionale (*kokutei kōen*) e la costruzione di una funivia hanno dato un certo incremento alla presenza dei visitatori, questa presenza non si è mai trasformata in un tangibile sviluppo turistico.

Il santuario del Monte Hiko, seppur in maniera non paragonabile a quella che era la situazione nel periodo di Edo, ha mantenuto i rapporti con alcune comunità di

---

va sottolineato che, alla luce dello sviluppo integrato dei vari elementi che concorrono a formare il fenomeno religioso giapponese, l'analisi basata sulle due rigide categorie di Shintō e Buddhismo presenta non pochi elementi di criticità.

<sup>8</sup> Sulla situazione culturale sul Monte Hiko nel periodo successivo alla *shinbutsu bunri* si veda Sunaga, 2015, pp. 13-25.

villaggio a cui era stato legato da una storia secolare e a tutt'oggi delle confraternite di fedeli, *kō*, vanno in pellegrinaggio sulla montagna in occasione di alcuni eventi rituali (Kamezaki, 2017, pp. 329-343).

La celebrazione del *matsue* perde, però, dopo gli editti di separazione ogni connotazione buddhista.

Attualmente i due eventi principali dello *ontasai* e del *jinkōsai* vengono celebrati in due date diverse: il *jinkōsai* è ancora percepito come la festa più importante e il trasporto dei pesanti palanchini lungo la scalinata che porta al santuario principale è vissuto come un momento fortemente identitario, sia da parte della piccola comunità del Monte Hiko, che di quella del comune cui questa appartiene, la cittadina di Soeda.

Problemi finanziari e di rapporti con i santuari affiliati hanno portato nel primo decennio del 2000 a un avvicinarsi della carica di *gūji*, prete capo, tra due fratelli della famiglia Takachiho, discendenti degli *zasu* del periodo medievale.

La nuova gestione del santuario è caratterizzata dallo sforzo per rilanciare il Monte Hiko come luogo di spiritualità in nome della sua antica tradizione.

La figura più attiva in quest'azione di rinnovamento è il figlio del *gūji* (prete capo), il *negi* (prete junior) Takachiho Ariaki. Formatosi all'università di Ise, notoriamente una della più aperte tra quelle dove studia il clero dei santuari *shintō*, ha intensificato negli ultimi anni lo studio del Buddhismo e la pratica dello Shugendō, cercando di costruire la sua immagine anche come *yamabushi*.

L'idea che ha preso forma a Hikosan e che è man mano diventata un consapevole progetto religioso e ideologico è quella di riportare in auge lo *shinbustu shūgō*, la "fusione tra *kami* e *buddha*,"<sup>9</sup> tornando a venerare le divinità di Hiko come *gongen*, così come era avvenuto nei secoli precedenti il periodo Meiji. Restaurare il culto dei *gongen* prevede anche la reintroduzione dello Shugendō, in quanto espressione religiosa più autentica e peculiare, radicata nella storia stessa del centro culturale.

Il fenomeno non è nuovo. Già a 20 anni dai decreti di separazione lo Shugendō si riorganizza in alcuni dei suoi centri più importanti in parte sotto l'egida del buddhismo Tendai e Shingon, cercando di recuperare rituali e pratiche di cui si iniziava a perdere la memoria.

È soprattutto dagli anni '70 in poi che si assiste a un fiorire di gruppi di praticanti, affiliati a figure più o meno carismatiche o a templi che, nei luoghi dove un tempo la tradizione dello Shugendō era fiorente, tentano di riportare in auge quello che da molti viene visto, anche grazie a un'immagine creatasi all'interno degli studi folklo-

---

<sup>9</sup> La denominazione *shinbutsu shūgō* per esprimere lo stato di interdipendenza tra buddhismo e religione autoctona prima del periodo Meiji è di per se stessa da utilizzare con un'adeguata coscienza critica. Parlare di unione di *kami* e *buddha* presuppone l'esistenza di due entità discrete che si uniscono, ma per il loro sviluppo congiunto questi due elementi sono spesso difficilmente distinguibili. Infatti, come sottolinea Suzuki (Suzuki, 2017) il concetto di *shinbutsu shūgō* viene coniato dopo quello di *shinbutsu bunri* ed è una sua derivazione concettuale.

rici, come la vera essenza della religione giapponese.<sup>10</sup> Il lavoro degli studiosi, specie se investiti di autorità accademica, rappresenta, nei contesti in cui sono presenti questi processi di rivitalizzazione (ma forse sarebbe più consono parlare in molti casi, compresi quello del Monte Hiko, di “reinvenzione”), un punto di riferimento importante. In alcuni casi, come a Nikkō, i protagonisti dei processi di rivitalizzazione sono essi stessi degli studiosi (Sekimori, 2011, pp. 55-58). Il caso del Monte Hiko è emblematico da questo punto di vista. Qui di fronte a una totale scomparsa della tradizione dello Shugendō assistiamo alla permanenza di un gran numero di documenti che hanno consentito ad autori come Hirowatari Masatoshi, Sasaki Tetsuya e Nagano Tadashi di ricostruire con un alto grado di approssimazione il contesto e le pratiche degli *yamabushi* dell’area.

L’attuale amministrazione del santuario ha un rapporto di collaborazione con ricercatori, accademici e storici locali e il fenomeno della rivitalizzazione dello *shinbutsu shūgō* è supportato e incoraggiato da questi ultimi. Tra questi, ad esempio, Shirakawa Takuma, fino al 2018 professore all’università di Fukuoka, nel volume pubblicato nel 2017 e curato da lui stesso, che raccoglie i più recenti studi sui vari aspetti del centro culturale, auspica che il revival dello *shinbutsu shūgō*, identità storica del Monte Hiko, possa essere la via maestra per poter riportare la montagna al centro dell’attenzione di visitatori sensibili agli aspetti religiosi e culturali, oltre che a quelli paesaggistici (Shirakawa, 2017, pp. 33-36).<sup>11</sup> Il fatto che il volume presenti una postfazione del *gūji* del santuario di Hiko, conferma l’unità di intenti tra gli studiosi e le gerarchie del santuario. Il *gūji* stesso vede la pubblicazione del libro come un passo verso la restaurazione dello *shinbutsu shūgō* e dello Shugendō sul Monte Hiko (Takachiho, 2017, pp. 391-394).

Documenti dettagliati, come gli *Hikosan emaki*, rappresentano una fonte preziosa per cercare di ricostruire il volto che la festa aveva quando il centro culturale era all’apice della sua parabola storica. L’organizzazione del *jinkōsai*, a cui ho avuto modo di assistere durante il mio lavoro di *fieldwork* ad aprile del 2016, è un tentativo in questa direzione.

La danza delle *miko*, eseguita durante una pausa del tragitto della processione dei tre palanchini verso il piazzale antistante il santuario principale, è una riproposizione di quella riportata nel primo *emaki* (vedi sopra). Gli abiti riprodotti nei dettagli della foggia e del colore sono indossati da un gruppo di bambine che esegue i lenti movimenti circolari della danza al ritmo del tamburo suonato dal *negi* stesso.

Davanti ai palanchini giunti nel piazzale del santuario principale viene poi eseguita una danza/duello da due *performer* muniti di alabarde a cui segue la danza dello *shishi*. Anche queste due *performance* sono eseguite su modello dello *emaki*,

<sup>10</sup> Vedi ad esempio autori come Gorai Shigeru.

<sup>11</sup> Le speranze di Shirakawa si spingono oltre, arrivando ad auspicare che queste guide “cultural-devozionali”, di cui l’autore vede già l’emergenza nei percorsi del pellegrinaggio dello Shikoku, possano arrivare a ripopolare le antiche dimore degli *yamabushi*, alcune delle quali rimangono lungo la scalinata che porta al santuario.

ma la cosa più importante di tutta la cerimonia, nell'ottica del *revival* dello *shinbutsu shūgō*, è la partecipazione alle varie fasi del rituale e alla processione solenne a seguito dei palanchini<sup>12</sup> di due monaci Tendai e di alcuni *yamabushi*.

Se la riproduzione di *performance* come il duello di alabarde e la danza dello *shishi* può anche essere considerato un mero tentativo di rievocazione storica “in costume”, la presenza dei religiosi implica un lavoro retrostante di dialogo e una comunanza di intenti intorno a un progetto comune.

Dal 2013 il 18 di ogni mese, il giorno di Kannon, il *negi* esegue con un gruppo di volontari una funzione religiosa tipica del periodo antecedente la separazione tra *kami* e *buddha*, lo *shinzen dokyō* (lett. recitazione di *sūtra* davanti ai *kami*). La cerimonia dura circa un'ora e consta principalmente della recitazione del *Sūtra del cuore*, del mantra di Fudō Myōō e del mantra della luce (Kōmyō). Il servizio viene eseguito nel santuario inferiore, il *gegū*, e quando vi ho preso parte, nell'ottobre 2017, da un mese una grande statua di Fudō Myōō era stata installata nella parte retrostante l'altare.

Oltre a questo i *kannushi* di Hikosan, a partire del 2014, hanno allacciato rapporti con il monaco Murakami Gyōei, responsabile del Tenguji, un tempio Tendai, che è poco distante dal portale di bronzo da cui si accede alla scalinata che porta al santuario. Murakami, anch'egli originario del Monte Hiko, ha studiato nel quartier generale della Tendai, sul Monte Hiei, e ora amministra un tempio nella prefettura di Hyōgo. Malgrado la distanza, da quando gli è stata affidata la cura del Tenguji, una volta al mese torna sul Monte Hiko ed esegue nel tempio il rituale del *goma*, la cerimonia del fuoco.

Il monaco aveva preso parte per la prima volta al *jinkōsai* nella primavera del 2015, ma questo evento era stato preceduto da un'altra partecipazione ufficiale a una cerimonia il 3 novembre dell'anno precedente. In quell'occasione tramite Murakami aveva reso ufficialmente visita al santuario anche un altro monaco, il reverendo Miyamoto Sohō, noto per aver completato un periodo di seclusione durato dodici anni sul monte Hiei. Miyamoto si rivela in seguito una figura cardine per gli sviluppi del progetto del *revival*, poiché nel 2018 il *negi* trascorre alcuni mesi facendo pratica di buddhismo esoterico sotto la sua guida con l'intento di mettersi personalmente a capo del processo di restaurazione dello Shugendō sul Monte Hiko.

Nella prima fase che va dal 2014 al 2017 la presenza del monaco Tendai Murakami, anche se limitata ad alcune occasioni ufficiali, garantisce, nel quadro della rivitalizzazione dello *shinbutsu shūgō*, la rievocazione della presenza di uno dei pilastri dell'antica struttura culturale, la classe degli *shitogata*.

Anche la presenza di praticanti dello Shugendō rappresenta un aspetto fondamentale del percorso di rivitalizzazione.

Durante il *jinkōsai* del 2016 gli *yamabushi* dello Shugendō Hōdōin, un tempio

---

<sup>12</sup> Il corteo a cui, nel periodo di Edo, partecipavano, sfilando in ordine gerarchico, tutte le componenti del centro culturale è dettagliatamente rappresentato nel secondo *emaki*.

di Yukuhashi, cittadina a 40 km da Monte Hiko, hanno eseguito, il secondo giorno della festa, un falò rituale, *saitō goma*, nello spazio antistante il “santuario di sotto”, da dove parte la processione che riporta i palanchini delle tre divinità nella loro sede nel “santuario inferiore”.

Il rituale del *saitō goma*, uno dei più spettacolari tra quelli eseguiti dagli *yamabushi*, ha visto una particolare diffusione negli ultimi anni. Esso è spesso un momento in cui i vari gruppi di *yamabushi*, che sono chiamati a eseguirlo per attirare maggiore attenzione su eventi festivi o celebrazioni particolari, affermano la loro identità nelle comunità di riferimento (Bouchy, 2011, pp. 22-26).

Nel caso dello Shugendō Hōdōin il rituale del fuoco è solo uno degli eventi di una struttura religiosa in cui, come si evince dal nome, lo Shugendō riveste un ruolo centrale.

Al contrario del Monte Hiko, lo Shugendō Hōdōin non ha una storia secolare legata alle pratiche degli *yamabushi*. Nel suo strutturarsi la comunità di questo tempio si comporta più come un fenomeno legato alle nuove religioni che a quelle tradizionali.

Il tempio ha, infatti, una storia recente legata alla figura carismatica della sua fondatrice, Shin Reiko, una semplice casalinga che, alla fine degli anni '60, riceve una visione in cui Fudō Myōō, la divinità protettrice e guida degli asceti, la “chiama” alla vita religiosa. Dopo un severo percorso di pratiche ascetiche, come digiuni e meditazione sotto le cascate, Shin Reiko fonda il tempio Shugendō Hōdōin coadiuvata dal marito, che, divenuto monaco buddhista, la segue nel suo percorso.

Il tempio, strutturato come tempio Shugendō, diversamente dai normali templi buddhisti non esegue rituali legati ai funerali, ma pratiche di *kaji kitō*, cioè di protezione ed *empowerment*: rituali per la benedizione di terreni prima della costruzione di case, di salvaguardia contro gli incendi e in generale di rafforzamento e protezione di persone e beni. Attorno alla leader carismatica si raccolgono, inoltre, persone che, per differenti motivi, decidono di intraprendere un percorso di pratiche ascetiche.<sup>13</sup>

Nel suo strutturarsi come tempio basato sullo Shugendō non sorprende che lo Shugendō Hōdōin si rivolga come fonte di legittimazione all'antica tradizione un tempo fiorente nella regione, organizzando le sue entrate rituali in montagna secondo un percorso che ripropone quello compiuto dagli *yamabushi* del Monte Hiko fino al periodo Meiji.

L'esecuzione del *saitō goma* durante il *jinkōsai*, presenziato dal *negi* e dal già citato Murakami del tempio Tendai Tenguji, marca la presenza ufficiale dello Shugendō nei festeggiamenti.

Questa presenza congiunta delle tre componenti è plasticamente esposta nella processione, durante la quale i vertici delle tre compagini religiose seguono i palanchini dei *gongen* di Hiko fianco a fianco, riproponendo, per quanto possibile, lo schema della processione rappresentata nel secondo *emaki*.

---

<sup>13</sup> Informazioni avute da alcuni membri dello Shugendō Hōdōin durante il mio *fieldwork* sul Monte Hiko nell'ottobre 2017.

## Conclusioni

Il caso del revival del Monte Hiko si colloca in un contesto più ampio in cui si assiste anche a altri tentativi di rivitalizzare, attraverso il recupero di rituali e pellegrinaggi, luoghi che, a causa dello spopolamento e dell'aumento dell'età media degli abitanti, sono sempre più a rischio di marginalizzazione. L'inclusione del percorso tra Yoshino e Kumano, luogo simbolo dello Shugendō, nel patrimonio Unesco e il boom turistico dei percorsi di trekking in quest'area, che da questo è derivato, hanno probabilmente influenzato lo sviluppo di questi fenomeni, prospettando a realtà per certi aspetti analoghe a quella che si trovano sul percorso da Yoshino a Kumano, la possibilità di una valorizzazione del territorio attraverso il recupero delle tradizioni religiose e culturali e del paesaggio naturale in cui queste si sono sviluppate. Il caso del Monte Hiko, però, riveste un interesse particolare, poiché all'elemento della valorizzazione del territorio si unisce il progetto più complesso di un revival religioso che va a toccare la sfera più profonda del culto e delle pratiche rituali a esso connesse.

L'operazione a dispetto della denominazione che gli si vuole dare di *fukkō*, rivitalizzazione, è inevitabilmente un processo di invenzione o meglio di reinvenzione della tradizione.

Questo fenomeno che è spesso parte di un processo creativo, che le realtà religiose sviluppano per rinnovarsi o per superare dei momenti di crisi,<sup>14</sup> sul Monte Hiko prende le forme di un tentativo di recupero filologico della tradizione del periodo aureo del centro culturale. Proprio perché il tentativo di recupero vuole essere "filologico", gli studi storici e gli studiosi stessi hanno un ruolo rilevante in questa operazione.<sup>15</sup> È però la presenza di una testimonianza visuale di grande valore come gli *Hikosan emaki*, che offre all'amministrazione del tempio *shintō* lo spunto per cercare di ricostruire la scenografia rituale della festa dei tre *kami/gongen*, per quanto possibile, nelle stesse forme che aveva nel periodo di Edo. Questo processo non è una mera rappresentazione, come quella a cui si può assistere durante i cortei medioevali di tante cittadine italiane o giapponesi. Esso infatti implica la partecipazione di rappresentanti di correnti religiose che sono, al contrario di quanto accadeva nel periodo di Edo, distanti fra loro e per cui la partecipazione alle azioni rituali che si svolgono in onore delle divinità del Monte Hiko è una scelta cosciente e non neces-

<sup>14</sup> Sul manifestarsi in contesti storici diversi da quelli indicati nel classico di Hobsbawm e Ranger (1983) del fenomeno dell'invenzione della tradizione, vedi Hammer e Lewis (2007, pp. 3-4). Sugli aspetti relativi alla creatività operante in questi processi vedi il più recente Palmisano e Pannofino (2017, pp. 1-25).

<sup>15</sup> Ad esempio, oltre al già citato Shirakawa Takuma, la studiosa e artista Tomotari Mikako, a cui è stata commissionata dall'amministrazione del santuario la ricostruzione di quello che era uno dei maggiori oggetti di culto durante il periodo di Edo, tre dischi d'oro con l'immagine dei tre *gongen*, che sono stati installati con una solenne cerimonia di fronte al *sancta sanctorum* del tempio *shintō*. Per maggiori dettagli sul ruolo degli studiosi nel progetto di revival e sulle sue evoluzioni nel 2018 si veda il mio articolo del 2020 sulla *CSJR Newsletter*.

sariamente scontata. L'occasione offerta dalla rievocazione degli *emaki* è, in sintesi, quella di creare delle sinergie tra varie realtà che cercano insieme strategie per uscire dalla condizione di marginalizzazione, ma anche spazi di rinnovamento religioso.

Questo processo di dialogo ha creato le condizioni per cui il *negi* potesse trascorrere un periodo di studio sul Monte Hiei nel 2018, divenendo egli stesso monaco buddhista e compiendo, così, un ulteriore passo nel percorso di riproposizione del culto congiunto di *kami* e buddha e dello Shugendō sul Monte Hiko.

È difficile valutare a breve distanza quali saranno gli sviluppi di questo esperimento, se altri santuari seguiranno l'esempio del Monte Hiko ripristinando il culto comune di *kami* e *buddha* e quali saranno le reazioni, in questo caso, degli ambienti più conservatori delle gerarchie dello Shintō. Sebbene, infatti, a livello delle pratiche culturali, dei pellegrinaggi e dei contesti festivi, la percezione di una separazione tra Shintō e Buddhismo tenda a essere facilmente superata e le ricorrenze di entrambe le correnti religiose vengano incluse in un comune calendario rituale (Breen e Teeuwen, 2010, pp.4-5), lo *shinbutsu bunri* e le azioni istituzionali ed educative ad esso seguite hanno creato nell'autorappresentazione che i giapponesi hanno della loro religione una distinzione piuttosto netta tra le due componenti, aspetto questo che, allo stato attuale, appare essere il discorso egemone. A di là di queste considerazioni, l'esperimento in corso a Monte Hiko, sia per la molteplicità e la varietà degli attori coinvolti,<sup>16</sup> sia perché non è comune che un'azione così radicale venga messa in campo in un contesto *shintō* di tale rilevanza, resta un fenomeno di estremo interesse i cui sviluppi meritano di essere seguiti e valutati in futuro.

## Bibliografia

- Bouchy, Anne (2011). "Transformation, Rupture and Continuity: Issues and Options in Contemporary Shugendō". In Faure, Bernard; Moermann, Max; Sekimori, Gaynor (a cura di). *Shugendo. The History and Culture of a Japanese Religion / L'histoire et la culture d'une religion japonaise, Cahiers d'Extrême-Asie*, 18, anno 2009. Kyoto : Ecole française d'Extrême-Orient, centre de Kyoto, pp.17-45.
- Breen, John; Teeuwen, Mark (2010). *A new history of Shinto*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Caniglia, Claudio (2013). "Il cammino del *mandala*. Origine e attualità del percorso Yoshino-Kumano". In Mastrangelo M. e Maurizi A. (a cura di). *I dieci colori dell'eleganza*. Roma: Aracne Editrice, pp. 103-118.
- Caniglia, Claudio (2020) "In the devotion of people there is not *shinbutsu bunri*". The *shinbutsu shūgō* revival at Mount Hiko in Kyūshū". *CSJR Newsletter*, n. 30-31, Summer 2020, SOAS, London. (In corso di pubblicazione).

---

<sup>16</sup> È bene menzionare, tra le figure "carismatiche" coinvolte in questo processo anche Matsuō Taeko, un'"asceta-guaritrice" laica a cui il *gūji* ha affidato la cura del piccolo santuario della grotta della gemma (Tamaya kutsu), luogo ritenuto tra i più sacri nell'area del Monte Hiko.

- Carr, Kevin Gray (2011). “Pieces of Princes. Personalized Relics in Medieval Japan”. *Japanese Journal of Religious Studies*, 38/1, pp. 93-127.
- Grapard, Allan G. (1984). “Japan’s Ignored Cultural Revolution: The Separation of Shinto and Buddhist Divinities in Meiji (“Shimbutsu Bunri”) and a Case Study: Tōnomine”. *History of Religions*, Vol. 23, N. 3, pp. 240-265.
- Grapard, Allan G. (2016). *Mountain mandalas: Shugendō in Kyushu*. London: Bloomsbury Academic.
- Hobsbawm, Eric J.; Ranger, Terence; Basaglia, Enrico (trad.) (a cura di) (1987, 1994, 2002). *L’invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi.
- Kamezaki, Atsushi (2017). “Hikosan mairi to Hikosan kō ni kan suru ichi kōsatsu”. In Shirakawa, Takuma (a cura di). *Hikosan no shūkyō minzoku to bunka shigen*. Fukuoka: Mokuseisha, pp. 329-370.
- Kyūshū rekishi shiryōkan (2017). *Reihō Hikosan*. Ogōri: Kyūshū rekishi shiryōkan.
- Lewis, James R.; Hammer, Olav (2007). “Introduction”. In Lewis, James R; Hammer, Olav (a cura di). *The Invention of Sacred Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-17.
- Murakami, Tatsuo (1995). *Hikosan shugendō emaki*. Kyōto: Kamogawa shuppan.
- Nagano, Tadashi (1987). *Hikosan shugendō no rekishi chirigakuteki kenkyū*. Tōkyō: Meicho shuppan.
- Palmisano, Stefania; Pannofino, Nicola (2017). “Changing the Sacred: Creative Paths of Religious Experience”. In Palmisano, Stefania; Pannofino, Nicola (a cura di). *Invention of tradition and syncretism in contemporary religions: sacred creativity*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 1-25.
- Rhodes, Robert (1987). “The Kaihōgyō Practice of Mt. Hiei”. *Japanese Journal of Religious Studies*, 14/2-3, pp.185-202.
- Sasaki, Tetsuya (2007). *No no kioku. Hito to kurashi no genzō*. Fukuoka: Genshobō.
- Sekimori Gaynor, (2011) “Defining Shugendō Past and Present: The “Restoration” of Shugendō at Nikkō and Koshikidake”. In Faure, Bernard; Moermann, Max; Sekimori, Gaynor (a cura di). *Shugendo. The History and Culture of a Japanese Religion / L’histoire et la culture d’une religion japonaise, Cahiers d’Extrême-Asie*, 18, anno 2009. Kyoto : Ecole française d’Extrême-Orient, centre de Kyoto, pp. 47-71.
- Shirakawa, Takuma (2017), “Hikosan no shinkō to minzoku”. In Shirakawa, Takuma (a cura di). *Hikosan no shūkyō minzoku to bunka shigen*. Fukuoka: Mokuseisha, pp. 1-38.
- Sunaga, Takashi (2015). “Meiji shonen no Hikosan jinja kyōkai setsuritsu ni kan suru ichi kōsatsu”. *Kyūshū Sangyō Daigaku Kokusai bunka gakubu kiyō*, N. 62, pp.13-25.
- Suzuki, Masataka (2015). *Sangaku shinkō*. Tōkyō: Chuō kōron shinsha. (2017)  
— “Nihon no sangaku shinkō to Shugendō no kenkyū no saikōchiku ni mukete”. Intervento presentato alla conferenza “Repositioning Shugendō: New Research Directions on Japanese Mountain Religions”, University of Santa Barbara, 19-20 giugno 2017. In corso di pubblicazione.
- Takachiho, Hidetoshi (2017). “Postfazione”. In Shirakawa, Takuma (a cura di). *Hikosan no shūkyō minzoku to bunka shigen*. Fukuoka: Mokuseisha, pp. 391-394.
- Tokunaga Seikō (1998), “Shugendō Tōzanha to Kōfukuji dōshū.” *Nihonshi kenkyū*, 435, pp. 27-50.
- Trenson, Steven (2018). “Rice, Relics, and Jewels. The Network and Agency of Rice Grains in Medieval Japanese Esoteric Buddhism”. *Japanese Journal of Religious Studies* 45/2, pp. 269–307.

Wakamori, Tarō (1989) “The *Hashira-matsu* and Shugendo”. *Japanese Journal of Religious Studies*, 16/2-3, pp.181-194

Yamaguchi, Masahiro (2016). *Matsue no shūkyō shi, minzoku shi*. Tesi di dottorato non pubblicata, Università di Fukuoka.

## La comunità religiosa come rete di mutuo soccorso. Forme di assistenza sociale in Risshō Kōseikai

AURA DI FEBBO

### Introduzione

Negli ultimi anni il mondo accademico ha mostrato un crescente interesse nei confronti dell'attivismo sociale di matrice religiosa (Hustinx *et al.* 2015; Jawad 2012; Unruh e Sider 2005). Nonostante la ricerca sul *faith-based welfare* a livello globale si sia concentrata principalmente sul contesto europeo e statunitense, di recente l'impegno sociale delle organizzazioni religiose è stato oggetto di numerosi studi anche in Giappone, soprattutto in relazione alla loro risposta al triplice disastro dell'11 marzo 2011 (Inaba, 2011; Kasai, 2016; McLaughlin, 2013). In confronto all'abbondanza di ricerca disponibile sulle attività di volontariato condotte in contesti straordinari quali disastri naturali, altre forme di assistenza sociale portate avanti nel quotidiano delle comunità locali hanno attratto decisamente meno interesse.<sup>1</sup> Inoltre, non sono stati finora condotti studi che inquadrino queste attività nel più ampio contesto del sistema di sicurezza sociale giapponese. Parlando più in generale di ricerca sul *faith-based welfare* su scala globale, si può notare come la maggior parte degli studi tenda a focalizzarsi sull'efficacia di tali attività, valutando le potenzialità delle organizzazioni religiose quali fonti alternative di servizi sociali in cooperazione con o in luogo dello Stato neoliberale (Conradson, 2008; Furness and Gilligan, 2012; Jawad, 2012; Lancione, 2014; Middleton and Yarwood, 2015).<sup>2</sup> Di contro, la componente più prettamente religiosa di tali attività è stata finora raramente presa in considerazione, una lacuna scientifica che si avverte anche nella ricerca sull'attivismo sociale nel più specifico contesto giapponese.<sup>3</sup> La connotazione religiosa delle attività di *welfare*, tuttavia, non è necessariamente svincolata dalle loro implicazioni pratiche: piuttosto, i due aspetti appaiono interrelati e interdipendenti.

---

<sup>1</sup> Sono presenti alcune eccezioni, come lo studio condotto da Terazawa Shigenori (2012) sulla correlazione tra affiliazione religiosa e attivismo sociale, ma rimangono una ristretta minoranza.

<sup>2</sup> Gli studi condotti negli Stati Uniti in seguito all'approvazione della legislazione sulla "Charitable Choice" offrono un valido esempio in questo senso. Si veda per esempio Cnaan e Boddie, 2002.

<sup>3</sup> A oggi l'approccio dominante nel campo dell'attivismo sociale delle organizzazioni religiose giapponesi si rifà al concetto di capitale sociale (inteso nella formulazione di Robert Putman), in base al quale autori come Inaba Keishin (2011) o Sakurai Yoshihide (Inaba e Sakurai, 2009) hanno sottolineato il ruolo ricoperto dalle organizzazioni religiose nel promuovere comportamenti socialmente utili e rinsaldare legami comunitari.

La questione dell'attivismo religioso appare meritevole di attenzione anche in relazione a un altro dibattito che negli ultimi anni ha conosciuto rinnovato vigore, quello su religione e secolarismo nel Giappone contemporaneo. Sulla scia di recenti sviluppi nel campo degli studi critici sulle religioni, in cui studiosi come Talal Asad (1993, 2003), Timothy Fitzgerald (2000, 2007) e Masuzawa Tomoko (2005) hanno messo in discussione l'assunto che la religione sia un concetto universale e univocamente definito, anche in Giappone diversi contributi hanno analizzato i processi attraverso cui la religione (*shūkyō*) è stata costituita come categoria concettuale e legale e successivamente esclusa dalla sfera pubblica (Isomae, 2012; Josephson, 2012; Maxey, 2014; Teuween, 2017), e quelli attraverso cui ancora oggi la sua presenza nella società viene negoziata (Mullins, 2012; Nishimura, 2016). Un'analisi delle forme in cui organizzazioni religiose e fedeli articolano la propria religiosità in un contesto sostanzialmente laico quale quello dell'assistenza sociale può offrire spunti interessanti sullo stato della religione nelle società moderne.

Il presente contributo affronta la questione attraverso l'analisi delle attività di *welfare* promosse da Risshō Kōseikai, esaminate nel più ampio contesto del sistema di sicurezza sociale giapponese. Dopo aver preso in considerazione alcuni aspetti chiave del *welfare* in Giappone, guardando in particolare al ruolo svolto dalle reti di mutuo soccorso su scala locale, l'articolo prenderà in esame il sistema di assistenza sociale in funzione nelle congregazioni locali del movimento in prospettiva comparatistica, esaminandone somiglianze e differenze rispetto ai servizi sociali offerti da altri attori. I dati raccolti nel corso di un anno di ricerca sul campo presso le sedi di Kōseikai rivelano l'esistenza di una rete di assistenza per molti versi simile a quelle implementate da altre realtà operanti a livello locale. Gli evidenti parallelismi portano a chiedersi, dunque, in cosa consista la matrice religiosa del *faith-based welfare*. Nel caso in esame, tale peculiarità sembra risiedere nel valore che queste attività assumono agli occhi dei membri: nonostante il carattere prettamente "secolarizzato" dei servizi sociali offerti da Kōseikai, che in molti casi riproducono pratiche comuni ad attori non-religiosi, la loro reinterpretazione in chiave dottrinale fa sì che vengano considerati parte integrante della pratica religiosa e strumento di salvezza. L'interpenetrazione tra aspetti laici e religiosi caratteristica di queste attività ne fa dunque un contesto ottimale per indagare le forme in cui la religione viene fruita e articolata nell'ambito delle società moderne.

### **Sicurezza sociale in Giappone e reti di assistenza locale**

Le reti comunitarie di mutuo soccorso sono un fenomeno di lunga tradizione in Giappone. Strutture di supporto su base familiare e comunitaria hanno svolto un ruolo fondamentale nell'erogazione di assistenza sociale su base locale almeno dal periodo Tokugawa (1603-1867), come si evince da precedenti storici quali forme di sostegno

reciproco nella tradizionale famiglia estesa (*ie*)<sup>4</sup> e nelle comunità rurali.<sup>5</sup> La variegata gamma di attori operanti a titolo formale o informale nello strato intermedio della società ha mantenuto un ruolo di rilievo anche in seguito alla creazione di un sistema statale di previdenza sociale, sviluppatosi in seguito alla Restaurazione Meiji (1868) secondo i principi di sussidiarietà e residualità che caratterizzavano l'erogazione di assistenza sociale già nel periodo premoderno (Garon, 1997; Osawa, 2011). Durante tutto il corso dell'età moderna, infatti, lo Stato giapponese si è attivamente impegnato a mobilitare varie istituzioni, quali famiglie, compagnie, associazioni su base locale, affinché si adoperassero per compensare i limiti del sistema di assistenza pubblica. Le autorità centrali risposero alle pressioni generate dall'inasprimento del disagio sociale in concomitanza con il processo di modernizzazione e urbanizzazione mobilitando un'ampia gamma di attori, in particolare notabili locali, cooperative, associazioni di volontariato, assistenti sociali, educatori, organizzazioni benefiche, affinché si facessero carico di assistere i soggetti più vulnerabili all'interno delle loro comunità (Garon 1997). L'iniziativa più rappresentativa in questo senso fu probabilmente l'istituzione del sistema dei "commissari distrettuali" (in giapponese *hōmeinin seido*), una rete nazionale di assistenti sociali a titolo volontario, reclutati dallo Stato tra i membri di spicco della società locale. Il sistema, riformato nel 1956 come *minseiin seido*, rimane tuttora in funzione (Haddad, 2010).

In seguito alla rapida crescita economica degli anni '60, il governo iniziò a lavorare alla costruzione di uno Stato sociale ispirato ai modelli europei.<sup>6</sup> Questo processo, tuttavia, venne bruscamente interrotto dal drastico cambio di rotta in termini di politiche sociali che seguì la crisi petrolifera del 1973. La nuova linea, condensata nello slogan "Japanese-style welfare society" (*nihongata fukushi shakai*), aveva l'intento dichiarato di sfruttare le "risorse nascoste" distintive della società giapponese, quali reti comunitarie e legami familiari (Laratta, 2010). In sostanza, l'iniziativa attribuiva a famiglie, aziende, comunità locali l'onere di prendersi cura dei soggetti più bisognosi di assistenza quali anziani, bambini, disabili. La tendenza dello Stato a fare affidamento su privati e sul terzo settore per l'erogazione di servizi sociali trovò sbocco, inoltre, nel lancio di iniziative di promozione delle comunità locali (*community building*, in giapponese *machizukuri*), nonché nell'istituzionalizzazione di reti di mutuo soccorso preesistenti (Bestor, 1989; Haddad, 2010). Il caso dei "consigli di previdenza sociale" (*shakai fukushi kyōgikai*, in breve *shakyō*) offre probabilmente l'esempio più rappresentativo in questo senso.

<sup>4</sup> Per una trattazione dettagliata del sistema familiare tradizionale (*ie seido*) si veda Morioka, 1997.

<sup>5</sup> Edward Norbeck (1962, 1970, 1972) in particolare ha esaminato il ruolo ricoperto dalle organizzazioni volontarie di mutuo soccorso quali erogatori di assistenza sociale su scala locale. Un esempio più recente invece è offerto dallo studio etnografico condotto da Theodor Bestor (1989), incentrato sulle associazioni di quartiere in ambiente urbano (Tokyo).

<sup>6</sup> I primi passi in questo senso furono un aumento significativo della spesa pubblica nei servizi sociali e l'istituzione dei primi schemi universali su scala nazionale in ambito di pensioni e sanità pubblica. Si faccia riferimento a Goodman, 2002; Haddad, 2010; Estevez-Abe, 2008.

Negli ultimi anni, la domanda crescente di servizi sociali generata dal rapido invecchiamento della popolazione ha ulteriormente rafforzato il ruolo delle comunità locali nella fornitura di prestazioni di assistenza sociale. La progressiva contrazione della spesa pubblica ha incoraggiato un'espansione dei servizi offerti da istituzioni private (o semi-private) come organizzazioni di volontariato, associazioni di quartiere, strutture di cura, cooperative (Goodman, 2002; Osawa, 2011). Il governo si impegna attivamente a promuovere la cooperazione tra vari enti, incoraggiando la nascita di nuove reti di mutuo soccorso su scala locale (Dahl, 2018), principalmente impegnate in attività di *mimamori* (tutela, protezione) e *anpi kakunin* (accertamento di incolumità).<sup>7</sup> In questo contesto si collocano anche le forme di assistenza sociale promosse dall'organizzazione in esame, Risshō Kōseikai.

### La comunità religiosa come rete di mutuo soccorso. Il caso di Risshō Kōseikai

Risshō Kōseikai è un'organizzazione laicale di matrice buddhista, vicina alla scuola di Nichiren e incentrata principalmente sugli insegnamenti del *Sūtra del Loto* (*Hōkekyō*) e la venerazione degli antenati. L'organizzazione, fondata nel 1938 da Niwano Nikkyō e Naganuma Myōkō, rientra nella categoria dei “nuovi movimenti religiosi” (*shinshūkyō*) e come altre ha conosciuto un rapido sviluppo negli anni successivi alla seconda guerra mondiale.<sup>8</sup> In seguito alla morte della co-fondatrice nel 1957, Niwano lanciò una serie di riforme che cambiarono radicalmente il volto del movimento. La sistematizzazione dottrinale e riorganizzazione strutturale portate avanti in questi anni vennero accompagnate da una progressiva espansione della portata delle attività di Kōseikai.<sup>9</sup>

Come molti altri nuovi movimenti religiosi giapponesi, sin dalle origini Risshō Kōseikai ha sempre mostrato un marcato interessamento ai problemi sociali del suo tempo, in passato sintetizzati nell'espressione *hinbyōsō* (貧病争 povertà, malattia, conflitti e tensioni, solitamente in ambito familiare). Lo strumento principale con

<sup>7</sup> Di norma un incaricato conduce delle visite periodiche, dirette a soggetti vulnerabili della comunità, in particolare anziani che vivono da soli, in cui indaga sulle condizioni di salute dell'interessato e altri aspetti della sua vita quotidiana, e in caso di problemi prende contatto con la famiglia, le autorità o altre istituzioni (ospedale, assistenti sociali etc).

<sup>8</sup> Sulle nuove religioni giapponesi, il loro sviluppo e principali caratteristiche si veda per esempio Baffelli, 2016; Staemmler e Dehn, 2011; Prohl e Nelson, 2012; Shimazono, 2004.

<sup>9</sup> La sostanziale riforma dottrinale lanciata nel 1958 aprì la strada a cambiamenti altrettanto significativi in termini di struttura organizzativa e attività missionarie. Il movimento venne riorganizzato come un sistema di blocchi regionali (*buokku seido*), in cui i fedeli erano suddivisi per vicinanza geografica anziché in base alle relazioni interpersonali generate dal proselitismo. Allo stesso tempo, il focus delle attività missionarie venne spostato dall'individuo alla società nel suo complesso, stimolando rinnovati sforzi delle congregazioni a interagire con le comunità circostanti. Per una panoramica più dettagliata sulla storia di Risshō Kōseikai si faccia riferimento al contributo dell'autrice al portale World Religions and Spiritualities Project (<https://wrldrels.org/2016/10/08/rissho-koseikai/> 28/09/2018).

cui i membri venivano aiutati a far fronte alle questioni pragmatiche della vita di tutti i giorni era la pratica chiamata *hōza* (lett. “seduta del *Dharma*”), una forma di discussione di gruppo che rimane tuttora un cardine della prassi di Kōsei-kai.<sup>10</sup> L’organizzazione incominciò a interessarsi alla previdenza sociale in senso più stretto a partire dal dopoguerra, con la creazione di una serie di istituti dedicati a fornire servizi sociali, quali un asilo nido (*Kōsei Ikuji-en*, 1949) e un ospedale (*Kōsei Byōin*, 1952). A partire dalla fine degli anni 1950 il movimento iniziò a promuovere varie forme di servizio alla comunità (*shakai hōshi, chiiki fukushi*) quali raccolte fondi, volontariato presso istituti di cura, assistenza ad anziani, bambini e disabili. Il decennio successivo vide un progressivo consolidarsi dell’attivismo sociale del movimento, promosso principalmente dal crescente coinvolgimento della divisione giovanile (*Seinenbu*), che nel 1969 trovò sbocco nel lancio del “Movimento per una Società Luminosa” (*Akarui shakaizukuri undō*, in breve *Meisha*), un movimento civico che mirava a promuovere la cooperazione tra i vari attori operanti nella comunità locale al fine di incoraggiare volontariato e attività socialmente utili.<sup>11</sup>

Un altro sviluppo ugualmente significativo fu l’introduzione, negli stessi anni, di un sistema di corsi di formazione diretto al personale amministrativo (*kanbu*) dell’organizzazione, che a partire dal 1972 venne integrato con curricula specificatamente dedicati al *social welfare* (*shakai fukushi kōza*). Il presidente Niwano motivò l’iniziativa sulla base dell’impatto delle radicali trasformazioni sociali che si stavano verificando nel Giappone della rapida crescita economica. Dato che i fedeli si trovavano ad affrontare problematiche sempre più variegata e complesse, appariva necessario fornire ai responsabili delle attività missionarie una formazione di base nella previdenza sociale, così da aiutarli a rispondere più efficacemente a tali questioni (Niwano 1978). Nel 1999, l’amministrazione centrale di Kōsei-kai istituì una figura dedicata all’assistenza sociale nell’ambito delle congregazioni locali, i “responsabili dell’assistenza sociale” (*shakai fukushi senmon tantōsha*), che diventarono anche i destinatari dei corsi di formazione. Il training, tuttora in corso, combina nozioni pratiche sul sistema di previdenza sociale giapponese con i concetti dottrinali che costituiscono il fondamento religioso dell’attivismo di Kōsei-kai. Le linee guida sul piano dottrinale sono state definite in particolare da un documento intitolato “Principi di base dell’assistenza sociale in Risshō Kōsei-kai” (*Kōsei Fukushi Kihon Rinen*), presentato nel 2009 dalla divisione educativa (*Kyōiku Gurūpu*).<sup>12</sup> Nello stesso anno,

<sup>10</sup> Lo *hōza* solitamente riunisce intorno alla dozzina di persone. I partecipanti sono incoraggiati a condividere problemi e preoccupazioni, riguardo ai quali ricevono consigli dalla persona che dirige la discussione, chiamata *hōzashu*. I commenti dello *hōzashu* hanno lo scopo di guidare (*michibiki*) il fedele affinché possa reinterpretare le sue esperienze alla luce degli insegnamenti del movimento e tradurle in opportunità di crescita spirituale.

<sup>11</sup> In parallelo con l’aumento dell’attivismo sociale su scala locale, gli stessi anni hanno visto un crescente coinvolgimento su scala internazionale negli ambiti del dialogo interreligioso e del pacifismo. Entrambe le tendenze possono ricollegarsi dalle trasformazioni che hanno interessato il movimento a partire dalla fine degli anni ’50.

<sup>12</sup> [http://www.kosei-kai.or.jp/news/2009/06/post\\_1391.html](http://www.kosei-kai.or.jp/news/2009/06/post_1391.html), 28/09/2018.

la divisione rilasciò anche un “Piano decennale per l’assistenza sociale in un contesto di invecchiamento demografico” (*Chōkōrei shakai ni okeru kongo jūnenkan no shakai fukushi no torikumi*), un documento che pone l’assistenza agli anziani come priorità per i *tantōsha* (responsabili), la cui redazione si può leggere come segno della crescente preoccupazione dell’organizzazione per le problematiche legate all’invecchiamento della popolazione. Questi sviluppi hanno contribuito a dare forma a un sistema di assistenza sociale incentrato sulle congregazioni locali (*kyōkai*), articolato lungo due direttive principali: un asse verticale che segue la linea gerarchica dei leader delle varie subunità (*shibu, chiku*)<sup>13</sup> definita *fukyō rain*, “linea missionaria”, e un asse orizzontale rappresentato dallo staff amministrativo, in particolare i responsabili dell’assistenza sociale (*shakai fukushi tantōsha* o più semplicemente “*welfare staff*”, *fukushi sutaffu*).<sup>14</sup>

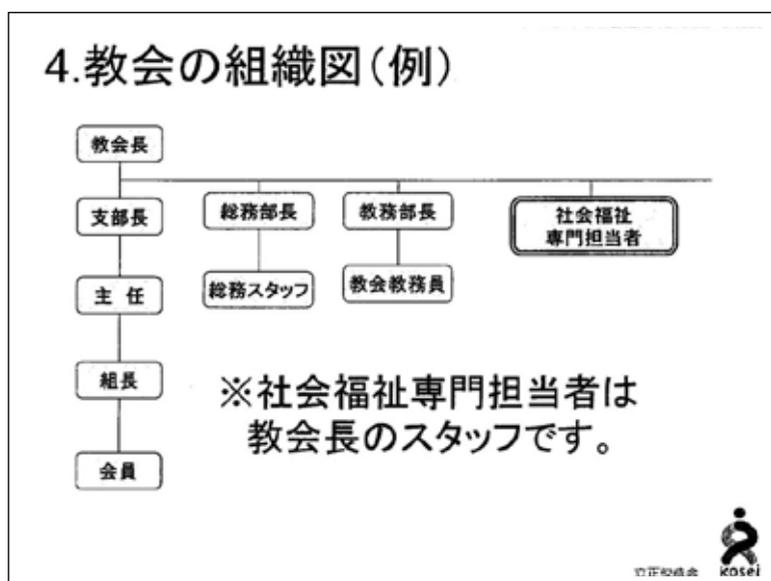


Immagine tratta dal materiale per il corso di formazione in assistenza sociale (*shakai fukushi kōza*)

<sup>13</sup> A livello locale *Risshō Kōseikai* si articola in *kyōkai* (reso in inglese come *Dharma centre*), suddivise in unità più piccole su base territoriale (*shibu, chiku, kumi* in ordine decrescente). I leader delle subunità, chiamati rispettivamente *shibuchō, shūnin, kumichō*, vengono nominati dal ministro a capo della congregazione (*kyōkaichō*), solitamente previo completamento di corsi di formazione dottrinale, e nel complesso costituiscono la cosiddetta “linea missionaria” (*fukyō rain*).

<sup>14</sup> Sembra opportuno puntualizzare che l’impegno sociale di *Kōseikai* non è circoscritto ai membri del movimento: l’organizzazione promuove un’ampia gamma di attività dirette alle comunità locali, nonché iniziative su scala internazionale, che non è possibile esaminare in dettaglio dati i limiti del presente articolo.

I membri della “linea missionaria” conducono visite periodiche a casa di fedeli del loro gruppo che richiedono attenzioni particolari. Nella maggior parte dei casi si tratta di anziani che vivono da soli o con il coniuge e che per ragioni di salute o altri problemi non hanno modo di visitare la chiesa con regolarità. Queste visite, comunemente chiamate *yūai hōmon* (visite di fratellanza), hanno un duplice scopo. Da un lato, servono ad attestare l’incolumità e il benessere psicofisico di membri anziani o altri soggetti vulnerabili (malati, disabili etc), svolgendo una funzione di *anpi kakunin* simile a quella offerta da attori non-religiosi operanti a livello locale (es. commissari distrettuali, *minseiin*). Un ulteriore scopo delle visite è mitigare la solitudine degli anziani, offrendo compagnia e supporto emotivo. A questo scopo, i membri adoperano tecniche di “ascolto attivo” (*active listening*, in giapponese *keichō*) apprese nell’ambito dei corsi di formazione menzionati in precedenza. In aggiunta a queste due componenti principali, le visite possono includere anche forme più concrete di assistenza, come aiuto con le faccende di casa o la spesa, piccole riparazioni, accompagnamento in ospedale (*tsukisoi*).

Il *welfare staff* di solito entra in gioco quando i membri della linea missionaria si imbattono in problematiche più complesse, la cui risoluzione richiede una certa dimistichezza con previdenza sociale e simili ambiti. In questi casi, i responsabili sono chiamati a mettere a frutto la conoscenza specialistica acquisita tramite il training per aiutare l’interessato a trovare possibili soluzioni, offrendo informazioni sui servizi a disposizione o agendo da intermediari per agevolare l’accesso alle varie risorse (*shakai shigen*) e/o istituzioni incaricate. Questo ruolo viene svolto principalmente tramite sessioni di *social welfare counselling* (*fukushi sōdan*).<sup>15</sup> Il campo di intervento dei responsabili dell’assistenza sociale appare piuttosto ampio, abbracciando assistenza ad anziani, bambini e disabili, questioni legali (eredità, divorzio), accesso a programmi di assistenza pubblica, sanità, istruzione e altro ancora. Anche questo servizio è offerto in forme molto simili da numerose associazioni di volontariato. In sintesi, la combinazione tra linea missionaria e *welfare staff* va a istituire una rete di solidarietà e mutuo soccorso che presenta molti tratti in comune con i servizi sociali offerti da attori non religiosi operanti su scala locale. A questo punto verrebbe da chiedersi, dunque, cosa contraddistingua le attività promosse da Kōseikai dalle varianti laiche, ovvero se le prime possiedano carattere distintivo in qualità di social welfare di matrice religiosa. Il prossimo paragrafo si propone di offrire una risposta a questi interrogativi.

---

<sup>15</sup> La maggior parte dei *kyōkai* tiene periodicamente sessioni di counselling, le quali possono essere generiche, rivolte a qualsiasi tipo di problematica (*fukushi sōdan*, *nandemo sōdan*) oppure focalizzarsi su un ambito specifico, quale sanità (*kenkō sōdan*), consulenza legale (*hōritsu sōdan*), assistenza agli anziani (*kaigo sōdan*).

## **La componente religiosa dell'assistenza sociale in Risshō Kōseikai: il welfare come strumento di salvezza**

In Risshō Kōseikai, la reinterpretazione delle attività di *social welfare* in base ai precetti dottrinali del movimento, e in particolare della sua cosmologia e soteriologia, fa sì che attività di carattere sostanzialmente laico, quali quelle sopraccitate, agli occhi dei membri acquisiscano valenza religiosa quali strumento di salvezza. L'assistenza sociale viene infatti reinterpretata alla luce della principale aspirazione di Kōseikai: condurre l'umanità alla salvezza e portare la pace nelle famiglie, comunità, e società del mondo intero, sulla base degli insegnamenti del *Sūtra del Loto*.

Prima di entrare nei dettagli riguardo al collegamento tra assistenza sociale e attività missionaria, appare opportuno spendere qualche parola sulla concezione del mondo e della salvezza in Kōseikai. La cosiddetta “concezione vitalistica” della salvezza è ampiamente riconosciuta come una delle caratteristiche distintive dei nuovi movimenti religiosi giapponesi. Il concetto è stato eloquentemente illustrato in un articolo redatto nel 1979 da Tsushima Michihito, Nishiyama Shigeru, Shimazono Susumu and Shiramizu Hiroko, in cui si argomenta come i nuovi movimenti religiosi condividano una visione del mondo basata sull'esistenza di un singolo principio o forza vitale che permea l'intero cosmo e da cui tutto ha origine. Gli esseri viventi esistono in uno stato di interconnessione e interdipendenza tra loro e con il suddetto principio e lo stato salvifico (*sukui, kyūzai*) si identifica con una condizione di perfetta armonia con il cosmo. Nel caso di Kōseikai, il processo di sistematizzazione dottrinale seguito alla morte della cofondatrice è risultato nell'integrazione di queste nozioni in una cornice più propriamente buddhista, all'interno della quale la cosmologia vitalista è stata riletta alla luce di concetti chiave del buddhismo Mahāyāna, condivisi anche da altre tradizioni religiose giapponesi. In particolare, il principio vitale primario viene identificato con il Buddha Eterno (*honbutsu*), istituito come principale oggetto di venerazione (*gohonzon*) del movimento, e la nozione di interdipendenza viene reinterpretata in relazione al culto degli antenati e al concetto di karma.<sup>16</sup>

Una tale concezione della salvezza ha delle implicazioni importanti sulla coscienza sociale del movimento, in particolare sotto due aspetti. Innanzitutto, lo stato salvifico è concepito in termini strettamente mondani, come una condizione di felicità e pienezza da realizzarsi in questa vita. Inoltre, la nozione di interdipendenza istituisce un collegamento diretto tra salvezza individuale e universale: l'idea che tutti i fenomeni siano interdipendenti implica che il benessere personale dipenda da quello altrui, e che quindi non sia possibile raggiungere la felicità se altri soffrono.<sup>17</sup> Al

<sup>16</sup> Sulla reinterpretazione del concetto tradizionale di karma alla luce della concezione vitalistica del cosmo in Risshō Kōseikai si veda Kisala, 1994.

<sup>17</sup> La dinamica per cui la nozione di interconnessione tra felicità personale e benessere altrui agisce da stimolo ai comportamenti altruistici è stato concettualizzato da Nishiyama Shigeru (2003, 2012) come “sistema di educazione” (*kyōdō shisutemu*), o un sistema socio-culturale in grado di convertire l'egoismo in attitudine all'altruismo (*jiri rita tankan sōchi*).

contempo, in virtù dello stesso principio, le buone azioni fatte per gli altri ricadono sulla vita di chi le compie generando effetti positivi comunemente espressi in forma di “merito” (*kudoku*) o crescita spirituale. Sulla base di queste premesse, l’assistenza sociale assume valenza di pratica religiosa articolata in due dimensioni principali: attività missionarie e perfezionamento del sé.

Come accennato nella breve panoramica sull’evoluzione dell’impegno di Risshō Kōseikai nell’ambito del welfare, da sempre l’attivismo sociale è concepito in funzione dell’obiettivo fondamentale del movimento, la salvezza dell’umanità. Non a caso, il ruolo dei responsabili dell’assistenza sociale è concepito principalmente come aiuto alle attività missionarie di *shūnin* e *shibuchō*.<sup>18</sup> Guardando più nello specifico al contenuto delle attività, nel caso delle visite domiciliari il collegamento con intenti salvifici e di propagazione dottrinale appare piuttosto evidente: le visite offrono ai membri anziani, specialmente se impossibilitati a visitare la chiesa con regolarità, la possibilità di prendere parte a funzioni rituali,<sup>19</sup> discutere di questioni dottrinali, ricevere guida spirituale (*michibiki*). Considerando che si tratta di attività condotte dalla “linea missionaria”, il fatto che combinino funzioni sociali e propositi religiosi potrebbe non risultare sorprendente. Il caso del *welfare staff*, invece, appare più interessante: dato che i responsabili dell’assistenza sociale si occupano di questioni decisamente pragmatiche, e lo fanno con modalità molto simili alle loro controparti laiche,<sup>20</sup> potremmo chiederci in che termini queste attività siano lette in chiave missionaria. Uno dei concetti dottrinali fondamentali utilizzati per riconciliare la pragmaticità dell’assistenza sociale con il suo valore religioso è il principio di *bushin ichinyo* 物心一如 o di non-dualità tra dimensione materiale e spirituale, su cui si fonda un’idea di “duplice salvezza” (*ryōmen no sukui*) che si traduce in una concezione molto ampia di pratica missionaria. Dato che la condizione di autentica salvezza si realizza solo quando c’è armonia in entrambe le dimensioni, le attività missionarie non devono circoscriversi al lato prettamente spirituale, ma anche affrontare questioni più concrete. Ciò detto, la dimensione spirituale rimane una priorità: l’assistenza sociale non è concepita come fine in sé, ma piuttosto come uno degli innumerevoli mezzi che possono servire a raggiungere uno scopo più alto, la salvezza spirituale. Questa idea viene spesso veicolata tramite il concetto di *hōben* (*upāya* in sanscrito),<sup>21</sup> uno dei principi fondamentali del *Sūtra del Loto*, che indica la vasta gamma di “mezzi abili” ed espedienti che possono essere utilizzati per aiutare gli esseri senzienti a raggiungere la buddhità. In

<sup>18</sup> Si veda nota 15.

<sup>19</sup> Le visite a domicilio sono spesso integrate con qualche forma di pratica rituale, come recitazione del *daimoku* (titolo del *Sūtra del Loto*) o di brani del sutra di fronte all’altare di famiglia, atti di devozione verso gli antenati (*gokuyō*).

<sup>20</sup> Come accennato in precedenza, visite domiciliari e consulenza sono tra le forme principali di assistenza utilizzate da commissari distrettuali e nuove reti di mutuo soccorso (come riscontrato da osservazione sul campo).

<sup>21</sup> Il concetto di *hōben* (*skillful means*), uno dei concetti chiave del buddhismo Mahāyāna, compare nel secondo capitolo del *Sūtra del Loto* e indica l’insieme dei mezzi ingegnosi ed espedienti utilizzati dal Buddha per rendere la verità ultima intellegibile a tutti, anche in base ai diversi gradi di comprensione degli insegnamenti dei singoli praticanti. Si faccia riferimento a Pye 2003; Teiser e Stone 2009.

breve, l'assistenza sociale è intesa come un canale di pratica religiosa, uno degli innumerevoli modi in cui è possibile percorrere la "via del bodhisattva" (*bosatsugyō*) per usare i termini di *Kōseikai*. Tuttavia, l'organizzazione affianca all'impeto missionario anche un altro traguardo fondamentale, la coltivazione del sé o perfezionamento del carattere (*jinkaku kansei*), da perseguire tramite una pratica di costante riflessione (*hansei*) e pentimento (*zange*). I fedeli sono incoraggiati ad attribuire valenza religiosa all'assistenza sociale anche in questo senso, traendo dai problemi altrui spunti di riflessione per migliorare se stessi e crescere spiritualmente.

Più in generale, la relazione tra praticante e assistito sembra fondarsi su una forma di reciprocità per cui all'offerta di assistenza corrispondono benefici di natura religiosa. Questa idea è espressa principalmente nella nozione di merito (*kudoku*): aiutare gli altri viene considerato un modo particolarmente efficace per accumulare meriti (*kudoku wo tsumu*) e migliorare il proprio karma.<sup>22</sup> In *Kōseikai* la nozione di merito viene letta anche in relazione a pratiche di perfezionamento del sé: il termine è spesso usato per indicare la saggezza maturata tramite la pratica e l'interazione con gli altri, la quale diviene un contributo importante al cammino del praticante verso la buddhità. Ciò che rende interessante il discorso sulla reciprocità nel rapporto di assistenza sociale in *Kōseikai* è il fatto che, se da un lato ha chiaramente una connotazione religiosa, dall'altro riecheggia dinamiche di scambievolezza che pervadono la società giapponese nel suo complesso. Ciò si può notare per esempio guardando a come i concetti di mutuo soccorso e aiuto reciproco (*sasaeai, tasukeai*) vengano articolati all'interno del movimento, in pubblicazioni, sermoni ma anche conversazioni tra membri. Un aspetto che emerge con particolare evidenza, per esempio, è un forte senso di località (*chiikisei*), basato sulla convinzione diffusa che ognuno debba contribuire al benessere della propria comunità, dato che la sua sussistenza dipende dal sostegno delle persone vicine. Ancora, *Kōseikai* pone molta enfasi sul debito di gratitudine verso le generazioni più anziane, inclusi i defunti, per le cure ricevute in infanzia e gioventù (o per il solo dono della vita). In termini di assistenza sociale, questo tipo di reciprocità si traduce nell'obbligo a farsi carico dei membri anziani, soprattutto di coloro che in passato hanno attivamente contribuito alle attività missionarie e alla vita della congregazione.<sup>23</sup> È possibile affermare, dunque, che la rete di assistenza sociale interna a *Risshō Kōseikai*, seppur investita di valenza religiosa, si configuri in continuità con strutture di mutuo soccorso prettamente laiche, per

<sup>22</sup> Nel buddhismo giapponese si parla di merito (*kudoku*) in relazione al concetto di karma, come virtù acquisita tramite azioni morali e rituali. Si ritiene che accumulare merito abbia delle ripercussioni positive sulla vita dell'individuo, garantendogli benefici in questa vita e avvicinandolo alla salvezza riducendo il suo debito karmico. Il merito generato dalle azioni individuali può essere anche trasferito ad altri, in particolare ai defunti. Si faccia riferimento a Tanabe, 2004.

<sup>23</sup> In generale, le relazioni tra membri della congregazione in *Risshō Kōseikai* assumono spesso una connotazione pseudo-familiare. L'idea del *kyōkai* come una "famiglia estesa" (*daikazoku*) è particolarmente ricorrente, come emerso sia dall'analisi delle pubblicazioni del movimento che da osservazioni sul campo e interviste.

esempio nella presenza di meccanismi motivazionali basati su principi di reciprocità permeanti la società giapponese nel suo complesso, storicamente associate a prestazioni di assistenza sociale a titolo volontario.

## Conclusioni

In conclusione, nel caso di Risshō Kōseikai il carattere distintivo dell'assistenza sociale di matrice religiosa si può individuare nel valore attribuito a queste attività sulla base dei precetti dottrinali del movimento, in particolare la sua concezione del cosmo e della salvezza. Attributi religiosi come la connotazione missionaria o di perfezionamento del sé, tuttavia, si mescolano con elementi più prettamente laici, in particolare convenzioni sociali legate a dinamiche di reciprocità su base locale o generazionale tradizionalmente associate all'assistenza sociale in Giappone.

La compenetrazione tra significati religiosi e valenza sociale che caratterizza queste attività ci invita a mettere in discussione la concezione convenzionale dei concetti di "religione" e "laicità" quali estremi di una dicotomia riferiti ad ambiti ben distinti, la sfera interiore e privata della fede e lo spazio pubblico dell'interazione sociale, e a riformulare il rapporto tra le due categorie in termini più fluidi e dinamici. Tali considerazioni riecheggiano i dibattiti accademici citati in precedenza, che hanno problematizzato il concetto di religione quale costruito sociale, in Giappone e oltre, ma offrono anche nuovi spunti sulle implicazioni pratiche che accompagnano tale definizione. Come rilevato da Ian Reader (2016), in Giappone classificare una pratica o un'istituzione come "religiosa" (*shūkyō*) ha degli effetti concreti sulla vita reale, in primo luogo poiché ne definisce l'ammissibilità nella sfera pubblica e politica. Ci sono anche altre implicazioni pratiche che possono essere prese in considerazione in merito al *social welfare*. In particolare, potremmo affermare che l'attribuzione di valenza religiosa a valori culturali consolidati quali il debito di gratitudine verso gli anziani o il dovere di contribuire al benessere della propria comunità, serve a rafforzare il loro potere vincolante agli occhi dei membri, contribuendo a rinsaldare i meccanismi motivazionali convenzionalmente associati alle prestazioni di assistenza sociale a titolo volontario. Ciò appare meritevole di attenzione, specialmente se si considera che le trasformazioni socioeconomiche degli ultimi anni hanno minato tali meccanismi, alimentando una crescente preoccupazione per il disfacimento del tessuto sociale e la presunta trasformazione del Giappone in una "società senza relazioni" (*muen shakai*) che ha stimolato iniziative pubbliche e private rivolte alla revitalizzazione di reti di mutuo soccorso su scala locale. A questo proposito, un'analisi più approfondita della compenetrazione tra valori religiosi e pratiche sociali nell'ambito del *faith-based welfare* può schiudere interessanti rivelazioni sulle implicazioni pratiche che questi concetti hanno non solo per i membri di Risshō Kōseikai, ma anche per altre parti sociali (famiglia, Stato) e per la società giapponese nel suo complesso.

## Bibliografia

- Asad, Talal (1993). *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Asad, Talal (2003). *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Baffelli, Erica (2016). *Media and New Religions in Japan*. London: Routledge.
- Bestor, Theodore (1989). *Neighbourhood Tokyo*. Stanford: Stanford University Press.
- Cnaan, Ram; Boddie, Stephanie (2002). "Charitable Choice and Faith-Based Welfare: A Call for Social Work". *Social Work*, 47 (3), pp. 224-235.
- Conradson, David (2008). "Expressions of Charity and Action towards Justice: Faith-based Welfare Provision in Urban New Zealand". *Urban Studies*, 45 (10), pp. 2117-2141.
- Dahl, Nils (2018). "Social inclusion of senior citizens in Japan: an investigation into the 'Community-based Integrated Care System'". *Contemporary Japan*, 30:1, pp. 43-59.
- Estevez-Abe, Margarita (2008). *Welfare and Capitalism in Postwar Japan. Party, Bureaucracy and Business*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fitzgerald, Timothy (2000). *The Ideology of Religious Studies*. New York: Oxford University Press.
- Fitzgerald, Timothy (2007) *Discourse on civility and barbarity: a Critical History of Religion and Related Categories*. New York: Oxford University Press.
- Furness, Sheila; Gilligan, Philippe (2012). "Faith-based Organisations and UK Welfare Services: Exploring Some Ongoing Dilemmas". *Social Policy and Society*, 11 (4), pp. 601-612.
- Garon, Sheldon (1997). *Molding the Japanese Minds: The State in Everyday Life*. Princeton: Princeton University Press.
- Goodman, Roger (2002) (a cura di). *Family and Social Policy in Japan: Anthropological Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haddad, Mary Alice (2010). "A State-in-Society Approach to the Non-profit Sector: Welfare Services in Japan". *Voluntas* 22, pp. 26-47.
- Haers, Jacques, Von Essen, Johan (2015). "Christian Calling and Volunteering". In Hustinx, Lesley; Haers, Johan; Mels, Sara; Von Essen, Johan (a cura di). *Religion and volunteering: complex, contested and ambiguous relationships*. Cham: Springer International Publishing.
- Hustinx, Lesley; Haers, Johan; Mels, Sara; Von Essen, Johan (2015) (a cura di). *Religion and Volunteering. Complex, Contested and Ambiguous Relationships*. Cham: Springer International Publishing.
- Inaba, Keishin (2011). *Ritashūgi to shūkyō*. Tokyo: Kōbundō.
- Inaba, Keishin; Sakurai, Yoshihide (2009) (a cura di). *Shakai kōken suru shūkyō*. Tokyo: Sekai shisōsha.
- Isomae, Jun'chi (2012). "The Conceptual Formation of the Category 'Religion' in Modern Japan: Religion, State, Shintō". *Journal of Religion in Japan* 1, pp. 226-245.
- Jawad, Rana (2012). "Serving the Public or Delivering Public Services? Religion and Social Welfare in the New British Social Policy Landscape". *Journal of Poverty and Social Justice*, 20 (1), pp. 55-68.
- Josephson, Joseph Ananda (2012). *The Invention of Religion in Japan*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Kasai, Kenta (2016). "Introducing Chaplaincy to Japanese Society: A Religious Practice in a Public Space". *Journal of Religion in Japan* 5 (2-3), pp. 246-262.
- Kisala, Robert (1994). "Contemporary Karma: Interpretations of Karma in Tenrikyō and Risshō Kōseikai". *Japanese Journal of Religious Studies* 21 (1), pp. 73-91.
- Lancione, Michele (2014). "Entanglements of Faith: Discourses, Practices of Care and Homeless People in an Italian City of Saints". *Urban Studies* 51, pp. 3062-3078.
- Laratta, Rosario. 2010. "From Welfare State to Welfare Society: Toward a Viable System of Welfare in Japan and England". *International Journal of Social Welfare* 19, pp.131-141.
- Masuzawa, Tomoko (2005). *The invention of World Religions, or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maxey, Trent Elliott (2014). *The "Greatest Problem": Religion and State Formation in Meiji Japan*. Harvard: Harvard University Press.
- McLaughlin, Levi (2013). "What Have Religious Groups Done After 3.11? Part 1: A Brief Survey of Religious Mobilization after the Great East Japan Earthquake Disasters". *Religious Compass* 7 (8), pp. 294-308.
- Middleton, Jennie; Yarwood, Richard (2015). "Christians, out here? Encountering Street-Pastors in the post-secular spaces of the UK's night-time economy". *Urban Studies*, 52(3), pp. 501-516.
- Morioka, Kiyomi (1979). "The Institutionalization of a New Religious Movement". *Japanese Journal of Religious Studies*, 6 (1/2), pp. 239-280.
- Morioka, Kiyomi (1997). *Atarashii kazoku shakaigaku*. Tokyo: Baifukan.
- Mullins, Mark (2012). "Secularization, Deprivatization and the Reappearance of Public Religion in Japanese Society". *Journal of Religion in Japan* 1, pp. 61-82.
- Nishimura, Akira (2016). "Are Public Commemorations in Japan Post-Secular?". *Journal of Religion in Japan* 5, pp. 136-152.
- Nishiyama, Shigeru (2003). "Bukkyō kei shinshūkyō kyōdan ni okeru kyōdō shisutemu no hikaku kenkyū", FY 2002 Grant-in-Aid for Scientific Research (C) (2) Survey Materials (No 14510022).
- Nishiyama, Shigeru (2012). "Nihon no shinshūkyō ni okeru jiririta renketsu tankan sōchi", FY 2006-2007 Grant-in-Aid for Scientific Research (C) Research Report (No. 18520054)
- Niwano, Niwano (1979). *Lifetime Beginner*. Tokyo: Kōsei Publishing.
- Norbeck, Edward (1962). "Common-Interest Associations in Rural Japan in Japanese Culture: Its Development and Characteristics". *Viking Fund Publications in Anthropology* 34, pp. 73-83
- Norbeck, Edward (1970). "Religion and Society in Modern Japan. Continuity and Change". *Rice University Studies* 56 (1). Houston: Tourmaline Press.
- Norbeck, Edward (1972). "Japanese Common-interest Associations in Cross-Cultural Perspective". *Non-Profit and Voluntary Sector Quarterly*, pp. 38-41.
- Osawa, Mari (2011). *Social Security in Contemporary Japan, A comparative analysis*. London: Routledge/University of Tokyo Series, 222.
- Prohl, Inken; Nelson, John (2012) (a cura di). *Handbook of contemporary Japanese religions*. Brill: Leiden.
- Pye, Michael (2003). *Skilful means: A concept in Mahayana Buddhism*. London: Routledge.
- Reader, Ian (2016). "Problematic Conceptions and Critical Developments: The Construction and Relevance of 'Religion' and Religious Studies in Japan". *Journal of the Irish Society for the Academic Study of Religions*, 3, pp. 198-218.

- Shimazono, Susumu (2004). *From Salvation to Spirituality: Popular Religious Movements in Japan*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Staemmler, Birgit; Dehn Ulrich. (2011) (a cura di). *Establishing the Revolutionary: an introduction to new religions in Japan*. Berlin: Lit.
- Stevens, Carolyn (1997). *On the Margins of Japanese Society: Volunteer Work with Urban Underclass*. London: Routledge.
- Tanabe, George (2004). "Merit and Merit-Making". In Buswell, Robert (a cura di). *Encyclopedia of Buddhism 2*. New York: MacMillan, pp. 537-539.
- Teeuwen, Mark (2017). "Clashing Models: Ritual Unity vs Religious Diversity." *Japan Review*, 30, pp. 39–62.
- Teiser, Stephen; Stone, Jaqueline (2009) (a cura di). *Readings of the Lotus Sutra*. New York: Columbia University Press.
- Terazawa, Shigenori (2012). "Shūkyō sankā to shakai katsudō". *Contemporary Sociological Studies*, 25, pp. 55-72.
- Tsushima, Michihito; Nishiyama, Shigeru; Shimazono, Susumu; Shiramizu, Hiroko (1979). "The Vitalistic Conception of Salvation in Japanese New Religions: An Aspect of Modern Religious Consciousness", *Japanese Journal of Religious Studies*, 6(1/2), pp.139-161.
- Unruh, Heidi; Sider, Ronald (2005). *Saving Souls, Serving Society: Understanding the Faith Factor in Church-Based Social Ministry*. Oxford: Oxford University Press.

## Note sull'evoluzione del linguaggio giuridico giapponese

EMIL MAZZOLENI

Il linguaggio giuridico giapponese d'epoca Meiji ha conosciuto molti mutamenti semiotici prima di consolidarsi nella sua forma contemporanea. Studiando le origini (etimologiche e/o concettuali) della terminologia usata per descrivere in epoca Meiji le nuove idee occidentali, la mia ricerca vuole illustrare il progressivo accentuarsi in giapponese dello scollamento intercorrente tra il linguaggio comune ed il linguaggio normativo, focalizzandosi sulle ragioni (storiche, sociologiche, filosofiche) sottese a tale evoluzione lessicale.

Il fondamento di questo cambiamento semantico deve, a mio avviso, ricercarsi innanzitutto nella duplice paradossalità che connota, a mio parere, la dottrina tradizionale sul diritto giapponese; infatti, analizzando la normatività nipponica dal punto di vista diacronico, spesso ci si limita ad evidenziare paradossalmente soltanto gli aspetti sincronici di tale ordinamento, legati all'influenza spaziale di tre grandi fonti: (i) il diritto cinese in epoca Nara (710-784); (ii) il diritto europeo in epoca Meiji (1868-1912); (iii) il diritto statunitense dopo la Seconda Guerra Mondiale (1945-1989). Viceversa, studiando la normatività nipponica dalla sola prospettiva sincronica, spesso si focalizza prevalente attenzione solo su aspetti diacronici di tale ordinamento, legati al paradosso temporale della compresenza di modernità e di tradizione (Riminucci, 2018, p. 180; Colombo, 2018, p. 71).

In quest'ottica, l'epoca Meiji riveste una notevole importanza nella storia giuridica giapponese, poiché proprio in questo periodo storico si è osservato un vero e proprio trapianto normativo di concetti giuridici occidentali nel diritto nipponico. Il riflesso semantico più noto di tali innesti concettuali è la coniazione in epoca Meiji del nome giapponese del diritto: *kenri*.

Occorre tuttavia premettere che in giapponese (a differenza, per esempio, dell'italiano 'diritto', del francese '*droit*' o del tedesco '*Recht*') sia lessicalizzata in due differenti termini la distinzione concettuale intercorrente tra diritto oggettivo e diritto soggettivo; infatti (come, per esempio, nell'inglese '*law*'/'*right*', nell'islandese '*lög*'/'*réttur*' oppure nello sloveno '*pravo*'/'*pravica*') in giapponese il diritto oggettivo è espresso con il termine '*hōritsu*', mentre il diritto soggettivo è espresso con il termine '*kenri*' (Conte, 2009, p. 40; Mazzoleni, 2015a, p. 340).

In argomento, è interessante sottolineare come in nessuna delle grandi culture giuridiche europee che influenzarono il diritto giapponese in epoca Meiji sia lessicalizzata a livello linguistico la differenza concettuale tra diritto soggettivo e diritto

oggettivo; l'influenza anglosassone sul diritto nipponico divenne difatti rilevante soltanto in epoca Shōwa nel secondo dopoguerra, principalmente in ragione e in conseguenza all'occupazione statunitense del Giappone.

Questa evidenza linguistica è a mio avviso una spia concettuale del fatto che la differenza normativa intercorrente tra diritto soggettivo e diritto oggettivo, pur sedimentatasi nel linguaggio giuridico d'epoca Meiji, debba trovare le proprie radici culturali in un'epoca precedente e, più specificamente, nell'epoca Nara, con precipuo riferimento alle codificazioni *ritsuryō*.

Quest'ipotesi trova sostegno nel fatto che i *kanji* adoperati per tali due termini siano d'origine cinese; infatti, non esisteva affatto nell'antico Giappone un autoctono sistema di scrittura, ma si comunicava solo foneticamente: solo nel quinto secolo l'evoluzione culturale e commerciale del Paese impose la necessità di dotarsi di una forma di scrittura. Proprio il bisogno di dotarsi di ideogrammi utilizzabili nella redazione scritta delle transazioni commerciali e delle relazioni diplomatiche fu, difatti, la principale ragione alla base della scelta nipponica d'adottare in blocco i sinogrammi dell'epoca (Tollini, 2005, p. 32).

L'adattamento del popolo giapponese a questa nuova forma di scrittura non fu, tuttavia, affatto semplice; infatti, i cinesi scrivevano e leggevano questi caratteri con una metodologia differenziata da regione a regione. I giapponesi, anche se fino ad allora non avevano ancora utilizzato nessuna forma di scrittura, avevano comunque consolidato una propria fonetica che ora doveva essere adattata a tali caratteri (ecco perché si parla oggi di due letture diverse per un *kanji*).

Per dimostrare tale ipotesi, il presente saggio – rielaborando argomentazioni per la prima volta esposte *in nuce* nella mia tesi di dottorato *Potere come modalità normativa nel pensiero giuridico giapponese* (Mazzoleni, 2017b, pp. 81-94) – offrirà una specifica analisi di un determinato *kanji*: 權. Quest'arcaico sinogramma a quindici tratti nel cinese antico simboleggiava in principio una bilancia e, successivamente, per estensione metonimica, l'autorità giudiziaria (Mazzoleni, 2015b, p. 91); come ha sottolineato il giurista Andrea Ortolani (2007, p. 38), in quest'ambito va inoltre collocato uno degli accadimenti più rilevanti nella cronaca dell'influenza occidentale sul diritto in Estremo Oriente; infatti, proprio nel 1864 fu tradotto (sia in giapponese, sia in cinese) il libro *Elements of International Law* (in giapponese: *Bankoku kōhō*; in cinese: *Wanguo Gong Fa*) di Henry Wheaton (1785-1848) a cura del pastore protestante William Alexander Parsons Martin (1827-1916):

La traduzione di Martin fu il principale esempio da cui presero spunto i traduttori giapponesi per tradurre diversi termini attinenti al campo del diritto attraverso l'uso di termini in cui compare il carattere 'ken'; [...] in genere Martin utilizza 'ken' per riferirsi al potere, sia in termini astratti, sia più specificamente, (i) quando occorre parlare dei tre poteri dello Stato; (ii) quando occorre tradurre il termine 'autorità'; (iii) per tradurre, infine, il termine 'rights' nelle espressioni 'equal rights among states', 'right of self protection', 'rights of self-preservation and independence', 'finishing rights', e così via. 'Ken' è usato occasionalmente per tradurre *status*, forza, giurisdizione; in combinazione con altri caratteri,

come appunto in 'kenri', dà origine alle parole utilizzate per tradurre sovranità, neutralità, diritto, privilegio, esproprio, potere.

L'ideogramma nipponico in disamina, quindi, è – fin dalla sua fonte sinogrammatica – collegato all'idea di potere giuridico, e, più dettagliatamente, alla possibilità di produrre effetti normativi in grado di alterare una situazione giuridica; basti pensare, a titolo esemplificativo, all'utilizzo di 'ken' (権) per identificare il potere tradizionalmente attribuito all'autorità di pubblica sicurezza di limitare la libertà personale. In merito, Douglas Howland – nella sua opera *Translating the West* (2002, p. 125) – ha tentato di offrire la seguente interpretazione di tale specifico uso dell'ideogramma 'ken':

Tale utilizzo apparentemente inesatto di 'ken' nella traduzione di Wheaton è un'indicazione, credo, del fatto che Martin fosse guidato non tanto dalla distinzione tra i termini inglesi 'power', 'right' e 'authority', quanto più dalla concettualizzazione nelle lingue continentali europee – in olandese: 'regt'; in francese: 'droit'; in tedesco: 'Recht' – che potremmo caratterizzare come uso legittimo del potere giuridico e, quindi, legge e diritto come mero uso della forza.

La peculiarità normativa di tale ideogramma acquisì quindi una storica rilevanza, soprattutto in ragione del fatto che proprio questa variante grafica del *kanji* 'ken' compaia non solo nel radicale di due traducanti giapponesi di "potere giuridico" ('ken-gen' 権限 e 'kenryoku' 権力), ma anche nel vocabolo giapponese odierno 'kennō' 権能, che significa "competenza" (Mazzoleni, 2013, p. 246).

L'origine cinese di 'ken' dimostra perciò come le radici della semantica giuridica giapponese, sebbene consolidatasi solo in epoca Meiji con la rielaborazione del diritto giapponese alla luce degli schemi normativi occidentali, siano rintracciabili in un previo periodo e, nello specifico, nell'epoca della storia nipponica che più d'ogni altra subì le pressioni culturali del Celeste Impero: l'età Nara.

Dal punto di vista squisitamente giuridico, è difatti interessante osservare come proprio in tale contesto storico furono formulate per iscritto le codificazioni *ritsuryō*; in argomento, il comparatista Giorgio Fabio Colombo (2012, p. 10) così scrive:

Il compimento delle codificazioni *ritsuryō* (*ritsu*: norme penali; *ryō*: norme amministrative), che darà origine al periodo noto agli storici appunto come *ritsuryō kokka* (stato basato sulla legge) avvenne proprio in epoca Nara, la cui importanza sul diritto giapponese non deve quindi essere sottovalutata [...] perché da questa epoca remota si comincia ad addipanare un filo conduttore del diritto giapponese che può essere rintracciato per certi versi ancora in periodi recenti, recentissimi, o addirittura oggi.

L'influenza cinese sulla cultura Nara emerge difatti in diversi ambiti: nella religione (diffusione del buddhismo), nell'arte (architettura vernacolare), nella scrittura (uso dei *kanji* giapponesi sul modello dei *hanzi* cinesi) e perfino nel diritto (lo spirito confuciano che permea il diritto vigente):

In generale, questo codice seguiva le forme ed i principî di quelli cinesi, specie per quanto concerne le leggi penali, e alcuni studiosi ritengono che esso segni il punto massimo dell'influenza cinese sulle istituzioni del Giappone antico. Tuttavia, anche in questo caso, è possibile riscontrare alcuni interessanti esempi della capacità dei compilatori di coniugare il modello straniero con le esigenze indigene, come nel caso del divieto imposto dal Codice Tang al matrimonio endogamo. Le leggi penali adottate in Giappone, pur definendo varie tipologie di reato puniti con la relativa condanna (dall'esilio e dai lavori forzati sino alla pena capitale) non introdussero alcun limite alla possibilità di scegliere un coniuge all'interno del gruppo familiare. Né fu accolta l'idea di una burocrazia prescelta attraverso il sistema degli esami imperiali. Questa soluzione, adottata in Cina per selezionare i funzionari governativi, avrebbe, infatti, consentito l'accesso a mansioni di potere anche a persone di basso lignaggio; all'adozione del criterio meritocratico si preferì pertanto il mantenimento di un'aristocrazia ereditaria legata alla famiglia imperiale, dato che lo stesso potere del *tennō* era basato sul lignaggio e, dunque, ereditario (Caroli e Gatti, 2006, p. 28).

Nella prospettiva dell'archeologia linguistica nipponica, è rilevante osservare come l'utilizzo della parola '*kengen*', che oggi significa "potere", sia attestata già in epoca Nara; tale elemento mi consente di elaborare almeno *due* distinte osservazioni, concernenti rispettivamente il significante e il significato di '*kengen*'. Innanzitutto, nella prospettiva del *significante*, la presenza in epoca Nara della parola '*kengen*' dimostra ancora una volta le radici sinogrammatiche del *kanji* '*ken*' 権.

Inoltre, nella prospettiva del *significato*, è indispensabile notare come in epoca Nara la parola '*kengen*' identificasse non il potere *in genere*, ma un potere *in specie*: la facoltà di presentare petizioni sull'esercizio di un potere ablatorio da parte dell'autorità (Meale, 2014, p. 103); su tale petizione (*ge*), uno dei quindici documenti ufficiali (*kushiki*) previsti nel diritto amministrativo (*ryō*) d'età Nara, regolato dall'undicesimo articolo del codice *Kushikiryō*, Migliore (2011, p. 29) afferma:

Il *ge* era un documento con il quale gli uffici amministrativi inferiori inoltravano richieste o rapporti agli uffici dai quali dipendevano, e rientra quindi nella categoria detta '*jōshin monjo*', che significa "documenti da inoltrare ai superiori". Poteva essere indirizzata dagli otto ministeri al *Dajōkan* [il Gran Consiglio di Stato], dai dipartimenti di ciascun ministero al ministero da cui dipendevano, dagli uffici di distretto agli uffici della propria provincia. Per questo motivo, la forma del *ge* stabilita dai codici non contiene l'indicazione del destinatario. La formula conclusiva era '*tsusuhimite ge su*', che significa "si richiede rispettosamente", se era indirizzato al *Dajōkan*, o '*motte ge su*', che significa "si richiede" negli altri casi.

Come risulta confermato nei residui settantasei *ge* d'epoca Nara, attualmente custoditi presso lo *Shōsōin*, il potere (*ken*) di avanzare una petizione (*ge*) era quindi espresso con la parola '*kengen*' (Masui, 2010, p. 946); ciononostante, si osservi come tale parola sia soltanto omofona, ma non omografa all'attuale '*kengen*' (Yamada, 1972, p. 300; 1988, p. 144): il *kanji* '*ken*' 権 era, infatti, seguito non dal *kanji* 限,

bensi dal sinogramma 解. Questa conferma testuale confuta quindi l'errata congettura di Kirsten Refsing (1998, p. 219), la quale rintracciava invece la fonte etimologica della parola nipponica 'kengen' nel termine ainu 'kiroro'.

Il linguaggio giuridico cinese manifestò la sua influenza su quello nipponico (Caroli e Gatti, 2006, p. 78) sia per tutta l'epoca Sengoku (1478-1602), con specifico riferimento alla scrittura dei *bunkokuhō* (in italiano: norme della casa), fulcro giuridico del feudalesimo giapponese, sia per tutta l'epoca Tokugawa (1603-1868). In merito, Stefan Vogl (2008, p. 143) così scrive:

Il costante influsso del pensiero giuridico cinese, inoltre, si manifestò negli studi approfonditi del codice *Ch'ing* del 1740. Nel 1844 venne pubblicato un suo commento (*zōshūkuntē shinritsu isan*), che esercitò la propria rilevanza fino alla successiva epoca Meiji (1868-1912), facendo sì che il codice *Ch'ing* fungesse da modello anche per il nuovo codice penale (*shinritsu kōryō*) del 1870. Quasi contemporaneamente lo shogunato ordinò la traduzione in giapponese dei codici olandesi, sempre mantenendo il più stretto riserbo – nel 1843 la Costituzione, nel 1848 il codice penale e di procedura penale – cosicché già prima della modernizzazione del Giappone si aveva una segreta conoscenza del diritto occidentale.

L'inizio dell'interesse normativo nipponico nei confronti delle codificazioni europee può, quindi, essere individuato nella traduzione giapponese dei codici olandesi, realizzata nel 1841 dal *daimyō* Mizuno Tadakuni (1794-1851), primo consigliere dello *shōgun* Tokugawa Ieyoshi (1793-1853); la decisione di concentrarsi sul diritto dei Paesi Bassi si spiega in ragione dell'editto dello *shōgun* Tokugawa Iemitsu del 1641, il quale aprì commerci solo alle navi olandesi nel porto di Nagasaki; questa politica isolazionista (*sakoku*) terminò soltanto nel 1853 con il noto caso delle navi nere (*kurofune*) che sfociò in seguito nella firma della Convenzione Kanagawa (Serafino, 2007, p. 142).<sup>1</sup>

Fu perciò in epoca Meiji che ebbe origine l'odierno diritto giapponese, tramite il trapianto (sia linguistico, sia concettuale) degli schemi normativi occidentali europei; come osserva Bertolini (2011, p. 103) l'attuale lingua giuridica giapponese si è consolidata proprio in epoca Meiji, alla luce della necessità di formare un ordinamento giuridico linguisticamente coerente con i mutamenti culturali, economici e politici intercorsi nella comunità nipponica, nonché per porre un argine nei confronti dell'atteggiamento di superiorità manifestato dai governi occidentali nei confronti

---

<sup>1</sup> In questo periodo molti politici nipponici iniziarono a vedere nel diritto un mezzo attraverso cui unificare il Paese e velocizzare il più possibile il processo di modernizzazione; infatti lo shock psicologico causato dalla fine del periodo isolazionista che aveva caratterizzato il periodo Edo (1603-1867) ed il conseguente collasso dello shogunato per mano del commodoro Perry, convinsero molti giapponesi che solo una nazione unita sotto le insegne imperiali e dotata d'un autonomo sistema giuridico avrebbe potuto resistere alla colonizzazione degli stranieri (Losano, 2012, p. 167).

della giurisdizione giapponese che impediva una revisione dei trattati ineguali precedentemente firmati.<sup>2</sup>

In particolare, l'esigenza di elaborare in tempi stretti una specifica semantica consona al nuovo modello giuridico indirizzò i giapponesi verso i sistemi codicistici europei: sebbene inizialmente fu prescelto il sistema francese (tanto che alcuni giuristi giapponesi suggerirono addirittura l'adozione immediata della mera traduzione diretta del Code Napoléon, come riporta Colombo, 2016, p. 256), successivamente, dopo la sconfitta francese nella guerra prussiana del 1870, i giuristi giapponesi cominciarono ad approfondire il diritto tedesco.<sup>3</sup> Il linguaggio giuridico giapponese origina, difatti, dal linguaggio giuridico germanico; questa osservazione è confermata soprattutto in relazione alla regolazione del diritto privato nipponico: non è, difatti, un caso che il codice civile giapponese (*Minpō*), emanato nel 1896 ed in parte ancora vigente, sia quasi un calco giuridico del *Bürgerliches Gesetzbuch* (BGB), ultimato proprio nel 1896 ed entrato in vigore in Germania il 1 gennaio 1900.<sup>4</sup>

Gli sforzi di adattamento semantico dei giuristi nipponici furono diversi, soprattutto a causa dell'assenza di numerosi termini tecnici giapponesi corrispondenti ai concetti giuridici occidentali (Mazzoleni, 2019, p. 126); per questo motivo non soltanto vi furono moltissime missioni di studio effettuate da giapponesi in Europa e negli Stati Uniti, ma furono perfino invitati in Giappone alcuni stranieri esperti di diritto come consiglieri giuridici del Governo, tra i quali il francese Gustave Boissonade, il tedesco Hermann Roesler e l'italiano Alessandro Paternostro (Losano, 1973, p. 537).

Alessandro Paternostro fu per tredici anni Deputato del Regno d'Italia (dal 1886 al 1899), iscritto nella compagine politica della "sinistra storica" sotto la guida di Francesco Crispi, con il quale ebbe peraltro pessimi rapporti; anzi, fu proprio l'interruzione della collaborazione con Crispi a spingere Paternostro ad accettare l'incarico di consigliere giuridico del Governo giapponese. Paternostro fu perciò l'unico italiano dei trentasette consiglieri stranieri invitati in Giappone durante l'epoca Meiji nel campo della politica, della diplomazia e della legislazione (Gallini, 2013, p. 1521).<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Sull'influenza della cultura iberica (sia portoghese, sia spagnola) nel diritto giapponese segnalò i testi di Wenceslau de Moraes (1854-1929) (Losano, 2017b) e di Enrique Dupuy de Lôme (1851-1904) (Losano, 2017c).

<sup>3</sup> L'influsso tedesco non si limitò al solo diritto; per esempio, le divise militari tedesche furono usate come modello per le divise scolastiche giapponesi (*seifuku*): sia quelle maschili (*gakuran*), quelle sia femminili (*fuku*).

<sup>4</sup> L'attuale diritto delle obbligazioni (*Schuldrecht*) tedesco mostra, tuttavia, notevoli divergenze rispetto a quello in vigore nell'ordinamento giuridico giapponese, in quanto, su pressione comunitaria, è intervenuta in Germania una profonda riforma di tale disciplina (*Schuldrechtsmodernisierung*) con la legge 26 novembre 2001, n. 3138 (*Gesetz zur Modernisierung des Schuldrechts*), entrata in vigore il primo gennaio 2002 (Kitagawa, 2007, pp. 11-56).

<sup>5</sup> Per quanto concerne la bibliografia di e su Paternostro, segnalò l'accurata ricostruzione di Mario Giuseppe Losano (2017a) che fin dal suo soggiorno in Giappone nel 1972 ha riscoperto la figura e l'opera di quest'illustre giurista e filosofo per lungo tempo dimenticato. Per quanto concerne le fonti

Per effettuare una corretta disamina della parola ‘*kengen*’ così come usata da Alessandro Paternostro occorre a mio avviso prendere in considerazione *due* testi:<sup>6</sup> (i) *Hōrigaku kōgi* (Corso di Filosofia del diritto, 1889);<sup>7</sup> (ii) *Kokusaihō oyobi jōyaku kaisei ni kakawaru Paterunosutoroshi enjutsu* (Lezioni di Paternostro sul diritto internazionale e sulla revisione dei trattati, 1880).<sup>8</sup>

Innanzitutto, dal punto di vista della semantica normativa, effettuando un confronto tra il testo originale del corso di Paternostro in lingua francese (e la traduzione italiana di Mario Giuseppe Losano) con la rispettiva traduzione giapponese di Miyazaki Kōzō, si osserva come la parola giapponese ‘*kengen*’ (il termine ‘*kenryoku*’, che significa alternamente “autorità” oppure “potere” non esisteva ancora in epoca Meiji) sia stata adoperata undici volte per tradurre il termine francese ‘*pouvoir*’ (in italiano: ‘potere’),<sup>9</sup> ma una sola volta per tradurre la parola francese ‘*requis*’ (in italiano: ‘richiesta’),<sup>10</sup> sostantivazione del participio passato del verbo francese ‘*requérir*’ (in italiano: ‘richiedere’), la cui radice etimologica rimanda al verbo latino ‘*requirere*’; quest’opzione semantica è motivata, a mio avviso, dal fatto che nel periodo Meiji la parola ‘*kengen*’ designasse non soltanto il potere in *genere*, ma anche una sua specifica manifestazione in *specie*: il potere di petizione, come attestato sia da Hepburn, sia dall’art. 30, *Kenpō* Meiji (1867, p. 289; 1872, p. 231).<sup>11</sup>

Inoltre, dal punto di vista della pragmatica normativa, esaminando le attualmente inedite lezioni di Paternostro sul diritto internazionale, relative nello specifico alla tematica della revisione dei trattati internazionali (problema di primaria importanza in un Giappone all’epoca alle prese con la revisione dei trattati ineguali che erano

---

utilizzate ai fini della presente ricerca, rilevano, prioritariamente, le opere di Paternostro tradotte in giapponese, consultabili presso la *Kokuritsu Kokkai Toshokan*, che raccoglie la quasi totalità dei pareri legali resi da Paternostro durante la sua attività in Giappone, e la *Tōkyō Daigaku Toshokan*, che raccoglie le traduzioni giapponesi dei corsi tenuti in lingua francese da Paternostro in tale università: *Hōrigaku kōgi*; *Kokusaihō kōgi*; *Kokusaihō kōgi*; *Gyōseihō kōgi* (Ortolani, 2014, p. 181).

<sup>6</sup> Questo saggio si pone idealmente in continuità con la seguente linea di ricerca: “Avevo insomma in mente di fare, per la filosofia del diritto, quello che era stato fatto analizzando la terminologia usata dai giornali cinesi per descrivere le nuove idee occidentali; ricerca il cui risultato era poi stato pubblicato in un introvabile saggio” (Losano, 2006, p. 344).

<sup>7</sup> Il testo giapponese è disponibile al sito <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/786155>. Per la versione francese e la traduzione italiana cfr. Losano, 2017a, pp. 103-163 (il testo è disponibile anche online al link riportato in bibliografia).

<sup>8</sup> Manoscritto inedito conservato presso la Kyoto Daigaku Toshokan (Biblioteca dell’Università di Kyoto), tradotto in giapponese oralmente da Adachi Mineichirō e trascritto da Nakamura Fujino Susumuki nel 1880. In tale testo, il problema della revisione dei trattati è analizzato da Paternostro non in *specie*, ma in *genere*, ricorrendo alla categoria del potere (Di Mattia, 1989, pp. 556-568; Mori, 2007, pp. 43-64).

<sup>9</sup> Testo francese: pp. 133; 137; 139; 153; 155; 157; 159; 161; testo giapponese: pp. 189; 191; 193; 209; 211; 213; 216; 231.

<sup>10</sup> Testo francese: p. 145; testo giapponese: p. 203.

<sup>11</sup> Per un confronto sul diritto all’informazione nel *Kenpō* Meiji e nel *Kenpō* attuale segnalo Mazoleni, 2016, p. 681.

stati imposti dalle potenze occidentali), emerge l'utilizzo di *'kengen'* per designare il potere del plenipotenziario di controfirmare un trattato internazionale.

Queste semplici osservazioni semiotiche sul nome giapponese del potere giuridico in Alessandro Paternostro mostrano il lento processo evolutivo conosciuto dal termine giapponese *'kengen'*, il quale, dal significato originale di “petizione” (attestato in epoca Nara), ha successivamente assunto il significato più ampio di “potere giuridico”, consolidamento conclusosi in epoca Shōwa.

Tale mutamento di significato nel termine *'kengen'* nasce dall'ambiguità del significante *'ken'* 権, il quale, secondo gli studi di Douglas Howland (2002, p. 196), assunse nell'epoca Meiji *tre* distinti significati alternativi, attestati in altrettante diverse opere filosofiche di questo periodo.

In *primo* luogo, il filosofo Katō Hiroyuki (1836-1916) usò nel suo *Tonarigusa* l'ideogramma *'ken'* per esprimere il concetto “potere dello stato” nel significato di “potere di governo”; in questo ambito, tale *kanji* compare anche nei tre neologismi coniatosi per tradurre i tre livelli dell'anaclosi (in greco: ἀνακύκλωσις; translitterazione: *anakyklōsis*) dei sistemi politici (*seiken*) formulati dalla filosofia aristotelica: la monarchia (*kunshuken*) - “governo del monarca”, l'aristocrazia (*kizokuken*) - “governo delle famiglie illustri” e la democrazia (*hitoken*) - “governo del popolo”; tuttavia, già nel suo successivo libro intitolato *Rikken seitai ryaku*, Katō Hiroyuki preferì optare per il distinto ideogramma *seiji* 政治 che attualmente designa la politica governativa (Yanabu, 1982, p. 155).

In *secondo* luogo, il filosofo Nishi Amane (1829-1897) nella sua opera *Hyakugaku renkan* (Enciclopedia delle scienze, 1871) ed il filosofo Tsuda Mamichi (1829-1903) nella sua opera *Taisei kokuhōron* (Trattato sul diritto dei Paesi Occidentali, 1867) adoperarono l'ideogramma *'ken'* per esprimere la teoria della separazione dei poteri (*kenpei*) di Montesquieu; il sintagma *'san dai ken'* - che significa “i tre grandi poteri” - resiste anche nel lessico giapponese contemporaneo.<sup>12</sup>

In *terzo* luogo, l'ideogramma *ken* ricorre nelle seguenti espressioni ideate da Fukuzawa Yukichi nel suo *Seiyō jijō* (Le condizioni di vita in Occidente, 1866): *'jiritsu no ken'* che significa “arbitrio”; *'jishu no ken'* che significa “autonomia”; *'shuken'* che significa “sovranità”; *'kokken'* che significa “autorità”; *'kenri'* che significa “diritto soggettivo”. (Fukuzawa, 2013, pp. 74-77).

Nel periodo Heisei (1889-2019) fu quindi lessicalizzata la distinzione esistente fra i traduttori giapponesi per potere *'kengen'* (権限) e *'kenryoku'* (権力), paralleli, per esempio, ai vocaboli coreani *gwonhan* (권한) e *gwonlyeon* (권력), dal punto di vista sia del significante, sia del significato.

<sup>12</sup> Lo stesso Nishi Amane, in una lettera (scritta in giapponese, ma accompagnata da una traduzione in olandese, come si soleva fare nel periodo Meiji) a Johann Joseph Hoffmann (1805-1878), che all'epoca insegnava Diritto giapponese all'Università di Leiden, afferma la “necessità di confrontarsi con il pensiero di Descartes, Locke, Hegel e Kant”, come difatti fece nella mai pubblicata *Seihōsetsu yaku* (Lineamenti di diritto naturale). (Havens, 1970, 2015, p. 50).

Nella prospettiva del *significante*, ‘*kengen*’ e ‘*kenryoku*’ sono entrambe parole composte da *due* distinti *kanji*; poiché ho già in precedenza analizzato il *kanji* ‘*ken*’ 権, procederò ora alla disamina prima del *kanji* ‘*ryoku*’ 力 e, successivamente, del *kanji* ‘*gen*’ 限.

Innanzitutto, il *kanji* ‘*ryoku*’ 力 è un noto radicale a due tratti che designa (sia onticamente, sia deonticamente) i diversi concetti di potenza, capacità, abilità (sia un’abilità fisica, sia una capacità normativa). Questo *kanji*, difatti, ricorre, a titolo esemplificativo, oltre in ‘*kenryoku*’ (che significa appunto “potere”), anche in ‘*tairyoku*’ (che significa “forza”), ‘*doryoku*’ (che significa “sforzo”) e, infine, in ‘*jistryoku*’ (che significa “destrezza”). (Frellesvig, 2011, p. 235).

Viceversa, il *kanji* ‘*gen*’ 限, a differenza di ‘*ken*’ 権, è invece un ideogramma a nove tratti che designa il concetto di “limite”; nello specifico, nella prospettiva della semantica normativa, si attesta la sua presenza nella profonda riforma linguistica (approvata il 14 ottobre 2004; entrata in vigore il primo aprile 2005) intervenuta sui primi tre libri del codice civile giapponese (*Minpō no ichibu wo kaisei suru hōritsu*) (Nakata, 2005, p. 87). Ortolani (2012, p. 49) così descrive tale mutamento semantico conosciuto dal codice civile giapponese:

Il punto principale della riforma è stato l’ammodernamento della lingua, operato sulla base di due principi: da una parte un ammodernamento tecnico-legislativo, che si è combinato ad un ammodernamento puramente linguistico. L’ufficio legislativo del governo è stato il proponente principale delle modifiche del primo tipo; la riforma non poteva evitare di armonizzare la terminologia e lo stile del codice civile e delle altre leggi. Pertanto, i noti *tadashigaki*, cioè le eccezioni alla regola introdotte tramite la congiunzione avversativa *tadashi* e scritte attraverso frasi implicite e concise, sono stati parafrasati ed espressi attraverso frasi esplicite di comprensione più immediata. Si è armonizzato e razionalizzato l’uso di *toki* [«quando»] e *baai* [«nel caso in cui»], di *tekiyō* [«applicazione di una norma»] e *junyō* [«applicazione di una norma *mutatis mutandis*»].

Si osservi, tuttavia, che spesso il termine ‘*kengen*’ è scritto accostando all’ideogramma ‘*ken*’ 権 non il più frequente l’ideogramma ‘*gen*’ 限, che significa “limite”, bensì l’omofono ideogramma ‘*gen*’ 原 che significa “causa” o “principio” o “origine”, similmente al significato del termine greco *archè* (ἀρχή); difatti, questo ideogramma a dieci tratti si rinviene, a titolo esemplificativo, non soltanto nei termini ‘*genjin*’ (che significa “uomo primitivo”), ‘*genshi*’ (che significa “atomo”), ‘*genkei*’ (che significa “prototipo”), ‘*genkō*’ (che significa “manoscritto”), ‘*genzai*’ (che significa “peccato originale”), ma anche nella parola giuridica ‘*gensoku*’ (che significa “principio generale”). In merito, la studiosa giapponese Mami Hiraike Okawara (2004, p. 37) ha illustrato la distinzione concettuale tra ‘*kengen*’ 権限 e ‘*kengen*’ 権原 nel modo seguente:

‘*Kengen*’ [権限] e ‘*kengen*’ [権原], sebbene siano pronunciati in modo identico, differiscono rispettivamente nella scrittura del secondo kanji, che pertanto permette di differenziare il significato dei due termini. Di conseguenza, il primo ‘*kengen*’ [権限] indica il limite del potere degli enti pubblici (centrali e locali), delle imprese o delle altre organizzazioni individuali. Il secondo ‘*kengen*’ [権原], invece, è usato per indicare le ragioni normative che giustificano una determinata condotta giuridica. Nel linguaggio ordinario l’uso del primo ‘*kengen*’ [権限] trasmette, comunque, più il significato del potere che quello della sua limitazione; inoltre, il secondo ‘*kengen*’ [権原] non è adoperato nel giapponese quotidiano. In conclusione, il giapponese giuridico usa due termini omonimi con ideogrammi distinti per sottolineare la distinzione tra la limitazione del potere (c.d. potere negativo) e le ragioni positive (c.d. potere positivo), mentre nel giapponese ordinario, in assenza del secondo ‘*kengen*’ [権原], il primo ‘*kengen*’ [権限] significa semplicemente “potere”.

Inoltre, nella prospettiva del *significato*, si osservi come nell’attuale lessico giuridico giapponese si sia consolidata nel periodo Heisei una radicale distinzione tra la parola ‘*kengen*’ e la parola ‘*kenryoku*’: sebbene entrambi i vocaboli designino il concetto di potere, ‘*kengen*’ è utilizzato nel senso di potere di matrice tradizionale confuciana orientale (Mazzoleni, 2017a, p. 484); viceversa, ‘*kenryoku*’ è adoperato per indicare il concetto di potere di modello europeo occidentale: per esempio, il termine ‘*kenryoku*’ è stato usato nella traduzione giapponese di Yasuhiro Otsuki del *Digesto* (*Gakusetsui*) per rendere il termine latino ‘*potestas*’ (Yanabu, 2015, p. 138).

In tale contesto è, a mio avviso, indispensabile sottolineare come nella giurisprudenza dottrinale nipponica la parola ‘*kenryoku*’ sia stata usata anche per esprimere vocaboli variamente affini o comunque connessi al concetto di potere giuridico, come, a titolo esemplificativo, nel diritto privato, il termine traducente il concetto di diritto potestativo (*kenri kenryoku*) oppure, nel diritto pubblico, la parola indicante il concetto di potere militare (*tōsui kenryoku*) (Ōtsuka, 2011, p. 55).

La lessicalizzazione a livello semantico di tale distinzione non è peraltro un *unicum* della lingua giapponese, ma emerge, a titolo non esaustivo, in almeno altre *tre* lingue naturali: (i) una lingua altaica: il coreano, che distingue – adottando il metodo di translitterazione McCune-Reischauer – tra ‘*kwōnhan*’ e ‘*kwōllyōk*’; (ii) una lingua austroasiatica: il vietnamita, che distingue tra ‘*quyền*’ e ‘*phép*’; (iii) una lingua sino-tibetana: il tibetano, che distingue tra ‘*nus shugs*’ e ‘*dbang cha*’.

Dal punto di vista del linguaggio legislativo nipponico, la mia congettura è sostenuta, per quanto concerne la *datazione* di tale lessicalizzazione, dai risultati di uno studio – da me effettuata durante un soggiorno di ricerca finanziato dall’Università di Milano presso l’Università di Tokyo – nei *database* normativi giapponesi offerti dalla *Kokuritsu Kokkai Toshokan* (Biblioteca nazionale del Parlamento), nei quali emerge come la parola ‘*kengen*’ sia stata ad oggi adoperata per designare il concetto di potere addirittura in centosessantatré leggi; viceversa, il vocabolo ‘*kenryoku*’ è stato utilizzato soltanto in tredici atti normativi, tutti peraltro promulgati o emendati da normative recenti: questa statistica dimostra quindi come tale lessicalizzazione si sia consolidata solo in epoca Heisei.

In conclusione, il problema della lingua giuridica non solo giapponese è reputare che le lacune presuppongano sempre un'attività creativa dell'interprete. Il legislatore, più o meno consapevolmente, cerca dunque sempre di esplicitare il più possibile le proprie volontà, affinché gli effetti giuridici corrispondano ai propri originari intenti. In Giappone, tuttavia, questo genera costruzioni linguistiche oltremodo pesanti, lunghe e complesse. Naturalmente in ogni lingua vi è uno scollamento tra il linguaggio comune ed il linguaggio giuridico, ma mi pare che in giapponese questo distacco sia più accentuato. Ed è questo dunque il problema che mi pare affligga la lingua giuridica giapponese: una prosa comprensibile e non troppo lontana dal linguaggio comune implica necessariamente una certa vaghezza. Eliminare la vaghezza vuol dire creare una lingua innaturale ed estremamente complessa. In entrambi i casi l'interprete della norma, ed in particolare il traduttore, incontra notevoli difficoltà.

### Riferimenti bibliografici

- Bertolini, Elisa (2011). *La tutela dei diritti fondamentali in Giappone. Studio storico-giuridico tra tentazioni occidentali e radicamento asiatico*. Napoli: Jovene.
- Caroli, Rosa; Gatti, Francesco (2006). *Storia del Giappone*. Roma-Bari: Laterza.
- Colombo, Giorgio Fabio (2012). "Tra norma e principio: storia e mitologia dei codici dell'epoca Nara". In Maurizi, Andrea (a cura di). *La cultura del periodo Nara*. Milano: FrancoAngeli, pp. 9-17.
- Colombo, Giorgio Fabio (2016). "Giappone". In Negri, Alba (a cura di). *Sistemi giuridici nel mondo*. Torino: Giappichelli, pp. 238-256.
- Colombo, Giorgio Fabio (2018). "Auto-orientalismo, americanismo e riforme giuridiche nel Giappone contemporaneo". In Cestari, Matteo; Coci, Gianluca; Moro, Daniela; Specchio, Anna (a cura di), *Orizzonti giapponesi. Ricerche, idee, prospettive*. Roma: Aracne, pp. 69-90.
- Conte, Amedeo Giovanni (2009). *Res ex nomine*. Napoli: Editoriale scientifica.
- Di Mattia, Luigina (1989). "Il contributo di Alessandro Paternostro alla revisione dei trattati internazionali con il Giappone". In Gallotta, Aldo; Marazzi, Ugo (a cura di). *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*. Napoli: Istituto Universitario Orientale di Napoli, vol. III, tomo I, pp. 556-568.
- Frellesvig, Bjarke (2011). *A History of the Japanese Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fukuzawa, Yukichi (2013). *Seiyō jijō. Shohen* (Le condizioni di vita in Occidente. Prima edizione). Riproduzione fotostatica della prima edizione del 1866. A cura di Hirayama Yō. Tokyo: Tokiwa shobō.
- Gallini, Davide (2013). "Alessandro Paternostro". In Bircocchi, Italo; Cortese, Ennio; Mattone, Antonello; Miletti, Marco Nicola (a cura di). *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII–XX secolo)*. Bologna: Il Mulino, vol. II, pp. 1521-1522.
- Havens, Thomas R. H. (1970, 2015). *Nishi Amane and Modern Japanese Thought*. Princeton: Princeton University Press.
- Hepburn, James Curtis (1867, 1872). *A Japanese-English and English-Japanese Dictionary*. Tokyo: Maruya.

- Howland, Douglas (2002). *Translating the West. Language and Political Reason in Nineteenth Century Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kitagawa, Zentaro (2007). "Japanese Civil Law and German Law from the Viewpoint of Comparative Law." In: Kitagawa, Zentaro; Riesenhuber, Karl (Eds.). *The Identity of German and Japanese Civil Law in Comparative Perspectives*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 11-56.
- Losano, Mario Giuseppe (1973). "Tre consiglieri giuridici europei e la nascita del Giappone moderno". In *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 3, pp. 517-677.
- Losano, Mario Giuseppe (2006). "Il corso di filosofia del diritto del consigliere giuridico Alessandro Paternostro a Tokyo nel 1889". In *Rivista internazionale di Filosofia del diritto*, 83, pp. 341-372.
- Losano, Mario Giuseppe (2012). "Trapianti giuridici: il contributo di Alessandro Paternostro al costituzionalismo giapponese". In Rugge, Fabio (a cura di). *Il trasferimento internazionale dei modelli istituzionali*. Bologna: Il Mulino, pp. 159-187.
- Losano, Mario Giuseppe (2017a). *Alle origini della filosofia del diritto in Giappone. Il corso di Alessandro Paternostro a Tokyo nel 1889*. Torino: Lexis. [già edito nel 2011 presso München: Bayerische Staatsbibliothek – Zentrum für Elektronisches Publizieren. Disponibile anche online al seguente link: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?isbn=978-3-88008-006-5>].
- Losano, Mario Giuseppe (2017b). *Il portoghese Wenceslau de Moraes e il Giappone ottocentesco*. Torino: Lexis.
- Losano, Mario Giuseppe (2017c). *Lo spagnolo Enrique Dupuy e il Giappone ottocentesco*. Torino: Lexis.
- Masui, Kanenori (2010). *Nihon gogen kōjiten* (Dizionario etimologico del giapponese). Kyōto: Mineruva shobō.
- Mazzoleni, Emil (2013). "Dovere deontico e dovere anankastico in giapponese." In *Rivista internazionale di Filosofia del diritto*, 90/2, pp. 245-251.
- Mazzoleni, Emil (2015a). "Iconologia giapponese della giustizia: tre ikonemi." In *Heliopolis. Culture Civiltà Politica*, 13, pp. 85-92.
- Mazzoleni, Emil (2015b). "Il nome giapponese del diritto." In *Rivista internazionale di Filosofia del diritto*, 92/2, pp. 333-340.
- Mazzoleni, Emil (2016). "Kisha kurabu. Frammento di deontologia giornalistica giapponese." In *Rivista internazionale di Filosofia del diritto*, 93/4, pp. 679-688.
- Mazzoleni, Emil (2017a). "La ricezione del pensiero kelseniano in Giappone." In *Rivista internazionale di Filosofia del diritto*, 94/2-3, pp. 481-487.
- Mazzoleni, Emil (2017b). *Potere come modalità normativa nel pensiero giuridico giapponese*. Tesi di dottorato reperibile al seguente link: <https://air.unimi.it/handle/2434/465137#.XSbItugzYuQ>
- Mazzoleni, Emil (2019). "Kaizen. Responsabilità sociale d'impresa nel diritto giapponese." In *Trento Student Law Review*, 2 (2019), pp. 119-135.
- Meale, Agostino (2014). *Il potere amministrativo degli enti locali. I poteri della pubblica amministrazione territoriale*. San'Arcangelo di Romagna: Maggioli.
- Migliore, Maria Chiara (2011). *I documenti ufficiali del periodo di Nara (710-784)*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Mori, Seiichi (2007). "Paterunosutoro to jōyaku kaisei" (Paternostro e la revisione dei trattati). In *Hōgaku Kenkyū*, 69, pp. 43-64.

- Nakata, Hiroyasu (2005). "Minpōten no gendaigoka" (La modernizzazione del linguaggio del codice civile). In *Jurisuto*, 31, pp. 85-95.
- Okawara, Mami Hiraike (2004). "Legal Japanese Viewed through the Unfair Competition Prevention Law." In Gibbons, John; Prakasam, V.; Tirumalesh, K. V.; Nagarajan, Hemalatha (Eds.). *Language in the Law*. Telangana: Orient Blackswan, pp. 24-42.
- Ortolani, Andrea (2007). "La nascita del linguaggio giuridico giapponese moderno." In Ajani, Gianmaria; Serafino, Andrea; Timoteo, Marina (a cura di). *Diritto dell'Asia orientale*. Torino: UTET, pp. 31-41.
- Ortolani, Andrea (2012). "La lingua giuridica giapponese. Nascita, evoluzione e problemi attuali." In *Materiali per una storia della cultura giuridica*, 42/2, pp. 35-63.
- Ortolani, Andrea (2014). "The Italian Legal Model Outside of Europe: Japan." In *Osservatorio del diritto civile e commerciale*, 3, pp. 177-196.
- Ōtsuka Akio (2011). "Kōporēto gabanansu ni okeru kyōteki kadai" (Problemi attuali di corporate governance). In *Tsukuba Law School*, 10, pp. 51-79.
- Refsing, Kirsten (1998). *The Origins of the Ainu Language. The Ainu Indo-European Controversy*. London-New York: Routledge.
- Riminucci, Michela (2018). "L'introduzione del diritto del lavoro in Giappone." In Villani, Paolo; Hayashi, Naomi; Capponcelli, Luca (a cura di). *Riflessioni sul Giappone antico e moderno Volume III*. Roma: Aracne, pp. 177-198.
- Serafino, Andrea (2007). "Riforme e resistenze: il caso del Giappone." In Ajani, Gianmaria; Serafino, Andrea; Timoteo, Marina (a cura di). *Diritto dell'Asia orientale*. Torino: UTET, pp. 133-169.
- Tollini, Aldo (2005). *La scrittura del Giappone antico*. Venezia: Cafoscarina
- Vogl, Stefan (2008). "Giappone." In Diurni, Amalia (a cura di). *Percorsi mondiali di diritto privato e comparato*. Milano: Giuffrè.
- Yamada, Hideo (1988). "Nara jidai ni okeru Dajōkanfu ni tsuite". In Sakamoto, Tarō (a cura di). *Zoku Nihon kodaishi ronshū*. Tokyo: Yoshikawa kōbunkan, pp. 137-169.
- Yanabu Akira (1982). *Hon'yakugo seiritsu jijō* (Le circostanze della nascita delle parole della traduzione). Tokyo: Iwanami shoten.
- Yanabu Akira (2015). "The Concept of «Rights»". In Fogel, Joshua A. (Ed.), *The Emergence of the Modern Sino-Japanese Lexicon: Seven Studies*. Leiden: Brill, pp. 125-139.



# L'impatto delle morti violente sul valore degli immobili in Giappone

FRANCO SERENA

## 1. Introduzione

### 1.1 Il mercato degli immobili teatro di morti violente

In Giappone capita di imbattersi in immobili in vendita ad un prezzo sorprendentemente inferiore rispetto al mercato: tra questi vi possono essere i cosiddetti “*jikobukken*” 事故物件 (immobili stigmatizzati). Questo termine non sembra avere una definizione precisa ma, in generale, pare indicare un immobile nei confronti del quale un potenziale compratore prova un senso di repulsione.<sup>1</sup>

Tra questi troviamo immobili che sono stati luogo di cosiddette “morti violente” come suicidi o omicidi. In conseguenza di queste morti violente, è noto che il valore monetario di tali immobili si abbassa notevolmente.<sup>2</sup> Inoltre, è ritenuto dovere dei venditori comunicare al potenziale compratore la presenza di eventuali morti violente precedentemente avvenute nell'immobile che quest'ultimo intende acquistare.

Tuttavia, per quanto una morte simile possa costituire un elemento negativo per un potenziale compratore, si tratta di un fatto che genera conseguenze circoscritte alla sola sfera emozionale, sensazioni di repulsione puramente soggettive che non influenzano concretamente l'immobile considerato. Di conseguenza, ad una prima considerazione, si potrebbe insinuare che una morte violenta non dovrebbe essere rilevante al punto da influenzare il valore di un immobile, venendo meno allo stesso tempo anche la necessità di comunicare al compratore la presenza di un tale “passato spiacevole” da parte del venditore.

---

<sup>1</sup> “Tocana” in [http://tocana.jp/2016/04/post\\_9089\\_entry.html](http://tocana.jp/2016/04/post_9089_entry.html) (27/9/2018).

<sup>2</sup> Secondo il sito di Ōshima Teru (<http://www.oshimaland.co.jp/>), una banca dati che raccoglie segnalazioni di *jikobukken* da tutto il Giappone, il prezzo di un immobile in cui si è verificato un suicidio oscilla tra il venti e il trenta per cento in meno del normale prezzo di mercato mentre in casi di omicidio si arriva addirittura ad un prezzo tra il quaranta e cinquanta per cento in meno (Ōshima, 2016, p. 32).

## 1.2 Inquadramento giuridico delle morti violente negli immobili

Nella giurisprudenza giapponese si possono riscontrare alcune sentenze riguardanti la compravendita di immobili che sono stati luogo di morti violente, sebbene in numero piuttosto contenuto.<sup>3</sup> Nel contesto di tali sentenze il compratore, scoperto che l'immobile acquistato è stato teatro di una morte violenta, chiede la risoluzione del contratto o il risarcimento dei danni al venditore a causa dello stato d'animo causato da questo acquisto. A questo proposito, tutte le sentenze sembrano riconoscere conseguenze legali a questo stato d'animo a condizione che la morte violenta costituisca un «vizio occulto» (隠れた瑕疵 *kakureta kashi*) dell'oggetto della compravendita ex art. 570<sup>4</sup> del codice civile giapponese.<sup>5</sup>

Ma cos'è un vizio occulto? Il codice giapponese non fornisce dettagli ulteriori all'interno dell'art. 570 ma l'interpretazione tradizionale lo definisce come una «incompletezza fisica» (物質的な不完全さ *busshitsutekina fukanzensa*) o un «difetto fisico» (物質的な欠陥 *busshitsutekina kekkan*) che un compratore non potrebbe notare secondo la normale diligenza (Wagatsuma, 1972, pp. 288-289; Hoshino, 1971, p. 132). La definizione di vizio occulto è andata però espandendosi negli anni ben oltre i difetti di tipo puramente fisico, inglobando anche una categoria di difetti che appartengono alla sola sfera emozionale: i cosiddetti «vizi psicologici» (心理的瑕疵 *shinriteki kashi*) (Ishimatsu, 2013, pp. 1-4). Proprio grazie a questa evoluzione che coinvolge in particolare le compravendite di immobili (Shiomi, 2001, p. 218), i tribunali giapponesi hanno ritenuto che l'aver comprato inconsapevolmente un immobile luogo di morte violenta possa costituire un vizio occulto.

Ma cosa significa aver posto in questa categoria giuridica tali *jikobukken*? È forse questa posizione dei tribunali una delle cause che ha comportato la sensibile riduzione del valore degli immobili e l'abitudine dei venditori di comunicare ai compratori l'avvenuta morte violenta all'interno di essi? Per stabilirlo, sarà presa ad esempio la prima sentenza che riconosce una morte violenta come un vizio occulto dell'immobile oggetto della compravendita.

<sup>3</sup> Corte d'Appello di Osaka 21 giugno 1962 S34(NE)1554; Tribunale locale di Yokohama 7 settembre 1989 HG(WA)315, HG(WA)560; Tribunale locale di Osaka 18 febbraio 1999 H10(WA)6061; Tribunale locale di Tokyo 31 maggio 1995 H6(WA)10903; Tribunale locale di Urawa sezione di Kawagoe 19 agosto 1997 H8(WA)506; Corte d'Appello di Osaka 19 dicembre 2006 H18(NE)2546; Tribunale locale di Tokyo 5 luglio 2007 H18(WA)6425; Tribunale locale di Tokyo 26 giugno 2009 H19(WA)30753; Tribunale locale di Tokyo 8 marzo 2010 H21(WA)11509.

<sup>4</sup> Codice civile art. 570: «売買の目的物に隠れた瑕疵があったときは、第566条の規定を準用する[...]» *Baibai no mokutekibutsu ni kakureta kashi ga atta toki wa, dai 566 jō no kitei o jun'yō suru*. (Quando è presente un vizio occulto all'interno del bene oggetto della compravendita, è applicato *mutatis mutandis* l'art. 566).

<sup>5</sup> La traduzione di 隠れた瑕疵 con «vizi occulti» deriva dalla medesima disciplina presente nel codice civile italiano all'art. 1490. Si veda Torrente; Schlesinger (2011), p. 694.

## 2. I vizi occulti in un contratto di compravendita

L'atto di acquisto di un bene in cambio di un prezzo, secondo il codice civile giapponese, costituisce un contratto di compravendita. Ne deriva che gli obblighi legali derivanti da esso sono determinati *ex art.* 555<sup>6</sup> del codice civile, secondo cui un contratto di compravendita acquista efficacia legale con la promessa del compratore di pagare il prezzo del bene che è oggetto della compravendita e quella del venditore di trasferire la proprietà del medesimo bene al compratore.

Può capitare però che il bene oggetto della compravendita, una volta consegnato, possa avere qualche difetto non facilmente visibile che ne pregiudica il normale valore, se non il suo normale utilizzo.

In una siffatta compravendita però, gli obblighi del venditore si traducono nella sola consegna del bene. Quindi, nel caso vi siano dei difetti non facilmente individuabili che compromettono il valore o l'uso del bene acquistato, il venditore non ha alcun obbligo di riparazione previsto dalla legge. Tuttavia, questa situazione renderebbe l'atto della compravendita poco sicuro dal momento che non vi sarebbe nessuna certezza che il bene ricevuto sia privo di difetti, peraltro difficilmente individuabili da un compratore rispetto ad un venditore, il quale di norma ha maggiore conoscenza in merito all'oggetto della compravendita.

Di conseguenza nasce l'esigenza di supplire a questo potenziale squilibrio tra le parti in un contratto di compravendita con la disciplina contenuta nell'art. 570 che impone al venditore di garantire sui difetti non facilmente individuabili, i cosiddetti vizi occulti. Nello specifico, secondo l'art. 570, in presenza di un vizio occulto all'interno del bene oggetto della compravendita si applica *mutatis mutandis* l'art. 566 comma 1 secondo cui «quando non è possibile raggiungere l'obbiettivo del contratto, il compratore può risolvere il contratto medesimo. In questo caso, quando non è possibile risolvere il contratto, il compratore può chiedere il solo risarcimento dei danni».<sup>7</sup>

L'interpretazione tradizionale riteneva questi vizi occulti dei difetti puramente fisici non individuabili normalmente dal compratore come ad esempio, nel caso di compravendita di immobili, problemi di tipo strutturale dell'edificio acquistato.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Codice civile giapponese art. 555: «売買は、当事者の一方がある財産権を相手方に移転することを約し、相手方がこれに対してその代金を支払うことを約することによって、その効力を生ずる» *Baibai wa, tōjisha no tōjisha no ippō ga aru zaisanken o aitekata ni iten suru koto o yakushi, aitekata ga kore ni taishite sono daikin o shiharau koto o yakusuru koto ni yotte, sono kōryoku o shōzuru* (La compravendita produce effetto con la promessa di una parte di trasferire all'altra parte certi diritti patrimoniali e la promessa dell'altra parte di pagare la somma corrispettiva per il loro trasferimento).

<sup>7</sup> Codice civile art. 566: «そのために契約をした目的を達することができないときは、買主は、契約の解除をすることができる。この場合において、契約の解除をすることができないときは、損害賠償の請求のみをすることができる» *Sono tame ni keiyaku o shita mokuteki o tassuru koto ga dekinai toki wa, kainushi wa, keiyaku no kaijo o suru koto ga dekiru. Kono baai ni oite, keiyaku no kaijo o suru koto ga dekinai toki wa, songaibaishō no seikyū nomi o suru koto ga dekiru.*

<sup>8</sup> Ad esempio, si veda la sentenza del Tribunale locale di Tokyo 20 gennaio 2006 H15(WA)2926.

### 3. I vizi psicologici

Tuttavia, negli anni, assistiamo ad un'espansione di questa categoria di difetti. Inizialmente era infatti preferito un approccio spiccatamente oggettivo che individuava questi difetti in base alle aspettative che normalmente si dovrebbero avere riguardo la funzionalità dell'oggetto della compravendita (Wagatsuma, 1972, p. 288; Hironaka, 1994, p. 68). Di contro, le posizioni più recenti in materia sembrano promuovere un criterio più soggettivo basato sul contenuto del contratto e le intenzioni delle parti (Shiomi, 2001, pp. 217-219; Uchida, 2011, pp. 134-135; Yunoki, 2015, pp. 242-243).

Grazie a questo recente accento posto sul contenuto del contratto e sulle intenzioni delle parti, la definizione di vizio occulto è andata ad espandersi oltre i vizi occulti fisici (Shiomi, 2001, p. 218). Infatti, con l'evolversi della società e delle esigenze delle persone che la compongono (Ishimatsu, 2013, pp. 3-4), si è ritenuto opportuno comprendere nella disciplina dei vizi occulti *ex art. 570* anche tutti quei difetti non necessariamente fisici ma che si legano strettamente alla godibilità del bene, nel momento in cui questo difetto non si limita ad un semplice perdita di «guadagno emotivo» (感情利益, *kanjō rieki*) ma costituisce un elemento rilevante nel decidere se stipulare un contratto di compravendita o meno (Shiomi, 2001, p. 218). Questo in particolare lo ritroviamo nei casi di compravendita di immobili, in cui sono stati considerati vizi occulti i limiti imposti dalla legge,<sup>9</sup> difetti di illuminazione<sup>10</sup> o la presenza di forti rumori dati da lavori in corso al di fuori dell'immobile acquistato<sup>11</sup> (Miyamoto, 1994, pp. 108-109).

Tra questi vizi occulti detti “ambientali”, possiamo trovare anche una sottocategoria che comprende difetti che, pur non influenzando l'uso della cosa venduta in nessun modo, sono considerati come tali per la situazione psicologica che creano nel compratore: i “vizi psicologici”. In merito possiamo ritrovare alcune sentenze passate in giudicato che aiutano a mettere in chiaro cosa sia un vizio psicologico in tale contesto (Ishimatsu, 2013, pp. 1-79; Ishimatsu, 2013, pp. 411-462).

Ad esempio, abbiamo il caso di un'impresa di costruzioni che si incarica di realizzare una casa per un committente. Dopo la stipula del contratto, i lavori sono realizzati secondo i tempi e la casa consegnata ma il committente si rifiuta di pagare una parte della somma dovuta perché sostiene che la zona dei servizi sia stata costruita nella direzione di un cosiddetto “*kimon*” (鬼門), ovvero con un orientamento ritenuto tradizionalmente sfortunato. In questo caso il tribunale darà ragione al committente concedendo un risarcimento danni perché un costruttore deve essere consapevole di questo costume e il non averne tenuto conto rende questo difetto un vizio occulto della cosa venduta.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Corte Suprema del 14 aprile 1966 S40(O)690.

<sup>10</sup> Tribunale locale di Osaka 12 dicembre 1986 S59(WA)1425.

<sup>11</sup> Tribunale locale di Osaka 26 aprile 1985 S59(WA)668.

<sup>12</sup> Tribunale locale di Nagoya 22 giugno 1979 S52(WA)824.

Un ulteriore esempio lo si trova nel caso in cui si è riconosciuto come vizio psicologico la posizione del terreno acquistato. Qui il compratore e il venditore stipulano un contratto di compravendita per un terreno nelle cui vicinanze sono presenti abitazioni in cui opera il crimine organizzato. Secondo il compratore, il venditore avrebbe dovuto comunicare la presenza di tali edifici, dal momento che il terreno in questione è da adibirsi alla costruzione di abitazioni o uffici che a causa di questi confinanti poco graditi perderebbero di valore. A questo proposito il compratore chiede al tribunale di poter risolvere il contratto considerando la presenza di gruppi criminali come un vizio occulto “psicologico” *ex art. 570*. In risposta, il tribunale, pur non riconoscendo la risoluzione del contratto, accorderà al compratore un risarcimento dei danni.<sup>13</sup>

Infine, il caso di un proprietario che mette in vendita il proprio appartamento tramite un'agenzia immobiliare a cui però non comunica che il precedente inquilino dell'appartamento aveva lì gestito segretamente un giro di prostituzione. Il compratore, dopo aver acquistato l'appartamento, scopre il passato celatogli al momento dell'acquisto e chiede un risarcimento danni al venditore per il senso di vergogna e le difficoltà emotive che comporta vivere in un'abitazione con tali caratteristiche. A questo proposito il tribunale riconoscerà come vizio occulto questo passato riprovevole accordando al compratore un risarcimento danni.<sup>14</sup>

#### **4. La morte violenta come vizio occulto**

##### **4.1 Sentenza del tribunale di Yokohama del 1989**

Nel contesto dei vizi psicologici si inserisce la sentenza del tribunale locale di Yokohama del 7 settembre 1989.<sup>15</sup> Questa decisione è annoverata come la prima decisione che ha riconosciuto una morte violenta come un vizio occulto “psicologico” (Noguchi, 2011, p. 149).

In questo caso ci troviamo di fronte ad un appartamento abitato da Y1, rappresentante legale dell'impresa Y cui è intestato l'appartamento, e il suo nucleo familiare composto da altre tre persone. Y1 e la sua famiglia iniziano a vivere nel suddetto appartamento nel settembre del 1982, ma circa due settimane dopo il trasloco la moglie di Y1, a causa di problemi legati alla fatica del trasloco e all'handicap di cui è affetto il figlio primogenito, si suicida nella veranda di questa abitazione. Y1 si risposa nel 1984 e, dopo aver vissuto per altri quattro anni nel medesimo appartamento, nel 1988 decide di venderlo tramite l'agenzia immobiliare A che è a conoscenza del suicidio della moglie. Tuttavia, A non riesce a trovare nessun acquirente così Y1 si rivolge ad una seconda agenzia B, senza però informarla del suicidio della moglie.

---

<sup>13</sup> Tribunale locale di Tokyo 29 agosto 1995 H5(WA)19025.

<sup>14</sup> Corte d'Appello di Fukuoka 8 marzo 2011 H22(NE)996.

<sup>15</sup> Tribunale locale di Yokohama 7 settembre 1989 HG(WA)315, HG(WA)560.

Nel 1989 X, vedendo un volantino dell'agenzia B, viene a conoscenza dell'appartamento dove vive Y1 e decide di acquistarlo nell'ottobre di quell'anno stipulando con Y un contratto di compravendita. Tuttavia, nel novembre dello stesso anno X viene a scoprire da un suo parente del suicidio della moglie di Y1. A quel punto X, dopo essersi accertato presso Y1 del fatto, tenta di negoziare la risoluzione del contratto o almeno una diminuzione del prezzo ma senza arrivare ad un accordo con Y1.

È così che X si rivolge al tribunale distrettuale di Yokohama per ottenere la risoluzione del contratto che aveva stipulato con Y sostenendo che il suicidio verificatosi qualche anno prima all'interno dell'immobile costituisce un «passato riprovevole» (嫌悪すべき歴史的な背景 *ken'o subeki rekishitekina haikai*). Questo passato riprovevole, secondo X, farebbe ragionevolmente perdere la possibilità di vivere “normalmente” nell'appartamento comprato ed è da considerarsi un vizio occulto della cosa venduta *ex art. 570* del codice civile giapponese.

In merito a questo, il tribunale locale di Yokohama sosterrà innanzitutto che il vizio secondo la disciplina dell'art. 570 è una caratteristica che la cosa venduta dovrebbe normalmente avere ma non ha; nel caso di un immobile in cui si svolge un'attività abitativa in modo continuativo, un passato ritenuto riprovevole si può considerare un vizio occulto. Tuttavia, continuerà il tribunale, la garanzia sui vizi occulti della cosa venduta da parte del venditore è una disciplina che mira a mantenere l'equità tra le parti di un contratto oneroso in merito al rapporto tra il prezzo pagato e il controvalore della cosa venduta. Quindi, per poter dire che un vizio occulto permette la risoluzione del contratto come richiesto in questo caso, tale vizio non si può limitare ad una semplice questione di sensazioni personali del compratore ma deve essere un elemento che una qualsiasi persona, nel caso non lo avesse conosciuto al momento del contratto, percepirebbe ragionevolmente come un danno che non consente di godere appieno della funzione abitativa del presente immobile.

Con questa premessa il tribunale sosterrà che X, ignaro dei fatti antecedenti in merito all'immobile, lo compra con l'intenzione di viverci per sempre con la sua famiglia. Tuttavia, considerando il fatto che sei anni prima si è verificato un suicidio di un membro della famiglia che viveva nell'appartamento e poi la medesima famiglia aveva continuato a viverci, il valore di questo immobile non è evidentemente paragonabile ad uno che non è stato luogo di questo incidente. Quindi, in considerazione del suddetto obiettivo di X, comprare un tale immobile per farci vivere la famiglia con dei bambini non sarebbe assolutamente razionale e un risarcimento danni non riparerebbe ad una tale situazione. In base a questo il tribunale considererà il suicidio della moglie di Y1 un vizio occulto della cosa venduta concedendo la risoluzione del contratto ad X.

In questo modo il tribunale ha ritenuto in base alla disciplina *ex art. 570* che il passato costituito da una morte violenta come un suicidio, se non rivelato dal venditore alla stipula del contratto di compravendita, costituisca una caratteristica che va ad inficiare pesantemente il valore dell'immobile, tanto da renderlo “invivibile” per una persona normale.

## 4.2 La reazione del mondo giuridico giapponese

Quale è stata l'influenza di questa sentenza nel mondo giuridico giapponese? Buona parte delle opinioni dottrinali in merito ad essa sembrano essere d'accordo sul fatto che si possano far rientrare le morti violente nella disciplina dei vizi occulti in caso di compravendita di immobili (Noguchi, 2011, p. 176; Katō, 1991, p. 91; Kurita, 1991, p. 31). Questo perché l'acquisto di un immobile è normalmente dispendioso, in particolare nel caso di luoghi usati in modo continuativo in cui si deve tenere conto anche di elementi legati alla confortevolezza (Kurita, 1991, p. 31), legandosi all'opinione dottrinale prevalente secondo cui i vizi occulti devono essere valutati secondo le intenzioni delle parti in merito all'oggetto della compravendita (Gotō, 2003, pp. 38-41; Noguchi 2008, p. 176). Tuttavia, alcuni studiosi invitano alla prudenza nel riconoscere una morte violenta come un vizio occulto, dato che pur sempre si parla di sensazioni che hanno a che fare solamente con la situazione psicologica del compratore. A questo proposito, esiste l'opinione secondo cui il fattore temporale è il principio decisivo nel delimitare la possibilità di riconoscere una morte violenta come vizio occulto, ponendo come limite il tempo di un anno dai fatti (Kurita, 1991, p. 31). Secondo un altro punto di vista però, limitare l'unico principio guida al tempo non sarebbe sufficiente ma sarebbero necessari sei principi sui cui basarsi: il luogo in cui è avvenuto il fatto (se ad esempio la morte violenta è avvenuta in un appartamento o nelle parti comuni di un condominio, coinvolgendo l'intero stabile nello status di *jikobukken*), l'esistenza dell'immobile, il fattore temporale, la presenza o meno di un intermediario nell'acquisto, la conoscenza della morte violenta nelle vicinanze dell'immobile e le modalità con cui si è svolto il fatto (Gotō, 2003, pp. 41-46).

Riguardo le altre sentenze in merito, tutte sostengono che, come nella sentenza di Yokohama, posto che il compratore abbia effettuato l'acquisto dell'immobile per viverci in modo continuativo, una precedente morte violenta può diventare un vizio occulto perché considerato da una persona comune un elemento che va a diminuire sensibilmente il valore dell'immobile (Noguchi, 2011, p. 166; Ishimatsu, 2013, pp. 450-451). Tuttavia, nelle varie sentenze, come nelle opinioni dottrinali, non troviamo un'opinione univoca in merito ai principi guida per determinare se una morte violenta corrisponda o meno ad un vizio occulto. Ad esempio, in una sentenza un suicidio passato non è considerato un vizio occulto perché avvenuto troppo in là nel tempo, il luogo dell'avvenimento non esiste più e il prezzo dell'immobile era inferiore a quello di mercato.<sup>16</sup> D'altra parte, abbiamo sentenze che riconoscono i rimedi *ex art.* 570 ma secondo criteri come ad esempio la conoscibilità del fatto.<sup>17</sup> Da qui, uno studio ha dimostrato che nessuno dei principi dati dalle opinioni dottrinali o dalle sentenze è sufficiente; infatti, qualsiasi elemento guida considerato lascia un

<sup>16</sup> Corte d'Appello di Osaka 21 giugno 1962 S34(NE)1554.

<sup>17</sup> Tribunale locale di Tokyo 31 maggio 1995 H6(WA)10903.

ampio margine di interpretazione, suggerendo quindi un approccio caso per caso (Ishimatsu, 2008, p. 43).

D'altra parte, sono presenti anche opinioni contrarie alla conclusione del tribunale locale di Yokohama. In primo luogo, viene offerto il punto di vista secondo cui, sebbene la disciplina dei vizi occulti nel campo degli immobili originariamente si dovrebbe applicare a difetti strettamente fisici come errori di progettazione o mancato rispetto di normative da parte del costruttore, essa è considerabile anche in casi in cui non sia solamente qualcosa che comprometta fisicamente la funzione principale dell'abitazione come ad esempio una macchia di sangue nascosta. Tuttavia, la semplice uccisione o suicidio di una persona e ciò che si prova in merito a questo tipo di avvenimenti è da considerare un puro moto emotivo legato più che altro alla superstizione: una sensazione irrazionale che, per quanto spiacevole, rimane strettamente personale e soggettiva. Quindi un tribunale che voglia intendere come vizio occulto un passato riprovevole costituito da una morte violenta compirebbe semplicemente una decisione irrazionale. Inoltre, sebbene certamente si possa affermare che le persone non si comportino sempre e solo secondo ragione, nel momento in cui un tribunale si trovasse di fronte ad una scelta in base alla ragione o alle emozioni, in una società moderna è necessario porsi dalla parte della razionalità o perlomeno dare delle giustificazioni razionali ad una situazione emotiva (Noguchi, 1990, pp. 65-67).

Un'ulteriore critica si basa sull'art. 2<sup>18</sup> del codice civile giapponese, che stabilisce il principio per cui gli articoli all'interno dello stesso devono essere interpretati secondo la basilare uguaglianza tra i sessi e la dignità individuale; questo articolo trova normalmente applicazione nel diritto di famiglia ma, negli anni recenti, se ne è suggerita un'applicazione più ampia in particolare basandosi sull'interpretazione dell'art. 13 della Costituzione giapponese<sup>19</sup> a cui l'art. 2 del codice civile fa eco (Yokoyama, 2013, pp. 14-16). In particolare, rifacendosi all'art. 13 della Costituzione secondo cui il singolo cittadino deve essere rispettato nella sua individualità, nell'interpretare l'art. 2 del codice civile in tal senso bisogna tenere conto che ogni individuo deve essere rispettato come un'entità autonoma. Questo si concretizza nel rispetto per le scelte dell'individuo tra cui anche la scelta di come porre fine alla propria vita. Di conseguenza, anche una morte violenta come il suicidio o l'omicidio

<sup>18</sup> Codice civile giapponese art. 2: «この法律は、個人の尊厳と両性の本質的平等を旨として、解釈しなければならない」 *Kono hōritsu wa, kojīn no songen to ryōsei no honshitsuteki byōdō o mune toshite, kaishaku shinakerebanaranai* (Questa legge deve essere interpretata secondo il principio di sostanziale uguaglianza tra i sessi e di dignità del singolo).

<sup>19</sup> Costituzione giapponese art. 13: «すべて国民は、個人として尊重される。生命、自由及び幸福追求に対する国民の権利については、公共の福祉に反しない限り、立法その他の国政の上で、最大の尊重を必要とする」 *Subete kokumin wa, kojīn toshite sonchō sareru. Seimei, jiyū oyobi kōfuku tsuikyū ni taisuru kokumin no kenri ni tsuite wa, kōkyō no fukushi ni hanshinai kagiri, rippō sono ta no kokusei no ue de, saidai no sonchō o hitsuyō to suru* (Tutti i cittadini devono essere rispettati come singoli individui. Il diritto dei cittadini alla vita, alla libertà e di perseguire la felicità, se non contrari al benessere pubblico, necessitano il massimo rispetto nella legislazione e nella politica nazionale).

deve essere considerata nell'interpretazione della legge in modo egualitario a tutte le altre morti. Quindi, nel caso delle morti violente, il fatto di considerare negativamente un suicidio o un omicidio come un elemento che va a turbare la «confortevolezza» (居心地の良さ, *igokochi no yosa*) di un'abitazione e che ne va ad influenzarne il valore andrebbe in contrasto con i principi sanciti dall'art. 13 della Costituzione e dall'art. 2 del codice civile.

## 5. Conclusione

In considerazione di quanto detto, si può affermare che identificare come vizio occulto di un immobile una morte violenta passata non costituisce una posizione univoca o quantomeno senza condizioni all'interno della cultura giuridica giapponese. Quindi l'averla considerata come vizio occulto può aver causato la situazione presente in merito al prezzo di questi immobili e al tacito dovere dei venditori?

A questo proposito, bisogna tenere presente il fatto che le critiche dottrinali che non riconoscono la posizione dei tribunali sono un numero esiguo, mentre la maggior parte degli studiosi si schiera a favore, pur tentando di porre dei limiti nel riconoscere lo stato di “vizio occulto” ad una morte violenta in un immobile e ponendo come condizione la necessità di doverci vivere in modo continuativo.

Allo stesso tempo, tutte le sentenze che affrontano il problema delle morti violente negli immobili sostengono uniformemente che, posta come condizione il fatto che l'immobile deve essere acquistato dal compratore per viverci in maniera continuativa, le sensazioni spiacevoli verso le morti violente sono considerate come comunemente condivise (Ishimatsu, 2013, pp. 450-451). In base a questo, le morti violente sono quindi poste come vizio occulto, come un elemento “oggettivo” all'interno della compravendita (Noguchi, 2011, p. 162; Ishimatsu, 2008, p. 127), la cui presenza va a minacciare l'equità tra il compratore e il venditore e che necessita di una “correzione” tramite i rimedi dell'art. 570 per la perdita di valore data da questo vizio.

Tuttavia, riguardo ai requisiti per considerare una morte violenta come un vizio occulto, notiamo che sia nelle sentenze sia nelle critiche dottrinali è presente un disaccordo. A tal punto che ci troviamo di fronte ad approcci diversi caso per caso.

Tale situazione – che vede l'intera giurisprudenza e gran parte della letteratura giuridica considerare una morte violenta come un danno oggettivo che abbassa il valore dell'immobile in cui tale evento è avvenuto ma ritenere anche che i requisiti per identificarla come tale siano molto meno certi – potrebbe costituire la ragione giuridica che ha portato i venditori ad abbassare uniformemente il prezzo degli immobili luogo di morti violente, data la consapevolezza del loro valore inferiore, anche se limitatamente agli immobili che prevedono uno scopo abitativo o quantomeno un uso continuativo. Inoltre, tale situazione potrebbe aver portato a far percepire l'obbligo dei venditori di rivelare tale passato, in modo da non rendere tale potenziale vizio come “occulto”, evitando che il compratore possa ricorrere all'art. 570.

Questo problema è stato affrontato anche in Italia. È del 1971 una sentenza che si esprime sulla possibilità che una situazione psicologica data dalla scoperta di una morte inaspettata in una compravendita di un'abitazione corrisponda ad un vizio occulto. Come leggiamo in questa sentenza, un compratore trova, nel controsoffitto del solaio della casa appena acquistata, delle ossa umane. È così che il compratore, ponendo l'accento sul clamore che questo rinvenimento avrebbe suscitato nella stampa e nell'opinione pubblica, chiede la risoluzione del contratto in base all'art. 1490 del codice civile italiano che, allo stesso modo dell'art. 570 del codice civile giapponese, stabilisce dei rimedi per il compratore in caso di vizi occulti dell'oggetto della compravendita. In merito a questo il tribunale non accoglierà la richiesta del compratore sostenendo che

Fenomeni suggestivi del genere [...] non si ricollegano ad un reale modo d'essere, indiscutibile per tutti nella sua obiettività di una cosa [...] ma sono frutto di morbide fantasie scatenabili dagli eventi più imprevedibili, variabili per intensità e natura da individuo a individuo, incostanti nei loro effetti col decorso del tempo. Si è, dunque, completamente fuori dal campo di applicazione delle norme di legge invocate dall'attore [...]. (Caterina, 2011, pp. 73-77).

Questo potrebbe far dedurre che in Giappone il comune sentire verso le morti violente nelle abitazioni o immobili ad uso continuativo sia più radicato. Ciò sarebbe dimostrato anche dal fatto che tutte le sentenze in merito alle morti violente in tali immobili, oltre che dare per assunto che questo tipo di fatti avvenuti in un immobile generino un danno percepibile da chiunque in maniera generalizzata, non si soffermano a spiegare le ragioni di questo comune sentire, dandolo in qualche modo per scontato.

Questo ha poi portato i suoi effetti anche nei doveri delle agenzie immobiliari. Ad esempio, nel 2014 la Corte d'Appello di Takamatsu si è occupata di un contratto di compravendita in cui il compratore acquista un terreno per costruirvi la sua casa. Tuttavia, sul medesimo terreno poggiava un'abitazione che era stata teatro 20 anni prima di un cruento omicidio cui poi era seguito un suicidio.<sup>20</sup> Quest'ultima abitazione era stata demolita dopo il fatto e non vi era stato più costruito nulla ma il compratore non è informato dall'agenzia immobiliare in merito ai fatti antecedenti alla demolizione. Il compratore, una volta scoperta la verità, chiede un risarcimento dei danni in base alla violazione dell'art. 47.1.1.ni<sup>21</sup> della legge sulle transazioni

<sup>20</sup> Corte d'Appello di Takamatsu 19 giugno 2014 H25(NE)411, H26(NE)46.

<sup>21</sup> 宅地建物取引業法 *Takuchi kenbutsu torihikigyō hō* (Legge sulle transazioni di immobili) art. 47.1.1.ni. «宅地建物取引業者は [...] 次に掲げる行為をしてはならない [...] 次のいずれかに該当する事項について、故意に事実を告げず、又は不実のことを告げる行為 [...] 宅地建物取引業者の相手方等の判断に重要な影響を及ぼすこととなるもの [...]» *Takuchi kenbutsu torihiki gyōsha wa [...] tsugi ni kakageru kōi o shitewa naranai [...] tsugi no izureka ni gaitō suru jikō ni suite, koi ni jijitsu o tsugezu, matawa fujitsu no koto o tsugeru kōi [...] takuchi kenbutsu torihiki gyōsha no aitekata tō no handan ni juyōna eikyō o oyobosu koto to naru mono* (L'agente immobiliare non deve

immobiliari che stabilisce il dovere da parte dell'agente immobiliare di comunicare al compratore tutte le informazioni importanti ai fini della valutazione della compravendita. A questo proposito la Corte d'Appello di Takamatsu ha sostenuto che, nel caso di una vendita del terreno per costruirvi una casa in cui vivere, il suicidio in questione è un fatto che influenza notevolmente il giudizio del compratore sulla compravendita considerata.

Ma fino a dove si può riconoscere questo sentire comune verso le morti violente come un "danno"? Tutte le sentenze considerate sembrano porre come condizione lo scopo abitativo. Da questo la possibilità che il problema si proponga in altra forma contrattuale potrebbe esistere ad esempio nei contratti di locazione. Cosa accade nel momento in cui dopo la stipula del contratto di locazione il conduttore scopre una morte violenta nel passato dell'abitazione affittata? O dall'altra parte, cosa accade nel momento in cui il conduttore commette un suicidio e rende il luogo in cui viveva un *jikobukken*? In un paese come il Giappone in cui il tasso di morti violente come i suicidi rimane tuttora alto,<sup>22</sup> è necessaria un'analisi anche in merito a questi aspetti.

## Riferimenti bibliografici

- Caterina, Raffaele (2011). *Storie di locazioni e di fantasmi*. Catanzaro: Rubettino.
- Gotō, Taichi (2004). "Fudōsan no baibai to shinriteki kashi ni tsuite" (La compravendita di immobili e la garanzia sui vizi psicologici). *Shinshū daigaku hōgaku ronsō*, 3, pp. 25-42.
- Hironaka, Toshio (1994). *Saiken kakuron kōgi* (Lezioni sulla parte speciale delle obbligazioni) (6a ed). Tokyo: Yūhikaku.
- Hoshino, Eiichi (1971). *Minpō gairon 4 (Keiyaku)* (Introduzione al codice civile). Tokyo: Ryōsho fukyūkai.
- Ishimatsu, Tsutomu (2008). "Jisatsu, satsujin o gen'in to suru shinriteki kekkan ni taisuru urinushi no kashitanpo sekinin ni tsuite" (La garanzia del venditore sui vizi provenienti da difetti psicologici causati da suicidi o omicidi). *Fukuoka daigaku hōgaku ronsō*, 53, 3, pp. 95-139.
- Ishimatsu, Tsutomu (2013). "Shinriteki kashi gainen no ichi kōsatsu (1)" (Considerazione sul concetto di vizio psicologico). *Fukuoka daigaku hōritsu ronsō*, 58, 1, pp. 1-79.
- Ishimatsu, Tsutomu (2013). "Shinriteki kashi gainen no ichi kōsatsu (2)" (Considerazione sul concetto di vizio psicologico). *Fukuoka daigaku hōritsu ronsō*, 58, 3, pp. 411-462.
- Katō, Makoto (1991). "Heisei ni nendo shuyō minnjisaibanrei kaisetsu" (Commenti a sentenze civili importanti del 2° anno Heisei). *Hanrei taimuzu*, 762, pp. 80-81.
- Kumata, Hiroyuki (2000). "Kankyō kashi to kashitanpo sekinin" (I vizi ambientali e la garanzia sui vizi). *Nagasaki daigaku sōgō kankyō kenkyū*, 2, 2, pp. 1-10.

---

compiere i seguenti atti [...] riguardo alle seguenti voci non può nascondere con dolo o dire il falso [...] in merito a fatti che possono aver una grande influenza sul giudizio della controparte).

<sup>22</sup> Sito ufficiale del Ministero del Welfare giapponese, in [http://www.mhlw.go.jp/file/06-Seisaku-jouhou-12200000-Shakaiengokyokushougaihokenfukushibu/201712-sokuhou\\_2.pdf](http://www.mhlw.go.jp/file/06-Seisaku-jouhou-12200000-Shakaiengokyokushougaihokenfukushibu/201712-sokuhou_2.pdf) (27/9/2018).

- Kurita, Tetsuo (1991). “Fudōsan to shinriteki kashi” Gli immobili e la garanzia sui vizi). *Hanrei taimuzu*, 743, pp. 26-33.
- Miyamoto, Kenzō (1994). “Kankyōkashi to urinushi no sekinin” (I vizi ambientali e la responsabilità del venditore). *Meiji gakuin ronsō*, 548, pp. 101-141.
- Noguchi, Daisaku (2011). “Jisatsu, satsujinjiken to kashitanpo sekinin” (Suicidi, omicidi e garanzia sui vizi). *Sapporo hōgaku*, 23, 1, pp. 135-179.
- Noguchi, Keizō (1990). “Hanrei ni manabu n. 227” 227 (Impariamo dalle sentenze). *NBL*, 459, pp. 64-67.
- Nōmi, Yoshihisa; Katō, Shintarō (2009) (a cura di). “*Hanrei minpō 5*” (Il codice civile e la giurisprudenza). Tokyo: Daiichi hōki.
- Ōshima, Teru (2016). “Jikobukken mettani nai” (I jikobukken sono molto pochi). *Ekonomi-suto*, 94, 45, p. 32.
- Shiomi, Yoshio (2001). *Keiyaku saiken* (I) (Le obbligazioni contrattuali). Tokyo: Shinsan shuppansha.
- Torrente, Andrea; Schlesinger, Piero (2011). *Manuale di diritto privato*, Milano: Giuffrè.
- Uchida, Takashi (2011). *Minpō 2. Saiken kakuron* (Il codice civile 2: la parte speciale sulle obbligazioni) (3a ed.). Tokyo: Tōkyō daigaku shuppankai.
- Wagatsuma, Sakae (1972). *Saiken kakuron* (La parte speciale sulle obbligazioni), 1. Tokyo: Iwanami shoten.
- Yokoyama, Mika (2013). “Kojin no songen to shakaitsūnen” (La dignità del singolo e il senso comune). *Hōritsu jihō*, 85, 5, pp. 11-16.
- Yunoki, Kaoru (2013) (a cura di). *Chūshaku minpō 14* (Commento al codice civile). Tokyo: Yūhikaku.