ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

INDAGINI SUL GIAPPONE. NUOVE PROSPETTIVE DI STUDIO E RICERCA

a cura di
GIORGIO AMITRANO, SILVANA DE MAIO
E ANTONIO MANIERI

con la collaborazione di
GALA MARIA FOLLACO, CHIARA GHIDINI,
NOEMI LANNA E JUNICHI OUE

UniorPress

Il presente volume è stato stampato con il contributo dell'Università di Napoli L'Orientale e dell'AISTUGIA.

Copertina
Illustrazione di Andreina Parpajola © 2019

Sito web dell'Associazione:
http://www.aistugia.it/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Università di Napoli L'Orientale
Via Nuova Marina, 59 – 80133 Napoli

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022
IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

ISBN 978-88-6719-259-5

ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

INDAGINI SUL GIAPPONE.
NUOVE PROSPETTIVE DI STUDIO E RICERCA

a cura di
GIORGIO AMITRANO, SILVANA DE MAIO E ANTONIO MANIERI

con la collaborazione di
GALA MARIA FOLLACO, CHIARA GHIDINI, NOEMI LANNA E JUNICHI OUE

UniorPress

INDICE

Premessa IX

KANAI KEIKO
Dall'eremo alla sfera pubblica. La costruzione della possibilità in Masaoka Shiki 1

SUZUKI JUN
La filanda di Tomioka, patrimonio mondiale dell'umanità, e la difficile introduzione delle tecniche europee di filatura della seta in Giappone 15

GIULIO ANTONIO BERTELLI
Le "Peregrinazioni nell'Estremo Oriente" di Ugo Pisa. Testimonianza inedita di un giovane diplomatico italiano in Cina e Giappone (1870-1872) 53

GIOVANNI BORRIELLO
Esperienze femminili nella storia della medicina giapponese 77

LUCA CAPPONCELLI
L'ascesa di K: il doppio e l'ombra nei racconti di Kajii Motojirō 85

FILIPPO CERVELLI
Salva l'ibis e salverai te stesso: hikikomori, otaku *e disagio sociale in* Nipponia Nippon *di Abe Kazushige* 101

TERESA CIAPPARONI LA ROCCA
Un intellettuale del periodo Taishō: Akutagawa Ryūnosuke 115

DIEGO CUCINELLI
Il lungo viaggio nel fantastico di Uchida Hyakken 129

EUGENIO DE ANGELIS
I Kadokawa eiga *tra simultaneità e simulacri. Per una riconsiderazione del cinema giapponese degli anni Settanta e Ottanta* 145

FELICE FARINA
Datsu-Ō Nyū-A*: la nascita di un regime alimentare regionale in Asia orientale e il ruolo del Giappone* 161

EDOARDO GERLINI
La letteratura classica giapponese come patrimonio culturale immateriale? Analisi dello heritage discourse *nelle prefazioni di* Kaifūsō *e* Kokinshū 177

GIUSEPPE GIORDANO
Okibon Shinkokinshū. *L'ultima revisione del tessuto antologico ad opera di Go-Toba* 191
FRANCESCA ROMANA LERZ
Nikyoku santai*: il pilastro dell'educazione dell'attore nō. Uno studio sui trattati* Shikadōsho *e* Nikyoku santai ningyō zu *di Zeami Motokiyo* 213
ANTONIO MANIERI
Le conoscenze tecnico-pratiche dei funzionari di basso rango nello Yōshi kangoshō *(720 ca.)* 227
MARIA CHIARA MIGLIORE
L'Accademia di stato e l'istruzione dei funzionari nel periodo di Nara: note introduttive 243
ANDREA ORTOLANI
Tradizione giapponese e diritto comparato nella riforma del diritto delle obbligazioni 253
MASSIMILIANO PAPINI
Naturalismo e morale nel collezionismo vittoriano di arte decorativa giapponese: design degli interni in Inghilterra tra il 1868 e il 1907 269
GIUSEPPE PAPPALARDO
Il declino del kakari-musubi *nel giapponese medio. Un'analisi del* Feiqe monogatari *e dello* Esopo no fabulas *basata sul Corpus of Historical Japanese* 283
CARLO PELLICCIA
Gli ambasciatori giapponesi al Teatro Olimpico di Vicenza (9 luglio 1585). Il panegirico della Biblioteca Nazionale di Napoli 301
DANIELE PETRELLA
BE-ARCHAEO Project: l'Italia a capo della spedizione archeologica per lo studio delle origini del Giappone attraverso l'indagine dei kofun 335
MICHELA RIMINUCCI
Cooperazione giuridica e valori: Giappone e Unione europea in Myanmar 359
ROBERTA STRIPPOLI
Taira no Tokiko tra letteratura, leggenda e cultural heritage 379

MARIO TALAMO
Di eroi, vittime e donatori: riflessi ideologici nei racconti di vendetta del tardo periodo Edo 393
MARIA ELENA TISI
Infanzia e guerra: Kadono Eiko 409
MARCO ZAPPA
Abe, Xi e il nuovo sinocentrismo "economico". Gli accordi sino-giapponesi del 2018 in una prospettiva di lunga durata 423

Profili degli autori 443

Premessa

L'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" ha ospitato nei giorni 26-28 settembre 2019 il XLIII Convegno di studi sul Giappone. L'evento, organizzato dall'Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi AISTUGIA, ha messo in luce ancora una volta la varietà di interessi culturali e scientifici che è una delle caratteristiche di spicco dell'associazione sin dal 1973, anno della sua fondazione. Da allora l'AISTUGIA è sempre stata instancabilmente impegnata nella diffusione della cultura giapponese in Italia. Il convegno è un appuntamento annuale che riunisce, in una sede sempre diversa, relatori, ospiti dal Giappone, rappresentanti delle istituzioni e un pubblico di studiosi e studenti molto numeroso.

Ogni anno gli interventi sono raccolti in un volume che, come è ormai consuetudine, nasce da un lavoro meticoloso al quale partecipano i relatori, che convertono il testo preparato per il convegno in un saggio più articolato e completo, i revisori anonimi che sottopongono a un vaglio accurato i testi, e i curatori responsabili dell'editing. Il processo di produzione di questi volumi si è fatto, nel corso degli ultimi anni, sempre più attento, e il risultato finale ci sembra rappresentare un'evoluzione notevole rispetto agli atti di un tempo, non solo del campo nipponistico, che non prevedevano una lavorazione così complessa. Ci siamo dedicati a questo lavoro, sulle orme dei curatori dei libri precedenti, con molto impegno, e nel licenziare il presente volume ci auguriamo di essere riusciti a offrire un altro importante contributo al campo di studi che continua ad appassionarci.

Il convegno è stato inaugurato dai saluti della Presidente dell'AISTUGIA Matilde Mastrangelo, dalla Rettrice dell'Orientale Elda Morlicchio, dal Vice-Capo Missione dell'Ambasciata del Giappone in Italia Uchikawa Akihiko e dal Direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma, S.E. Nishibayashi Masuo. Tra le autorità presenti anche l'Ambasciatore d'Italia in Giappone, S.E. Giorgio Starace, che ha tenuto un intervento sui rapporti bilaterali Italia-Giappone. A tutti loro va la nostra gratitudine.

I lavori sono stati aperti dalle relazioni dei tre key-note speaker, la prof.ssa Kanai Keiko, Università Waseda, il prof. Suzuki Jun, Università di Tokyo, e il

prof. Robert Campbell, Direttore del National Institute of Japanese Literature. Si tratta di tre figure prestigiose che con i loro interventi hanno offerto un prezioso apporto al successo del Convegno. Ci soffermeremo in particolare sui primi due, poiché la relazione del prof. Campbell non è inclusa nel volume.

La professoressa Kanai ha dedicato il suo intervento a Masaoka Shiki, il grande poeta di era Meiji, che qui viene trattato da un'ottica del tutto particolare, cioè del modo in cui la sua malattia lo portò a creare un eremo, lo Shikian, che oltre a rappresentare uno spazio abitativo in cui vivere e scrivere, divenne un centro di disseminazione della sua arte poetica e di una sicura fiducia, malgrado le avversità, nella «"possibilità" di operare una trasformazione linguistico-culturale».

Il professore Suzuki ha presentato uno studio sulla filanda Tomioka, dichiarata nel 2014 dall'Unesco patrimonio mondiale dell'umanità. Nonostante il prestigioso riconoscimento, la filanda non è tuttora molto conosciuta e la relazione del professore offre un contributo decisivo allo studio di questa struttura e al tema dell'introduzione della cultura del baco da seta in Giappone. La filanda Tomioka è vista dallo studioso come un case-study per indagare le modalità con cui il mondo giapponese ha saputo importare tecnologie straniere, adattarle al proprio contesto e infine perfezionarle. Il saggio è corredato da una serie di illustrazioni e grafici che integrano l'indagine con un utilissimo apporto iconografico.

Conclusi i key-note speech si è dato inizio alle relazioni, con interventi che spaziavano dalla letteratura classica, moderna e contemporanea alle arti performative, dalla linguistica all'archeologia, dalla storia al diritto, alla politica.

Il presente volume, pur non potendo dare testimonianza della vivacità delle discussioni che seguivano gli interventi, del convegno restituisce fedelmente un approccio dei relatori al proprio campo di ricerca, che va facendosi sempre più interdisciplinare. Anche se gli argomenti rientrano in una delle discipline sopra elencate, spesso i temi appartenenti a un campo ne intersecano altri: l'alimentazione diventa tema economico e politico, la medicina materia storica e la letteratura strumento di analisi dei disagi sociali. Ma gli esempi potrebbero continuare. La possibilità dei campi di ricerca di uscire da rigidi limiti disciplinari ci sembra essere stato uno dei motivi di interesse del convegno, ed essere adesso uno degli aspetti rilevanti di questo libro.

Nel concludere vorremmo ringraziare le istituzioni che hanno contributo alla realizzazione del convegno e quindi del volume: la Japan Foundation, l'Università di Napoli "L'Orientale" e il Dipartimento di Asia, Africa e Mediterraneo, il Centro di Studi sull'Asia Orientale (EAS) dell'Orientale e la Scuola di Studi sull'Asia Orientale di Kyoto (ISEAS) che hanno concesso il

patrocinio, e tutti coloro che ci hanno sostenuto e aiutato in vari modi, inclusi gli studenti e i dottorandi. Un grazie particolare va a Andreina Parpajola che ci ha regalato la splendida immagine di copertina. Sullo sfondo si può notare uno scorcio del golfo di Napoli visto da Palazzo Du Mesnil, sede del convegno, con in alto a destra dettagli delle foglie di acanto di uno dei capitelli corinzi che decorano l'edificio. Il dipinto sul cavalletto ritrae la filanda di Tomioka, con le sete ivi tessute. In primo piano un amabile cinghiale decorato con lamine dorate a ricordare l'anno in cui si è tenuto il Convegno. Il testo della poesia accanto alla filanda di Tomioka recita:

wasure ori shi
hachi ni hana saku
haru hi kana

un fiore sboccia
nell'obliato vaso
giorno di primavera...

La poesia, tradotta dalla stessa Andreina, è di Masaoka Shiki. L'artista è quindi riuscita ad includere nella sua immagine i riferimenti alle relazioni dei key-note speaker, un omaggio a Napoli, uno alla sede ospitante, il riferimento al segno ma soprattutto a esprimere lo spirito dell'associazione, che unisce Italia e Giappone in una comune ricerca di conoscenza.

I curatori

KANAI KEIKO

Dall'eremo alla sfera pubblica. La costruzione della possibilità in Masaoka Shiki

Introduzione

Il 1° agosto 2019, due parlamentari affetti da disabilità motorie hanno fatto il loro ingresso in sedia a rotelle nell'aula della Dieta, una scena mai vista prima. Sono Kimura Eiko e Funago Yasuhiko. Kimura, che ha diretto un'organizzazione a supporto delle persone con disabilità, ha una paralisi cerebrale che le impedisce la quasi totalità dei movimenti, fatta eccezione per la mano destra, con la quale guida la carrozzella e conduce una vita autonoma. Funago è attaccato a un respiratore per ventiquattro ore al giorno a causa di una sclerosi laterale amiotrofica allo stadio avanzato. Legge il monitor di un computer e si esprime con movimenti minimi delle labbra. Funago era un businessman, ma dopo i quarant'anni ha visto venir meno, poco per volta, tutte le funzioni fisiologiche, ciononostante si è lanciato in una nuova avventura di vita che lo ha portato in aule universitarie e aziende, si è messo a fare anche il chitarrista, e mentre molti dei suoi coetanei si avviavano al pensionamento lui è entrato in politica: io, che ho la sua stessa età, sono davvero stupefatta.

Funago è un amante del *tanka* e ha raccontato in un componimento cosa sia stato a risollevarlo dal baratro della disperazione: "Un amico lesse i miei scritti, un sorriso gli illuminò il volto e accese in me la certezza: m'era noto infine quel che ero in grado di fare".

Questo componimento è contenuto nella raccolta *Naseru koto jūyon shu* ("Quattordici cose che so fare"). Quando si ritrova a letto, privo di voce, obbligato a dipendere da un respiratore artificiale, l'"io" del poeta vede un amico sorridere dopo aver letto i suoi scritti. E capisce che quello è "ciò che sa fare". Questa poesia ci trasmette un prezioso messaggio di speranza: anche nei momenti più difficili, le parole possono unire le persone, creare spazi di interazione e solidarietà.

Centovent'anni prima, in un angolo di Negishi, a Tōkyō, un "cronista costretto a letto" si costruì un eremo per abitarci dentro. Era Masaoka Shiki, e alla sua casetta diede il nome di "Shiki-an" (l'eremo di Shiki). Al giorno d'oggi, la fama letteraria di Shiki è legata alle sue battaglie in prima linea per il progetto di riforma dello *haiku*, del *tanka* e della prosa nel Giappone moderno, ma intorno al 1900 soffriva per le complicanze di una tubercolosi, non era più in grado di camminare e aveva i giorni contati. Restavano ben poche speranze che potesse portare a compimento buona parte delle sue imprese letterarie. Tuttavia Shiki non rinunciò mai a seminare parole. Insieme agli ospiti dello Shiki-an, quelli che convocava lui stesso come coloro i quali si presentavano spontaneamente, esplorò senza posa le "possibilità" di operare una trasformazione linguistico-culturale.

Oggi abbiamo a disposizione dei documenti che ci permettono di ricostruire gli effetti della sua opera di "semina". Il quotidiano *Nippon*, per il quale scriveva, la rivista dei suoi allievi, *Hototogisu*, il diario dei giorni della malattia, *Gyōga manroku* ("Note supine"), accessibile a chiunque si recasse in visita allo Shiki-an, oltre all'enorme numero di lettere. Scorrendo tutti questi scritti, ci si rende conto che l'immagine dello Shiki-an che ne emerge è al contempo quella di uno spazio privato e di un salone che accolse oltre duecento ospiti, e che costituiva un centro di produzione e ricerca letteraria oltre che di riflessione teorica sulla cultura giapponese. Shiki trascorse gli ultimi anni della vita "costretto a letto" in una stanza di sei tatami, ciononostante impiegò tutte le risorse a sua disposizione, si mosse con disinvoltura tra la sfera privata e quella pubblica, trasformò ogni problema in opportunità.

1. Un luogo di raccolta

La tavola 1 è il layout dello Shiki-an disegnato per la mostra "I giorni dello Shiki-an", organizzata in occasione del decimo anniversario dell'apertura del Museo Masaoka Shiki di Matsuyama (dal 16 ottobre al 15 novembre 1990). Oltre alla planimetria dell'abitazione illustra anche la disposizione delle piante presenti nei 20 *tsubo* (ca. 660 mq), che si basa sui disegni (tavola 2) contenuti nel volume di saggi di Shiki, *Koniwa no ki* ("Cronache del piccolo giardino"). Nei sette anni di malattia di Shiki, lo Shiki-an è stato per lui il microcosmo in cui viveva per ventiquattro ore al giorno.

Randosukēpo kenkyū, marzo 2005. Il saggio "Masaoka Shiki: i giardini, le piante e il giardino dello Shiki-an (1894-1902)", risultato di una ricerca di alcuni membri dell'Associazione giapponese degli architetti paesaggisti, contiene ulteriori spunti di interesse. Nel 1894, quando lo stato di salute di Shiki era ancora relativamente buono, nel giardino erano presenti piante di undici

specie diverse, che divennero ventuno nel 1897, quando ormai faticava a camminare; l'allievo poeta Takahama Kyoshi installò inoltre una porta a vetri perché potesse vederle anche mentre era a letto. Nel 1901, a un anno dalla morte, quando non riusciva nemmeno più ad alzarsi e doveva essere accudito continuamente, le specie vegetali scesero a nove, ma fu posizionato un pergolato di zucca rampicante in un punto a lui visibile e l'amico pittore Asai Chū gli regalò una grande gabbia con dei canarini perché il loro canto allietasse le sue giornate. La pianta dello Shiki-an contenuta nella tavola 1 comprende tutti questi elementi.

Le piante erano doni degli ospiti dello Shiki-an. Quando Shiki non fu più in grado di guardare il giardino esse diminuirono e gli ospiti cominciarono a portare fiori recisi e piante in vaso che sistemavano vicino al suo giaciglio insieme a frutta e gingilli. Shiki attenuava con la morfina i dolori della spondilite tubercolare e faceva acquerelli di tutti questi doni, li definiva la sua "gioia più grande" e li si può ancora ammirare in *Kusabanachō* ("Quaderni di fiori"), *Kabutsuchō* ("Quaderni di frutti"), *Ganguchō* ("Quaderni di gingilli").

Quelli che gli portavano fiori erano i partecipanti agli incontri sullo *haiku* o sul *waka*, alle riunioni in cui si discuteva e si praticava la prosa in stile realistico, ai gruppi di studio su Yosa Buson e alle commemorazioni in suo onore, ai simposi sul *Man'yōshū* e sulla musica del *nō*. Per inciso, tra i visitatori di cui si è riusciti ad accertare l'identità grazie ai registri, Itō Sachio era il più assiduo, con cinquantotto presenze, e considerato che questi, come dirò più avanti, si avvicinò alla poesia nello stile *Nippon* proprio grazie a Shiki, evidentemente tutti i discorsi fatti allo Shiki-an avrebbero poi dato i loro frutti. Ed ecco che le piante portate dai visitatori di quel giardino e di quell'abitazione diventano per noi le tracce del passaggio di coloro i quali, rispondendo alle parole di Shiki, hanno partecipato al suo progetto di riforma poetica.

Sin dagli anni della scuola, Shiki dimostrò un talento particolare nell'avvicinare a sé le persone attraverso la letteratura. La sua stanza nel dormitorio dell'istituto Tokiwakai era un punto di ritrovo per appassionati di *kanshi* e *haiku* che si incontravano per comporre poesie. Lo studente supervisore Naitō Meisetsu trasmise loro le lamentele di alcuni compagni convinti che la letteratura contravvenisse all'imperativo di ascesa sociale su cui si basava l'ideologia del *risshin shusse* (elevarsi e farsi strada nel mondo), ma in seguito proprio Meisetsu, di vent'anni più grande, si avvicinò alla poesia grazie a Shiki e divenne suo allievo nella composizione di *haiku*. Inutile dire che anche Meisetsu sarebbe stato poi un ospite fisso dello Shiki-an.

Quando la tubercolosi si aggravò e Shiki capì che gli restava poco da vivere, abbandonò l'università e cominciò a scrivere per *Nippon*. Come prima cosa, nel 1893 fondò una rubrica di *haiku*. Sarebbe diventato il baluardo, nel campo della comunicazione, dello *haiku* realista da lui auspicato. Nello stesso anno, *Nippon* fu più volte costretto a interrompere la pubblicazione per via delle idee antigovernative che esprimeva, e così, perché potesse proseguire altrove la sua riflessione critica, fu fondato *Shō-Nippon* e Shiki ne fu nominato caporedattore. Per dare un'impronta di freschezza al giornale, Shiki scelse come responsabile grafico l'astro nascente della pittura in stile occidentale Nakamura Fusetsu. E fu proprio l'adattamento della nozione e della tecnica del realismo (*shasei*, riproduzione oggettiva della vita, della realtà) occidentale nella pittura di Fusetsu a determinare gli stilemi rivoluzionari dello "scrivere così come si è visto".

Shiki costruì lo Shiki-an, all'84 di Negishi-chō, nel 1894. La casa accanto era occupata dal caporedattore di *Nippon*, Kuga Katsunan. Lo stesso che gli aveva affidato la direzione di *Shō-Nippon*. Che un impiegato andasse ad abitare accanto al proprio capo era un fatto abbastanza singolare, ma fin dal suo arrivo a Tōkyō Shiki aveva nutrito profonda ammirazione per Katsunan, il polemista libertario amico intimo dello zio Katō Takusen, e la scelta di quell'abitazione rifletteva il desiderio di lavorare al suo fianco nel poco tempo che gli rimaneva.

Tempo che si ridusse drasticamente tra il marzo e il maggio del 1895, quando partì per la guerra sino-giapponese in qualità di cronista. Shiki vinse la strenua opposizione delle persone a lui più vicine e si imbarcò al seguito della Guardia imperiale alla volta di Jinzhou (nell'odierna provincia di Liaoning), dove strinse amicizia con Mori Ōgai (che prestava servizio come ufficiale medico), ma durante la traversata di ritorno soffrì di una forte emottisi che lo ridusse in fin di vita. In seguito tornò nella sua città natale, Matsuyama, per ristabilirsi, trovando ospitalità presso il Gudabutsu-an, l'abitazione del suo grande amico Natsume Sōseki, che in quel periodo insegnava in una scuola del posto. E, come è noto, non passò molto tempo prima che il Gudabutsu-an diventasse il salone letterario di riferimento per il nuovo *haiku*.

Il 3 gennaio 1896 l'usuale riunione di compositori di *haiku* di inizio anno allo Shiki-an si rivelò un'edizione particolarmente ricca grazie alla partecipazione sia di Ōgai sia di Sōseki, ma, appena un mese dopo, le complicazioni legate alla tubercolosi fecero precipitare lo stato di salute di Shiki, che non fu più in grado di camminare da solo. Questo fu anche l'anno in cui lui e i suoi discepoli ottennero i primi riconoscimenti per il loro innovativo contributo alla pratica dello *haiku*.

2. Un luogo di crescita

L'abilità di Shiki a trasmettere la propria passione per il progetto di riforma dello *haiku*, dopo gli oltre quindici anni in cui si dedicò allo studio della materia – iniziò ancora adolescente –, si manifestò anche nel modo in cui seppe coinvolgere Ōgai e Sōseki. Poi c'era la rubrica di *haiku* su *Nippon* e, dall'aprile del 1897, cominciò a pubblicare a puntate *Haijin Buson* ("Il poeta Buson").

Ma l'interesse di Shiki era rivolto anche al rinnovamento del *tanka*. *Utayomi ni atauru sho* ("Scritti per i poeti di *waka*", in 10 parti), la cui serializzazione cominciò a febbraio del 1898, è ciò che oggi definiremmo una critica feroce destinata a infiammare gli animi, che liquida il *Kokin waka shū* come una "raccolta inutile" e Ki no Tsurayuki come un "poeta scadente". Una chiara sfida ai poeti dello Outadokoro (Ufficio imperiale della poesia), che costituivano la corrente principale dell'establishment poetico del tempo (Takasaki Masakaze, i poeti della scuola Keien, che perpetuavano idee e stili tradizionali) e che possedevano una visione dogmatica del *Kokinshū* e di Tsurayuki, considerati lo standard compositivo per eccellenza. L'Outadokoro (1888-1946), istituito in seno all'Agenzia della Casa Imperiale, emanava direttive in materia di composizione poetica a nome dell'Imperatore e della famiglia imperiale e organizzava le declamazioni ufficiali. Shiki nutriva forti dubbi riguardo all'utilità di continuare a preservare, nei valori e nella forma, una tradizione poetica vecchia mille anni e tramandata in segreto. Per colui il quale aveva portato a termine l'ammodernamento dello *haiku*, il passo successivo non poteva che essere la riforma del *waka*.

A differenza dello *haiku*, che aveva composto e studiato con costanza, formando un gran numero di discepoli che condividevano le sue vedute, nel campo del *tanka* Shiki non aveva ancora all'attivo risultati che potessero considerarsi convincenti. *Utayomi ni atauru sho* era l'opera di un giornalista che come autore di *waka* era un perfetto sconosciuto, e gli procurò rimproveri e dubbi da parte anche dei colleghi più fidati, tra cui Amada Guan, che ritenevano le sue critiche eccessive. Persino Kuga Katsunan, che ne aveva autorizzato la pubblicazione, si preoccupò che i toni usati da Shiki potessero attirargli antipatie e provò ad affrontare la questione, con toni cordiali, per lettera, ma l'altro non volle saperne di tirarsi indietro.

Nel carteggio tra Shiki e Katsunan, esposto nella mostra "Il vero Shiki e le sue passioni in documenti inediti d'archivio" (dal 1° settembre 2018 al 1° febbraio 2019) al Museo Masaoka Shiki di Matsuyama, c'è una lettera in risposta alle critiche ricevute da qualcuno vicino a Shiki, *Uta ni tsukite onegai* ("Sul *waka*: una richiesta", 23 febbraio 1898). Nella lettera, risalente al giorno della

pubblicazione della quinta parte di *Utayomi ni atauru sho* su *Nippon*, Shiki chiedeva a Katsunan di poter portare avanti il proprio progetto di critica poetica anche a costo di attirarsi la disapprovazione di tutti.

> Per come la vedo io, l'arte e la letteratura hanno questo in comune: che debbono essere dotate di interesse e di carattere. E il *kanshi* e il *waka* e lo *haiku*, soprattutto, debbono rispondere ai medesimi principi.

Dopo questa affermazione, Shiki partiva all'attacco chiedendo se fosse giusto, nonostante il suo successo con lo *haiku* e i risultati ottenuti da Kokubu Seigai, Katsura Koson e Honda Shuchiku nel progetto di riforma del *kanshi* portato avanti proprio su *Nippon*, che la soggezione verso la compagnia di specialisti del *waka* (la scuola dell'Outadokoro) e delle loro idee anacronistiche ne ritardasse il rinnovamento.

Aggiungeva quindi che, proprio perché il *waka* era praticato dagli intellettuali, *Nippon* avrebbe dovuto far capire che esistevano anche contenuti di rottura rispetto ai cliché perpetuati dalla poesia classica. Chiedeva inoltre che gli fosse accordata la facoltà di scegliere lui stesso gli articoli di commento e i componimenti originali da pubblicare in aggiunta ai propri.

L'intestazione della lettera risulta modificata, "Al signor Kuga" diventa "All'attenzione della Redazione", mentre al titolo, *Uta ni tsukite onegai*, si affianca un "4" che indica il font da utilizzare per la stampa. Il cambio di intestazione e l'indicazione del font fanno supporre che Katsunan, dopo avere inoltrato la lettera alla Redazione e ottenuto l'autorizzazione, volesse pubblicarla su *Nippon* (cosa che in realtà non avvenne). Da "Lettera al caporedattore Katsunan" diventava "Lettera alla Redazione", con la possibilità di renderla poi pubblica come "Lettera ai lettori".

A prendere di mira *Utayomi ni atauru sho* non furono tanto i poeti dell'Outadokoro, quanto coloro i quali si riconoscevano nel pensiero dominante e vi attribuivano un'autorevolezza la cui origine era tuttavia incerta – gli stessi che, come spesso accade agli adoratori della tradizione, si fanno beffe del percorso a tentoni che conduce alla scoperta del nuovo ed escludono quelli che invece lo imboccano. Questi ultimi rappresentavano il cuore pulsante del giornale *Nippon*. È pensando a loro che Shiki paragona il proprio rapporto con la Redazione a quello tra *Nippon* e il governo.

La lettera fu il punto di svolta che sancì la continuazione di *Utayomi ni atauru sho*, alla cui sesta e settima parte si affiancò la pubblicazione a puntate dei componimenti di Shiki, *Hyakuchū jisshu* ("Dieci di cento", dal 27 febbraio al 10 marzo, 11 parti), che riscossero grande interesse.

L'auspicio di Shiki, con la pubblicazione di *Utayomi ni atauru sho* e *Hyakuchū jisshu*, era di risvegliare dal torpore i "poeti", vale a dire coloro i quali, insieme a lui (e anche dopo la sua morte), avevano il dovere di contribuire alla modernizzazione del *tanka*. Perché *Nippon* potesse diventare per loro un luogo di "crescita", era necessario che tenesse ben alta la bandiera del rinnovamento. Un giornale rivolto a tutti i poeti, che cercasse di accontentare sia i fautori del nuovo che del vecchio, sia gli allineati che i non allineati, non avrebbe avuto senso. Era necessario che chi dirigeva «Nippon» prendesse posizione, che capisse come fronteggiare le politiche culturali del governo e a chi piegarsi. Anzi, per Shiki un nuovo "poeta" sarebbe potuto emergere solo a patto che l'atteggiamento di *Nippon* nei confronti della cultura tradizionale coincidesse completamente con l'ideale di rinnovamento.

I primi "poeti" a rispondere alla chiamata di Shiki furono il produttore di latte Itō Sachio, l'agricoltore Nagatsuka Takashi e il fabbro Katori Hozuma, tutte persone che conducevano vite degne di essere oggetto di poesia. Sono gli stessi che nel 1903, dopo la morte di Shiki, fondarono la rivista di *tanka Araragi* per mantenere viva la sua eredità, autori di poesie che esprimono vividamente le loro attività lavorative.

Nagatsuka Takashi, in particolare, lesse *Utayomi ni atauru sho* su *Nippon* quando aveva all'incirca diciannove anni. Successivamente lasciò il paese natale a Ibaraki, frequentò lo Shiki-an e seguì il maestro nel progetto di riforma del *tanka*. Gli capitò anche di inviare a Shiki alcuni prodotti coltivati nelle campagne di Ibaraki. Esattamente un mese prima della sua morte, gli mandò delle patate Yamato, e la lettera di ringraziamento di Shiki (19 agosto 1902) conteneva un suggerimento che suona come un messaggio di addio. Se queste patate fossero il primo prodotto della tua terra, diceva, e se quindi il tuo villaggio fosse ancora arretrato e povero, tu, in qualità di capo-villaggio, avresti il dovere di guidarlo verso l'ammodernamento, in particolare dovresti occuparti dell'istruzione dei bambini, sulle cui spalle poggia il futuro del villaggio. Shiki non immaginava affatto che il suo allievo prediletto, Takashi, sarebbe vissuto di poesia. Dopo la sua morte, Nagatsuka Takashi portò avanti, insieme con i compagni, il processo di modernizzazione del *tanka*, ma allo stesso tempo, come suggerito da Shiki nella lettera, impiegò le proprie finanze e dedicò tutto sé stesso all'ammodernamento delle tecniche di coltivazione nel suo villaggio natale, Kosshō, al fianco dei contadini più poveri. Quest'esperienza, in seguito, avrebbe prodotto quel capolavoro della letteratura di ambientazione rurale che è il romanzo *Tsuchi* ("La terra", 1912). *Tsuchi* rappresenta in maniera impeccabile la realtà di un povero villaggio giapponese affidandosi allo stile della prosa cui Shiki approdò nell'ultima parte della sua vita, dopo essersi dedicato allo *haiku* e al *tanka*.

La "semina delle parole" di Shiki raccolse intorno a lui delle persone, le condusse molto più lontano di quanto lui stesso potesse immaginare, e il loro cammino divenne la vera riserva per il futuro.

3. Un luogo in cui starsi accanto

Un anno prima della morte, Shiki accusò sua sorella Ritsu, che lo accudiva ventiquattr ore su ventiquattro, di essere una "donna tutta razionalità", "una con l'empatia e la compassione di un vegetale o di un sasso" (20 settembre 1901). Queste lamentele sono contenute nel suo diario *Gyōga manroku*.

L'insofferenza e la rabbia di Shiki erano dovute al fatto che Ritsu non si sforzasse in alcun modo per assecondare lui che era malato. Arrivò ad imputare a questa mancanza di empatia il fallimento dei suoi due matrimoni. Il *Gyōga manroku* era accessibile a chiunque facesse visita allo Shiki-an – oggi lo definiremmo un blog ad accesso limitato – per cui i dissapori tra i due fratelli dovevano essere noti a tutti i frequentatori della casa.

Ma è sull'annotazione del giorno successivo che dobbiamo concentrarci. Il punto di vista di Shiki cambia e lui comincia a enumerare le funzioni svolte da Ritsu nello Shiki-an. Infermiera, domestica, segretaria: svolgeva tutte queste mansioni ma era di poco appetito e non chiedeva neanche uno yen di compenso. Si rende conto che se Ritsu pretendesse da lui quanto le spetta, probabilmente le sue entrate non sarebbero sufficienti. E quindi il funzionamento dello Shiki-an e la sua attività dipendono unicamente da lei: Shiki giunge alla conclusione che, piuttosto che farla ammalare, sarebbe preferibile che lui morisse. Shiki è costretto a letto e dipende in tutto e per tutto dalla sorella e, in un'epoca in cui concetti come "genere" e "lavoro non retribuito" ancora non esistono, si rende conto che le faccende domestiche e la cura dei malati sono interamente a carico di donne che non percepiscono alcuna paga. Siamo di fronte a un intellettuale che non si limita a riconoscere sentimenti umani quali lealtà o affetto, ma è consapevole della posizione della donna all'interno del sistema sociale.

Shiki, seguendo con gli occhi e con le orecchie le occupazioni di Ritsu nel corso della giornata, si rese conto dell'impegno necessario a preparare i pasti, e nella settantatreesima parte (24 luglio 1902) della serie di saggi *Byōshō rokushaku* ("Un letto grande sei *shaku*"), risalente all'ultima fase della sua carriera, propose di fondare aziende alimentari in varie regioni al fine di alleggerire il lavoro domestico. Sosteneva che per concentrarsi sulla cura dei malati si dovesse avere il "buon senso" di rendere disponibili cibi preconfezionati. In questa sua posizione non vi è alcuna traccia di quella visione romantica della famiglia moderna che considera il "fatto in casa" una dimostrazione di amore.

Al best-seller senza precedenti di Nakae Chōmin, *Ichinen yūhan* ("Un anno e mezzo", 1901, Hakubunkan), Shiki rispose con un saggio intitolato "Inochi no amari" ("Quel che rimane da vivere", 20, 23 e 30 novembre 1901, *Nippon*) in cui criticò radicalmente l'atteggiamento "banale e superficiale", di rinuncia, di Chōmin al cospetto della morte. Chōmin, uno dei massimi pensatori del Movimento per la libertà e i diritti del popolo, era chiamato il "Rousseau giapponese". Scrisse *Ichinen yūhan* quando, malato di cancro, seppe che gli restava poco da vivere, ma Shiki si sentiva più abituato di lui a fronteggiare la morte e rivelò che il libro era del tutto privo della "gioia" di aver potuto pubblicare in un giornale o una rivista il proprio "pensiero" "messo per iscritto".

Rileggendo *Ichinen yūhan* c'è stato un passaggio che mi ha colpito. Quando negli ultimi giorni, mentre stanno passeggiando sulla spiaggia, egli invita la moglie, che a casa come in viaggio lo ha sempre seguito come un'ombra, a suicidarsi insieme a lui. Non avendo denaro, la lascerebbe piena di debiti, e lei, che ormai ha superato i quarant'anni, non avrebbe alcuna speranza di risposarsi, allora perché non lasciarsi annegare insieme? Fortunatamente la donna crede che stia scherzando e il doppio suicidio non si verifica, ma se penso che solo una decina d'anni dopo il generale Nogi Maresuke portò la moglie via con sé nel suicidio, trovo molto interessante che due uomini i quali, in modo completamente diverso, si sono fatti carico del tempo in cui hanno vissuto, l'epoca Meiji, ritenessero entrambi che le rispettive mogli fossero parte di loro. Gli ideali di libertà importati dall'Europa, così come la dottrina giapponese del *bushidō*, non contemplavano affatto la possibilità che una donna, all'interno della sfera privata, fosse dotata di una propria volontà e in grado di vivere come meglio credeva.

Tornando per un momento al *Gyōga manroku*, lo stesso giorno in cui Shiki si lamenta di Ritsu racconta anche che la donna, che non rimaneva mai al suo capezzale più del dovuto, trascorse una o due ore in piedi davanti alla voliera sistemata in giardino a osservare i canarini, i soli verso cui, scrive il fratello, fosse in grado di provare "empatia". In ossequio al principio della riproduzione del vero, da lui promosso, rappresenta la scena così come l'ha vista, ma non si arroga il diritto di esprimere ciò che non può vedere – il "pensiero" di Ritsu – al posto suo, bensì descrive lo spazio dello Shiki-an in cui lei ha trovato il proprio angolo di tranquillità.

Più e più volte ti chiedo quanto è alta la neve.

Quello appena citato è uno dei più famosi *haiku* di Shiki, composto nel 1896. Rappresenta con precisione come lo spazio e il tempo dello Shiki-an dipendano da Ritsu, e lo fa attraverso la descrizione della propria emozione per l'addensarsi della neve. Ma in seguito la malattia di Shiki si aggravò, la

sua modernizzazione letteraria si diversificò e lui dimenticò quanto dipendesse da lei, per poi riscoprirlo attraverso la rappresentazione e giungere quindi a un nuovo livello di consapevolezza.

Nel suo ultimo libro, *La fiamma di una candela* (1961), Bachelard citava i versi di Jean de Boschère, "È la più piccola stanza a rendere possibile il lavoro", e scriveva che il vero spazio del lavoro solitario è all'interno del cerchio di luce della lampada che rischiara la piccola stanza. Ma a voler essere più precisi è chi accende quella lampada, chi aggiunge l'olio e si assicura che non si spenga, a sostenere il lavoro. E anche questi ha il suo unico, irripetibile spazio-tempo.

Conclusioni

Dopo il terremoto del Tōhoku, Kuma Kengo, l'architetto che ha disegnato uno degli edifici più grandi del Giappone contemporaneo – lo Shin-kokuritsu kyōgijō, il nuovo stadio che si stanno affrettando a completare per le Olimpiadi – nel libro *Chiisana kenchiku* ("L'architettura del piccolo", 2013, Iwanami shoten) ha espresso un'idea interessante. L'architetto che ha costruito case con mattoni d'acqua, chiese con tronchi d'albero, case da tè gonfiabili, ripercorre i propri progetti in giro per il mondo e scrive:

> Il mondo sta cominciando a spostarsi dal grande al piccolo. L'uomo vuole confrontarsi con il mondo affidandosi soltanto alle proprie forze. Da entità passiva capace solo di sottostare ai grandi sistemi (per esempio il nucleare) va trasformandosi in entità attiva capace di costruirsi da sé il proprio nido e produrre l'energia di cui ha bisogno. È per appoggiarlo in questa impresa che è nata l'architettura del piccolo.

Molti paesi, al giorno d'oggi, procedono privi di orientamento e di obiettivi, mentre gli individui si sentono insignificanti, persi, e tendono a rifugiarsi nella sfera più strettamente privata. I social network ci hanno dato l'opportunità di comunicare con persone che si trovano dall'altra parte del mondo, ma in un contesto in cui non ci si guarda e non ci si ascolta, la cognizione della distanza che intercorre tra individuo e gruppi con sistemi di valori differenti porta spesso all'emergere di contrasti e tensioni. E anche nella sfera privata, come dimostra il fenomeno della violenza domestica, l'incapacità di immaginarsi al posto dell'altro può trasformare uno spazio sicuro, uno spazio in cui si dovrebbe coltivare la vita, in un campo di battaglia.

Uno spazio in cui accogliere i visitatori, qualche volta unirsi in gruppo, porre domande al mondo, un rifugio ma anche il luogo della riscoperta dell'uomo che è dietro a un familiare – l'opera di costruzione della "possibilità"

che Shiki ha portato avanti, seminando parole dalla "piccola architettura" del suo Shiki-an, ci è di ispirazione per vivere il presente e guardare al futuro.

(Traduzione dal giapponese di Gala Maria Follaco)

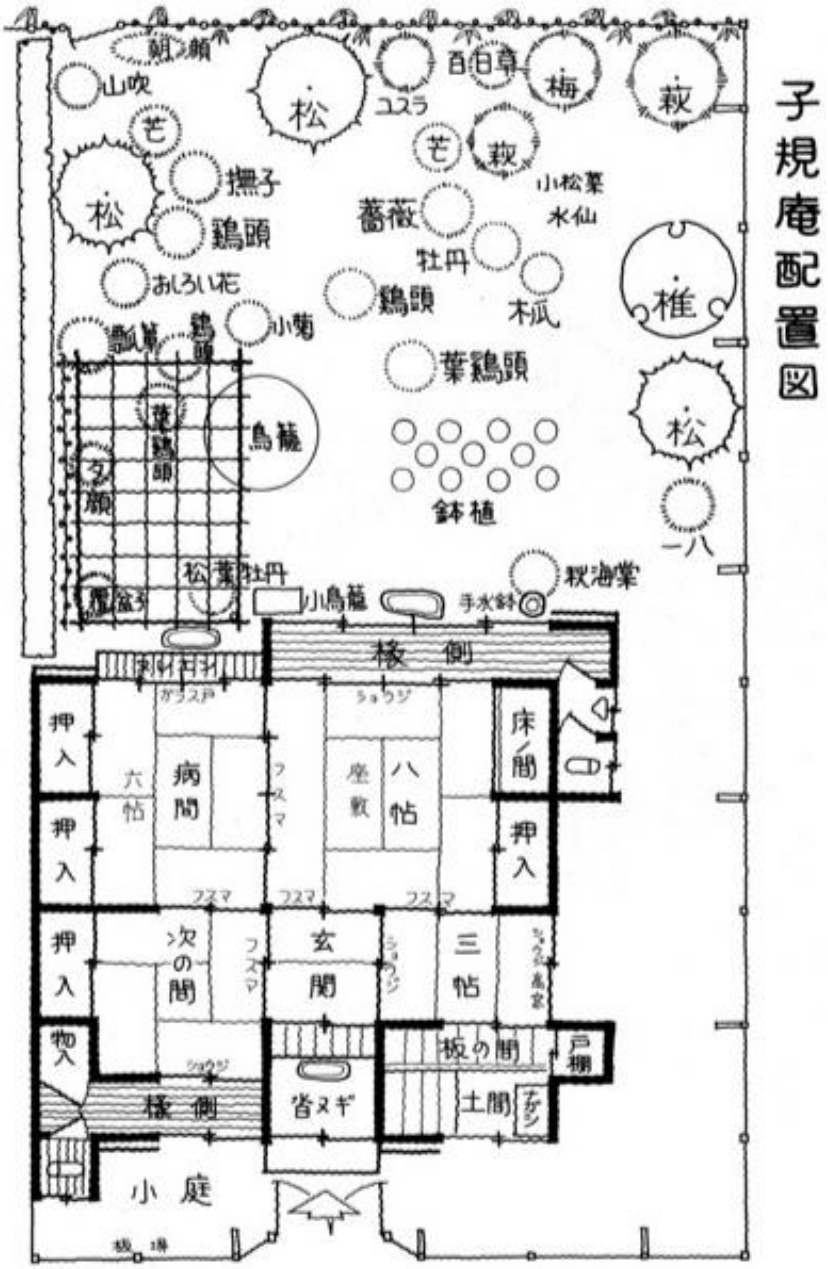


Fig. 1 – Layout dello Shiki-an.

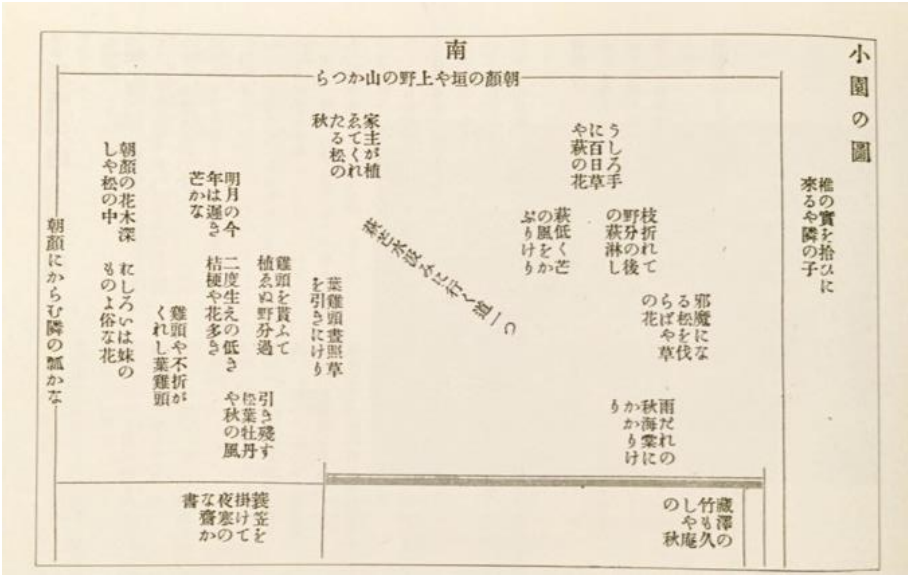


Fig. 2 – Disegno dello Shiki-an in *Koniwa no ki*.

From the Retreat to the Public Sphere
Masaoka Shiki's Construction of "Possibility"

In the late 19th century, Masaoka Shiki built a small retreat, called Shiki-an (Shiki's Retreat), in Negishi (Tōkyō). Nowadays, Shiki is best known for his commitment to the reform of *haiku*, *tanka*, and prose in modern Japan, but around 1900, despite his precarious health condition, he did not avoid "to sow words." Together with his guests at the Shiki-an, he worked unceasingly to explore new "possibilities" for a linguistic-cultural transformation. In this paper, I examine several sources useful to reconstructing this "seeding": the newspaper *Nippon*; the journal *Hototogisu*, edited by his disciples; his diary *Gyōga manroku* (Supine Notes); and a large volume of letters. In particular, I show that Shiki-an emerged as both a private space and a literary salon hosting more than two hundred guests, and I argue that it was a center for literary production and research, as well as theoretical reflection on Japanese culture.

庵（いおり）が結ぶ公共圏
正岡子規による「可能性」の創り方

金井景子

遡ること 120 年あまり、東京の一隅に、「寝たきりの新聞記者」が庵を結んで暮らしていた。「子規庵」と名付けられた小さな家に住む、正岡子規である。1900 年前後の子規は、肺結核の合併症が進行して歩行が困難となり、残された時間には限りがあった。子規はことばという種を蒔くこと（＝ことばの播種）を決して諦めなかった。子規庵に呼び寄せられ、あるいは自ら馳せ参じた人々とともに、言語文化の変革の「可能性」をたゆみなく模索した。本稿では、そうした「ことばの播種」が引き起こした出来事を、遺された資料に辿ることができる。彼の勤務先であった新聞『日本』や弟子たちと刊行していた雑誌『ほととぎす』、子規庵を来訪するものならば誰でも手に取ることができた肉筆の枕頭日記「仰臥漫録」、おびただしい数やりとりされた書簡の上に、それらは躍り出た。辿りながら気づくのは、それらが書かれた「子規庵」は、正岡家のプライベート空間であると同時に、200 名以上の来訪者を受け入れ、創作・文学研究、そして日本文化論の拠点として機能するサロンであった。晩年の子規は、その庵の六畳の病間で「寝たきり」であったのもかかわらず、持てる資源を全て使い尽くして、親密圏と公共圏を自在に往還し、直面した課題を可能性に変えて行ったのである。

SUZUKI JUN

La filanda di Tomioka, patrimonio mondiale dell'umanità, e la difficile introduzione delle tecniche europee di filatura della seta in Giappone

Oggi, in Italia e in Giappone, la produzione di seta greggia direttamente dalla filatura dei bozzoli dei bachi è quasi del tutto scomparsa ma, fino alla metà del XX secolo, era stata un'industria importante in entrambi i paesi. In Giappone, la seta greggia era prodotta fin dai tempi antichi e dal XV fino al XVII secolo eccellenti qualità furono importate dalla Cina. Tuttavia, le successive restrizioni al commercio internazionale favorirono lo sviluppo della produzione nazionale.

Quando nel 1859 il Giappone fu costretto ad aprire i suoi porti e a partecipare così al commercio internazionale con l'Occidente, il prezzo sul mercato internazionale della seta greggia era molto più alto del prezzo sul mercato interno, cosa che la rese presto un importante prodotto di esportazione. La seta greggia giapponese, però, era di bassa qualità e pertanto poco apprezzata dai commercianti stranieri. Per tale motivo, il governo Meiji decise di introdurre nuove tecniche dalla Francia e dall'Italia al fine di migliorarne la qualità e aumentarne i volumi di produzione. La filanda di Tomioka (figg. 1 e 2), situata a circa 100 km a nord-ovest di Tōkyō, è un impianto che testimonia questo trasferimento di tecniche dall'Europa e nel 2014 è stata riconosciuta dall'UNESCO come patrimonio culturale mondiale dell'umanità.

Negli ultimi quindici anni chi scrive ha visitato più volte la filanda di Tomioka, per consulenze in merito alla candidatura del sito come patrimonio culturale mondiale e per studiare quali procedure adottare in merito a restauri, consolidamento e prevenzione dalle catastrofi al fine di conservare tale patrimonio. In tal modo, è stato possibile toccare con mano le difficoltà nel trasferimento delle tecniche di filatura italiane e francesi in Giappone, rivalutando così il significato di "patrimonio". Questo contributo tratterà proprio di tali difficoltà.

1. La rivoluzione industriale giapponese e le esportazioni di seta greggia

Innanzitutto si guardi la fig. 3 che mostra il rapporto tra le esportazioni dei prodotti della seta e le esportazioni totali giapponesi. I dati riguardano il periodo di novanta anni compreso tra il 1865 e il 1955. La linea blu mostra l'insieme dei prodotti sericoli, mentre la parte riempita di giallo indica la sola seta greggia. Le esportazioni di seta hanno rappresentato quasi la metà delle esportazioni giapponesi per tutto il periodo che va dall'apertura dei porti, durante il *bakumatsu,* fino agli inizi degli anni Trenta, coprendo dunque il periodo della rivoluzione industriale giapponese.

Inizialmente, le esportazioni delle uova di bachi da seta, ovvero semebachi, aumentarono in risposta all'epidemia che colpì i bachi in Europa, la pebrina. Con lo sviluppo dell'industrializzazione, si osservò anche un aumento delle esportazioni dei tessuti in seta. Tuttavia, la seta greggia continuò a detenere la quota maggiore, rimanendo in assoluto il primo prodotto esportato dal Giappone. Durante la rivoluzione industriale giapponese, ebbe uno sviluppo notevole anche l'industria della filatura del cotone, la quale, però, dipendeva dal mercato estero per la materia prima – il cotone grezzo – e per i macchinari, tra cui quelli per la filatura che dovevano essere importati. Pertanto, con l'intensificarsi dell'industrializzazione, si rese necessario lo sviluppo di un forte settore proiettato verso le esportazioni. La costante espansione della produzione di seta greggia deve essere letta, dunque, come parte del processo di espansione dell'industrializzazione del Giappone.

Il rapido declino della quota dei prodotti della seta negli anni Trenta non fu dovuto a un calo della produzione ma a un aumento delle esportazioni di cotone e di altri prodotti industriali. Successivamente, la guerra contro gli Stati Uniti, al primo posto tra le destinazioni delle esportazioni giapponesi, dirottò l'attività delle fabbriche e degli operai verso la produzione militare e alimentare, riducendo quella di seta greggia. Nel periodo postbellico, il settore si riprese rapidamente e divenne una delle principali industrie di esportazione durante la ricostruzione. Con la crescita di altri settori industriali e la concorrenza da parte dell'industria della seta cinese se ne registrò il declino.

La fig. 4 mostra l'andamento delle esportazioni e, in particolare, quelle di paesi come la Cina e l'Italia le quali, insieme al Giappone, erano i principali esportatori di seta greggia nel periodo precedente la Seconda guerra mondiale fino al 1938. La seta greggia giapponese era usata anche per il mercato interno ma, durante il periodo di massima espansione delle esportazioni, una percentuale tra il 60% e l'80% andava al mercato estero.

Tale crescita è evidente e si nota come nel primo decennio del XX secolo le esportazioni di seta greggia del Giappone raddoppiarono, superando l'Italia

e la Cina. A sostenere l'aumento dei volumi di produzione di seta greggia durante questo periodo fu l'espansione della produzione negli impianti industriali e, all'origine di questa espansione, vi fu la tecnologia europea introdotta nella filanda di Tomioka.

2. Il valore della filanda di Tomioka

La filanda di Tomioka è stata il primo setificio in Giappone a utilizzare un motore a vapore come si evince dal camino presente nella fig. 5. Vi furono installati macchinari in ferro fabbricati in Francia e furono assunte operaie provenienti da tutto il paese (fig. 6) per apprendere questo nuovo sistema produttivo, sotto la guida di ingegneri e lavoratrici francesi. Tra questi ingegneri vi era Paul Brunat (1840-1908, fig. 7). Per la prima volta in Giappone, nella filanda di Tomioka fu usata la forza di un motore a vapore per avvolgere la seta greggia e bollire i bozzoli e per la prima volta più di trecento donne vennero impiegate per lavorare nella fabbrica. Queste stesse operaie trascorrevano la loro vita in loco alloggiando in dormitori (fig. 8). In seguito, questi elementi furono adottati anche in altre fabbriche tessili, contribuendo all'industrializzazione del Giappone.

Le donne che venivano qui a imparare il nuovo lavoro erano reclutate da tutte le prefetture. Inoltre, la filanda di Tomioka era ben conosciuta e giapponesi provenienti da tutto il paese la visitavano, rimanendo colpiti dagli edifici in mattoni e dai macchinari in ferro all'epoca ancora molto rari. Molti *nishiki-e* circolavano in Giappone al fine di far conoscere questi sistemi produttivi innovativi (fig. 9).

Con l'inserimento nel 2014 nella lista del patrimonio mondiale dell'umanità, si è tornati a parlare della filanda di Tomioka e nei due anni successivi si è registrata la presenza di due milioni e cinquecentomila visitatori. La fabbrica ha continuato la sua attività per 115 anni dal 1872 al 1987. Negli anni, l'attrezzatura è stata rinnovata e i macchinari che i visitatori possono osservare oggigiorno sono quelli quotidianamente usati negli anni Ottanta del XX secolo (fig. 10). Ad esempio, la macchina per la trattura, l'attività centrale nella produzione di seta greggia, è stata installata nel 1968 e usata fino al 1980, e non corrisponde al macchinario che molti giapponesi erano abituati a vedere nei *nishiki-e* pubblicati sui libri di storia d'istruzione secondaria. L'edificio, invece, mantiene sostanzialmente la sua forma originale. Nella filanda di Tomioka è conservata l'intera storia del sistema di filatura giapponese ed è questo il suo grande valore. Tuttavia, comprendere il significato di tale valore è alquanto difficile.

Durante il processo di iscrizione della filanda di Tomioka nella lista dei siti patrimonio mondiale dell'umanità, non sono mancate voci critiche, soprattutto

tra coloro che avevano familiarità con la storia dell'industria della seta. Queste critiche riguardavano due aspetti in particolare. In sintesi, la prima critica riguardava il fatto che la filanda di Tomioka era a un livello molto più alto delle filande allora presenti nel paese. Infatti, la maggior parte delle fabbriche che furono costruite durante l'era Meiji usava ancora macchinari in legno e non in ferro come invece si faceva a Tomioka, e non era raro che i tetti non avessero tegole e che gli edifici non fossero costruiti in mattoni. Nella fig. 11, possiamo vedere una fabbrica che si trovava nell'attuale prefettura di Gifu. Come nella fabbrica di Tomioka, le operazioni avvenivano attraverso l'uso di vapore generato da una caldaia, tuttavia le apparecchiature usate erano in legno. Nella fig. 12, vediamo la filanda di Suwa, nella prefettura di Nagano, dove la filatura industriale si è sviluppata molto presto. La forza motrice era generata da un mulino ad acqua e non da una macchina a vapore e, inoltre, ad eccezione del magazzino dei bozzoli visibile sul retro a destra, si trattava di un edificio piuttosto maltenuto. Dunque va senz'altro rilevato che la filanda di Tomioka era di un livello eccezionalmente elevato a differenza delle altre fabbriche diffuse nel resto del paese che, proprio perché costruite con materiali di qualità più scadente, non sono rimaste fino ai nostri giorni.

Un altro argomento in base al quale la filanda di Tomioka non può essere considerata rappresentativa della produzione della seta è stato sollevato da esperti che hanno familiarità con tale settore nella prefettura di Gunma, dove si trova il sito di Tomioka. Come evidente dalla fig. 13 anche dopo ventiquattro anni dall'apertura della filanda di Tomioka, la produzione industriale di seta greggia rappresentava appena l'11,7% di tutta la produzione nella prefettura di Gunma, inclusa la stessa Tomioka, e quasi il 90% era invece prodotto al di fuori di fabbriche con impostazione industriale. Una situazione molto diversa da quella della prefettura di Nagano, dove si trovava anche la filanda di Suwa e dove il 94,4% era invece prodotto all'interno di vere e proprie fabbriche.

Il sistema di produzione di filati di seta che si sviluppò nella prefettura di Gunma si concentrava presso le abitazioni dei contadini, di cui possiamo vedere un esempio nella fig. 14. Secondo questo sistema, si disegnava il filato su un piccolo telaio, lo si raccoglieva e successivamente lo si riavvolgeva in un telaio più grande controllandone la qualità ed esportandolo come seta greggia dalla qualità uniforme. Sebbene questo sistema fosse considerato un miglioramento della lavorazione serica a mano, non può essere ritenuto come un elemento costitutivo del patrimonio culturale mondiale, dato che tali strutture non si sono conservate.

La questione del perché fuori dalla prefettura di Nagano la produzione industriale di seta greggia non sia entrata in piena attività per circa trent'anni dopo

che la filanda di Tomioka fu costruita è stata di recente oggetto di nuovo dibattito.

3. I problemi dell'essicazione e della conservazione dei bozzoli

In realtà, anche al di fuori della prefettura di Nagano furono costruiti numerosi setifici. Infatti, sono molti gli esempi di persone che, visitata la filanda di Tomioka, ne costruirono una nella propria regione. Come si evince nella fig. 15, nel 1893 vi erano in totale 2.553 fabbriche con più di dieci addetti alla trattura, di cui cinquecento nella prefettura di Nagano e le restanti nelle altre prefetture.

Il professor Hirano Yasushi ha provato a calcolare i giorni di attività in un anno di queste fabbriche. I dati dell'epoca posseduti sull'attività in fabbrica non calcolavano il numero dei giorni operativi, ma conosciamo la quantità di seta greggia prodotta in un anno e il numero di bacinelle utilizzate per i filati. A questo punto, si confronta la quantità di seta greggia prodotta in una bacinella in un anno. Nel distretto di Suwa, dove c'erano molte fabbriche di seta, si arrivava a 62.2 *kin*[1], e a quel tempo nello stesso distretto, si era soliti lavorare per 180 giorni all'anno, da metà giugno a metà dicembre. Oltre la metà di tutte le fabbriche giapponesi operative per almeno sei mesi o più all'anno si trovava nella prefettura di Nagano. D'altra parte, si può stimare che il 70% delle fabbriche nelle altre prefetture avesse meno della metà dei volumi di produzione di Nagano e che il periodo di attività fosse di tre mesi o meno all'anno. La costruzione di una fabbrica richiedeva tempo e denaro e difficilmente venivano costruite considerato un uso di soli tre mesi all'anno. Inoltre, anche una volta edificata una fabbrica, sarebbe stato difficile crescere e svilupparsi a causa della concorrenza dalle fabbriche di Nagano attive da più tempo. Il professor Nagano ha osservato che questo breve periodo di funzionamento era dovuto al fatto che fino al 1900 la tecnologia per essiccare e conservare i bozzoli non era ancora consolidata.

La filanda di Tomioka, invece, era in funzione tutto l'anno, escluse le festività. Al tempo in cui fu costruita, i bachicoltori giapponesi allevavano i bachi da seta una o due volte l'anno, ma il governo raccomandò di allevarli solo una volta data la scarsa qualità che si otteneva dal secondo allevamento. A giugno, quando era possibile acquistare i bozzoli, era dunque necessario rifornirsi dell'intera quantità utile per un anno intero. Ma perché ciò era possibile a Tomioka e non nei setifici privati?

[1] 1 *kin* corrisponde a circa 600 grammi.

4. L'introduzione dell'essiccazione all'aria

Dall'ingresso principale della filanda di Tomioka è possibile osservare lo spazioso magazzino orientale dei bozzoli (fig. 16). La struttura è in legno e i mattoni sono usati solo per le pareti ma possiamo immaginare che i visitatori dell'epoca rimanessero colpiti dall'uso dei mattoni, all'epoca ancora molto rari, e dalle enormi dimensioni dell'edificio, 104 m di lunghezza e 14 m di altezza.

Durante le prime visiste alla filanda, chi scrive ha pensato che fosse naturale che ci fosse un deposito così grande dal momento che vi si immagazzinava la quantità di bozzoli destinati al lavoro di un anno. Tuttavia, dalle numerose finestre, si capisce che questo edificio non fu creato solo per immagazzinare i bozzoli dei bachi, ma anche per essiccarli. Al secondo piano dell'edificio erano allestiti dei ripiani a diciotto livelli, come mostrato nella fig. 17, dove venivano lasciati a essiccare i bozzoli, ammucchiati in scatole poco profonde dal fondo a graticcio. I bozzoli venivano così asciugati all'aria aperta, da cui il nome di tecnica di "essiccazione all'aria". Nella ricerca di una foto di questa tecnica, è stato possibile trovare l'immagine della fig. 18, una foto scattata in Italia e pubblicata in un libro giapponese del 1916. L'essiccazione all'aria era infatti una tecnica tradizionale francese e italiana.

All'interno del bozzolo si trova la crisalide del baco, e dopo circa due settimane, una farfalla ne fuoriesce perforando il bozzolo. Quando ciò accade, diventa complicato riuscire a estrarre il filo. Pertanto, se i sericoltori non estraggono immediatamente i filati, sarà necessario procedere con la stufatura, ovvero l'uccisione delle crisalidi. Tradizionalmente, in Giappone, la stufatura avveniva asciugando i bozzoli alla luce diretta del sole, ottenendo così allo stesso tempo anche un certo grado di essiccazione degli stessi. Tuttavia, nel 1873 il governo, nel tentativo di migliorare la qualità della seta greggia da esportare, suggerì di asciugare i bozzoli con l'essiccazione all'aria, uccidendo le crisalidi con l'uso del vapore (stufatura a umido), come consigliato da Brunat, in quanto l'esposizione diretta alla luce del sole toglieva lucentezza ai filati e non assicurava la morte della crisalide (fig. 19). Lo stesso governo distribuì in tutto il paese un rapporto ufficiale a firma del ministro delle finanze Ōkuma Shigenobu (1838-1922), nel quale era riportato un disegno dell'impianto a vapore per la stufatura, come mostrato nella fig. 20 (Itō Moemon, 1886).

I bozzoli venivano riposti in scatole poco profonde dal fondo a graticcio, a loro volta collocate in un contenitore di legno, dove era fatto soffiare del vapore dal basso. Era un sistema che imitava il dispositivo a vapore per la stufatura inventato in Italia nel 1803 e usato anche in Francia. Il vapore era

ottenuto facendo bollire dell'acqua calda, mettendo un coperchio sopra una bacinella, come mostrato sempre dalla fig. 20. Questo sistema, pur adottando una tecnologia europea, ben si adattava alla situazione giapponese perché poteva essere realizzato con i materiali già a disposizione dei sericoltori. Tuttavia, le persone che adottarono tali sistemi seguendo le disposizioni governative si ritrovarono spesso in situazioni inaspettate. Hagiwara Ryōtarō, che lavorava nella sericoltura e nella produzione di filati nei pressi di Tomioka, usò la tecnica della stufatura a umido e dell'essiccazione all'aria dei bozzoli e, seguendo l'indicazione governativa di smuovere i bozzoli ogni giorno, lo faceva due volte al giorno, con lo sconfortante risultato che alla fine i bandoli finivano per aggrovigliarsi. Per estrarre il filo dal bozzolo, le parti intrecciate dovevano essere separate e buttate via, causando molti sprechi. Inoltre, la crisalide cominciava a marcire prima che fosse completamente essiccata e il liquido nero che fuorisciva dalla crisalide putrefatta si diffondeva su tutto il bozzolo, producendo così una seta greggia di bassissima qualità. In molti pensarono che la loro tecnica non fosse ancora sufficientemente sviluppata, ma dopo numerosi tentativi continuati per alcuni anni, alla fine vi rinunciarono.

5. Le differenze climatiche

Come evidente dal grafico della fig. 21 che riporta il tasso di umidità media in estate nelle regioni dove si pratica la sericoltura (Chūō kishōdai [ed.], 1924), in Giappone l'umidità estiva è più alta che in Francia e in Italia. Pertanto, i bozzoli inumiditi dal vapore usato per la stufatura non potevano essere sufficientemente asciugati attraverso l'essiccazione all'aria a causa dell'umidità. La trattura doveva dunque essere portata a termine in breve tempo, dal momento che i bozzoli non potevano essere conservati se non essiccati per bene. È per questo motivo che i setifici di ogni regione erano operativi per un periodo di tempo limitato. Se si fosse compresa sin da subito tale situazione, si sarebbe giunti alla conclusione che, piuttosto che costruire dei setifici dove raccogliere i bozzoli, sarebbe stato meglio dare il compito di estrarre subito il filo alle famiglie di bachicoltori, come fecero alcuni. Honda Iwata Jirō, ingegnere presso l'Istituto di sericoltura che aveva visitato i setifici in Italia e in Francia nel 1896, disse: «È preferibile un clima secco nella produzione di seta greggia, in quanto è più facile conservare i bozzoli senza che subiscano danni e ottenere una qualità migliore di bozzoli dai quali è più facile estrarre il filo» (Nōmukyoku [ed.], 1897, p. 7).

Riguardo alla zona di Suwa nella prefettura di Nagano, dove si sviluppò la trattura industriale giapponese eccezionalmente presto, nel 1901 Tsuda Kōji, il direttore della filanda di Tomioka, gestita a quel tempo dalla Mitsui, sottolineò

l'importanza del clima favorevole in questa regione dove, a un'altitudine di quasi 800 m, «l'aria secca crea delle condizioni climatiche favorevoli per la conservazione dei bozzoli e, anche nel pieno dell'estate, non si crea muffa sui bozzoli semi-asciutti, anche dopo molto tempo» (Tsuda Kōji, 1901).

Anche nella città di Okaya, nel distretto di Suwa, in una guida della città del 1936 (Okayashi yakusho [ed.], 1936), si affermava che «l'aria secca di questa regione adatta per la conservazione dei bachi da seta» ha contribuito allo sviluppo dell'industria serica ma, come mostrato nella fig. 21, il tasso di umidità medio non si discosta molto da quello di Matsumoto e non è molto diverso dalle altre aree del Giappone. Tuttavia, usando i dati del 1961 quando il sistema di rilevazione meteorologico fu messo a punto, notiamo che a Suwa vi furono ben ventiquattro giorni tra luglio e agosto in cui il tasso di umidità minimo fu inferiore al 50%, laddove a Maebashi, dove si trovava l'ufficio prefettizio di Gunma, stessa prefettura di Tomioka, se ne contarono appena quattro in due mesi. Per questo motivo, la percezione era quella di un clima asciutto e, con una corretta apertura e chiusura delle finestre, fu possibile sviluppare la tecnica dell'essicazione all'aria per l'asciugatura dei bozzoli. Inoltre, come mostrato nella fig. 22, la temperatura era più bassa che a Milano e questo probabilmente è il motivo per cui non si formava la muffa. Come nella fig. 12, il setificio di Suwa aveva un deposito di bozzoli per essiccare all'aria piuttosto sofisticato, dal che si può dedurre che tale sistema di essicazione era efficace anche con il clima di Suwa.

Grazie a queste condizioni climatiche favorevoli, molti setifici, a partire da quello di Suwa, furono costruiti nella prefettura di Nagano e furono a lungo operativi. Ci vollero circa trent'anni affinché il sistema di produzione industriale della seta introdotto a Tomioka si diffondesse in tutto il paese, e questo perché fu necessario un lungo periodo per implementare la tecnologia in grado di essiccare i bozzoli e chiuderli poi ermeticamente per non lasciarli assorbire umidità.

Secondo una ricerca del professor Hirano, nell'indagine del 1905, le fabbriche operative per più di 211 giorni erano il 46,7% a Nagano e il 38,2% in altre prefetture. Con l'aumento della durata del periodo di attività, questa differenza si è ridotta nel tempo.

6. Quanto rimane degli impianti di essiccazione presso la filanda di Tomioka

In che modo la filanda di Tomioka ha risolto il problema delle condizioni climatiche non favorevoli? Oggi alla filanda di Tomioka si possono vedere sei essiccatori automatici mobili che sono stati installati tra il 1939 e il 1970 e hanno una lunghezza di circa venti metri. I bozzoli erano fatti scorrere avanti

e indietro su un nastro trasportatore e fatti essiccare sfruttando l'aria riscaldata da un tubo di ferro dove passava il vapore oppure facendo soffiare dall'esterno dell'aria secca. Tali essiccatori furono installati a partire dal 1918 e quelli oggi esistenti appartengono alla seconda generazione. Queste macchine sono alloggiate in uno stretto edificio di legno senza finestre, quindi di solito non è possibile vederle nel loro insieme. La foto della fig. 23 è stata scattata durante i lavori di rimozione del tetto per riparare e consolidare l'edificio. Se ne possono cogliere le dimensioni confrontandolo con la persona immortalata in fondo a destra.

In un'indagine successiva all'iscrizione tra i siti patrimonio dell'umanità, è stato scoperto che quanto rimane dei vari tipi di essiccatori installati a Tomioka intorno al 1900 si trova perlopiù sottoterra. Guardando la foto della fig. 24 scattata nel 1910 circa, notiamo la presenza di quattro diversi tipi di siti di essiccazione, dei quali resta traccia tutt'oggi. Possiamo vederli nelle figg. 25, 26, 27 e 29. Ne rimane la parte inferiore, ma facendo un confronto con alcuni documenti dell'epoca, è possibile notare che sono state apportate delle modifiche alla forma originaria. Lo stile Yoshida, sviluppato da Yoshida Tomokichi (1854-1926), un ingegnere laureato all'Università di Tōkyō, è stato continuamente modificato durante l'uso a dimostrazione del fatto che, a Tomioka, sono stati ripetuti numerosi tentativi prima di riuscire ad arrivare a un uso efficace degli essiccatori.

Il sistema di essiccazione all'aria terminò con l'introduzione di questi essiccatori intorno al 1900. Al secondo piano del magazzino dei bozzoli, un tempo utilizzato per l'essiccazione all'aria, è stata costruita una stanza laminata in zinco, utilizzata soltanto come deposito dei bozzoli essiccati (fig. 28). Le stanze laminate in zinco sono una tecnologia giapponese sviluppata intorno al 1890, ispirandosi al metodo di conservazione dei bozzoli essiccati in lattine zincate. Più tardi, nel 1979, tutte le finestre furono chiuse e sigillate e l'intero edificio fu trasformato in un magazzino ermetico; una parte del muro della stanza fu rimossa fino a giungere all'aspetto visibile ora nella foto. Lo scopo era quello di aumentare la capacità di immagazzinamento dei bozzoli e facilitarne il trasporto.

7. La bozzoliera in stile italiano che ha salvato la filanda di Tomioka

Nella filanda di Tomioka, che pure fu pubblicizzata dal governo giapponese come la prima filanda a usare la stufatura a umido, in realtà tale tecnica non fu usata quasi mai. Nella "bozzoliera", che sarà chiamata in seguito "essiccatoio n. 1", le crisalidi erano uccise per mezzo del calore generato dall'energia termica proveniente dal pavimento, senza usare il vapore (stufatura a secco). Questo non

faceva parte del piano originale di Brunat ma egli, che era rientrato in Francia per acquistare macchinari, introdusse una nuova invenzione italiana e ne propose ufficialmente al governo giapponese la costruzione nel luglio 1871. Secondo un rapporto pubblicato dal Ministero dell'Agricoltura e del Commercio giapponese nel 1916, la stufatura a secco fu sviluppata come metodo adatto alle specie di bachi allevati in Giappone, ma quando l'epidemia di pebrina che aveva colpito i bachi in Europa fu debellata e si ricominciò ad allevare le specie europee, si ritornò al metodo del vapore.

Non sappiamo se Brunat abbia deciso di introdurre questa tecnica perché più adatta ai bozzoli giapponesi o perché, considerato il clima giapponese, temeva per la loro corretta essiccazione. In ogni caso, nella filanda di Tomioka venivano essiccati all'aria i bozzoli che erano già stati in una certa misura asciugati e non quelli inumiditi dal vapore usato per l'uccisione delle crisalidi. Una volta che il bozzolo è stato completamente essiccato, il suo peso è ridotto a circa un terzo ma, a Tomioka, il bozzolo veniva lasciato essiccare nella bozzoliera finché non raggiungeva la metà del suo peso e in seguito messo ad asciugare all'aria. Per questo motivo, è stato possibile applicare la tecnica dell'essiccazione all'aria anche nel clima di Gunma. Nonostante ciò, a causa dei danni causati dai topi e dalla muffa che si generava nel caso di piogge incessanti, e dopo che l'amministrazione dell'impianto passò dallo Stato alla Mitsui, si decise di lavorare allo sviluppo di un essiccatore industriale.

Il pavimento in mattoni, che pare ricoprisse la parte frontale della bozzoliera, è stato riportato alla luce dagli scavi come mostrato nella fig. 29. Inoltre, nel punto in cui probabilmente si trovava una struttura sotterranea, c'è un edificio di epoca successiva. Secondo il *Tomioka seishijōki* [Archivio della filanda di Tomioka], documenti tramandati presso la filanda di Tomioka (Tomioka seishijōshi hensan iinkai, 1977), sembra che la stanza fosse in mattoni e alta 3.18 metri, lunga 15.46 e larga 8.18. Poiché il soffitto era fatto di travi e sostenuto da pilastri in ferro, la possiamo immaginare come una struttura in mattoni e ferro in cui non era stato utilizzato legno. Nella fig. 30, vediamo nella parte alta dell'edificio in esame un grande tetto. È inoltre riportato che nel sottosuolo a ovest si trovavano una fornace e dodici tubi di ferro allineati. Il fumo sarebbe stato condotto verso la grande ciminiera sullo sfondo, dopo aver riscaldato la bozzoliera dal basso. La grande ciminiera era usata principalmente per le caldaie. Il grande tetto triangolare mostrato nella fig. 31 copre due edifici. Sul versante nord, nella parte destra della foto, è la bozzoliera e, separato dalla strada, sul versante sud è il locale con le caldaie, quindi è ragionevole pensare che la ciminiera dei due edifici fosse condivisa. La struttura di questo edificio non è nota con precisione dal momento che non è stata

rinvenuta nessuna pianta ma, in futuro, con le analisi degli scavi di Tomioka e lo studio degli essicatoi italiani dell'epoca, si auspica che sarà possibile chiarire meglio il trasferimento della tecnologia dall'Italia.

8. La tecnologia tradizionale e la stanza per l'essiccazione

La struttura della bozzoliera non si diffuse però in altre aree. Tredici anni dopo la costruzione della bozzoliera a Tomioka, nel manuale di bachicoltura e filatura di Itō Moemon compilato nel 1886 e più volte ristampato, è scritto che non era possibile applicare tale struttura in impianti di filatura di piccole dimensioni. Questo perché, se è vero che in Europa e nell'impianto di Tomioka era usata la tecnica della stufatura a umido, è altrettanto vero che questo processo necessitava di almeno dieci ore per essere effettuato e dunque era realizzabile solo in strutture solide e sicure, nelle quali fosse possibile anche lavorare allo stesso tempo su grandi quantità di bozzoli. La combinazione della tecnica dell'uccisione termica e dell'essiccazione all'aria realizzata presso la filanda di Tomioka non poteva essere usata da coloro che cercavano di costruire fabbriche di piccole dimensioni. Per questo motivo, fu difficile creare setifici che potessero funzionare durante tutto l'anno.

In realtà, la bozzoliera della filanda di Tomioka è stata costruita usando il magazzino in muratura della casa di Sasazuka Naojirō (1823-1898), il quale l'anno dopo la costruzione dell'edificio fu incaricato della raccolta dei bozzoli nella prefettura di Saitama. La figura nella fig. 31 è una pianta della casa, disegnata successivamente dal proprietario dell'epoca. Sul lato sinistro ancora oggi rimane l'edificio principale (fig. 32), invece il magazzino in muratura con la ciminiera sulla destra è la bozzoliera. Si dice che sia opera di un ingegnere francese e che la ciminiera in mattoni avesse un'altezza di 4.5 metri, ma fu distrutta da un incendio appena una settimana dopo essere stato messo in funzione. Se tali tecniche che univano l'ingegno giapponese a quello occidentale avessero avuto successo, probabilmente si sarebbero diffuse anche altrove, ma questo incidente rivelò la pericolosità del riscaldare con il carbone un magazzino in muratura dalla struttura in legno, e per questo motivo tale metodo fu abbandonato.

Dopo aver compreso che le tecniche della stufatura a umido e dell'essiccazione all'aria promosse dal governo, erano impossibili da realizzare, in molti luoghi si diffuse l'uso del carbone ardente per la stufatura o per l'essiccazione dei bozzoli già sottoposti alla stufatura a umido. Per questo motivo, come mostrato nella fig. 33, i bozzoli posti su un ripiano venivano essiccati, ponendo del carbone ardente in una stanza chiusa ermeticamente, come un magazzino in muratura. Era una tecnica difficilmente realizzabile su vasta

scala e che danneggiava i bozzoli, a causa del fumo e della cenere prodotti, sebbene questi fossero in quantità minore rispetto a quanto prodotto da carbonfossile e la legna da ardere.

In Cina, la produzione dei filati in fabbrica iniziò a Shanghai e in altre regioni nel 1890 e per tale motivo venivano raccolti bozzoli essiccati. Furono così costruiti nell'area intorno a Shanghai molti impianti di essiccazione dove un fuoco veniva acceso sotto il pavimento, come mostrato nella fig. 34, riscaldandoli così dal basso. I bozzoli qui essiccati non venivano utilizzati solo nelle fabbriche di Shanghai ma furono esportati anche in Francia e in Giappone.

Takatsu Nakajirō (1857-1928), membro della Camera dei Consiglieri eletto nella prefettura di Gunma e con la passione per la bachicoltura, visitò queste strutture nel 1897 e riferì che erano «di qualità superiore alle normali strutture per l'essiccazione usate in Giappone» (Takatsu Nakajirō, 1897). Tradizionalmente in Cina, come in Giappone, ogni agricoltore estraeva la seta greggia dal bozzolo appena raccolto, per venderlo subito dopo. Con la nascita dei setifici e il conseguente incremento della domanda di bozzoli essiccati, furono ben presto creati degli impianti di essiccazione migliori di quelli giapponesi. Possiamo pensare che ciò fu dovuto probabilmente al fatto che in Cina l'uso dei mattoni e delle ciminiere era ben conosciuto. In Giappone, al contrario, le ciminiere non erano utilizzate e in inverno ci si riscaldava con il *kotatsu* o lo *hibachi*, dove era messo del carbone ardente. Per questo motivo, per poter sfruttare la tecnica tradizionale e, dunque, riscaldare direttamente con il carbone ardente, fu necessario sviluppare un vero e proprio nuovo apparato di essiccazione. Di conseguenza, ci volle più tempo rispetto alla Cina per consolidare la tecnica di essiccazione dei bozzoli.

In Italia, pare che lo sviluppo del sistema di essicazione dei bozzoli sia progredito in seguito alle condizioni climatiche instabili del 1895 che non avevano consentito una corretta essiccazione dei bozzoli provocando enormi danni. Ad oggi, non si ha nessuna prova che dimostri che ciò abbia avuto una qualche influenza sul sistema utilizzato in Giappone, ma ritengo che sarebbe estremamente interessante mettere a confronto le attrezzature create nello stesso periodo in Italia e in Giappone.

9. La filanda all'italiana di Aoichō

I mattoni della filanda di Tomioka furono cotti localmente utilizzando una tecnica adottata dai cantieri navali di Yokosuka, costruiti sotto la guida degli ingegneri consulenti della Marina francese alcuni anni prima. È una cosa probabilmente difficile da immaginare in Italia, ma in Giappone il mattone non si diffuse prima della metà del XIX secolo, quando cominciò a essere usato

come un simbolo della modernizzazione. Nell'epoca in cui fu costruita la filanda di Tomioka, la tecnica della cottura dei mattoni era diffusa solo nei porti aperti e nelle grandi città e la tecnica della posa non era particolarmente conosciuta. Infatti, anche nella filanda di Tomioka, la cisterna fatta in mattoni aveva molte perdite d'acqua e fu sostituita da una in piastre di ferro che esiste tuttora. L'alta tecnologia costruttiva che prevedeva la struttura dell'edificio in legno e l'inserimento all'interno di questa dei mattoni è visibile solo nell'arco frontale dell'edificio. Si tenga dunque conto del fatto che l'assenza di tecniche relative all'uso di mattoni rappresentò un ostacolo di non poco conto nel trasferimento delle tecniche europee di produzione dei filati in Giappone.

Negli anni Settanta dell'Ottocento, non fu solo l'*oyatoi gaikokujin* Brunat, l'ingegnere francese cui fu affidata la creazione della filanda di Tomioka, a svolgere un ruolo attivo nell'introduzione delle tecniche europee della filatura della seta. Un'altra figura rappresentativa fu quella dello svizzero Caspar Müller (1837-1887), che maturò un'esperienza nel settore dei filati in Italia. Egli fondò una piccola filanda a Maebashi già nel 1870, e in seguito altri due setifici a Tōkyō. Tra questi vi era la filanda di Aoichō, istituita dal governo l'anno dopo quella di Tomioka. Gli impianti dei setifici diretti da Müller, a differenza della filanda di Tomioka, non usavano macchinari in ferro o caldaie d'importazione ma erano realizzati con materiali che si potevano procurare in Giappone. Hecht Lilienthal & Co., una società commerciale che si occupava di seta greggia dove lo stesso Brunat lavorò nel 1875, segnalò questo punto al Ministero degli Esteri giapponese. Fu così suggerito che il modo migliore per migliorare la qualità della seta greggia era di cambiare il sistema di produzione da quello manuale degli agricoltori a quello in fabbrica, da diffondere poi in tutto il paese (Nōshōmushō nōmukyoku hensanka [ed.], 1955, p. 872). Grazie alla buona ubicazione a Tōkyō, furono molti a visitare la fabbrica guidata da Müller. Fu pubblicato anche un *nishiki-e* del setificio di Tsukiji della Onogumi, aperto di fronte alla filanda di Aoichō (fig. 35).

Diversamente dallo stile francese adottato a Tomioka, il metodo di filatura della seta a Aoichō, definito "stile italiano", non si diffuse in tutto il paese come aveva sperato la Hect Lilienthal. Nelle fabbriche giapponesi si diffusero diverse innovazioni, come l'uso di turbine idrauliche per generare forza motrice, l'uso di strumentazione in legno e il metodo di torsione del filo, definito "stile kennel" (fig. 36). Questi elementi, tipici dello stile italiano piuttosto che di quello francese, divennero la base dei setifici giapponesi. Tuttavia, non si diffuse particolarmente il sistema in cui tre pentoloni gestiti da tre operaie erano riscaldati da un solo forno senza l'uso della caldaia. La ragione di questa mancata diffusione non era stata finora ben compresa. Uno dei motivi è che si

era pensato che il sistema potesse essere facilmente realizzato a partire dai suggerimenti della Hect Lilienthal e dai disegni della filanda di Tsukiji, senza conoscere bene il materiale e la struttura di questo forno.

Negli ultimi anni, dopo che la registrazione della filanda di Tomioka nel patrimonio mondiale dell'umanità ha riacceso l'interesse per l'industria serica, l'Università dell'Agricoltura e della Tecnologia di Tōkyō, creata dall'ex Istituto di Sericoltura, ha informato il comitato scientifico della filanda di Tomioka del ritrovamento di disegni relativi alla filanda di Aoichō. Ritrovati da Suzuki Saburō, professore presso l'università succitata, e parzialmente presentati nel suo libro del 1971, i disegni erano stati in seguito dimenticati per circa mezzo secolo. Si tratta di documenti storici particolarmente importanti in quanto, come mostrato nella fig. 37, riportano la dicitura "docente italiano", dal che possiamo capire che, all'epoca, Müller fosse considerato italiano dalle persone che apprendevano le nuove tecniche. Si pensa che l'autore, Ebihara Akitoshi, fosse stato inviato nel suo luogo d'origine, a Kasaoka, nell'attuale prefettura di Okayama, al fine di costruire una filanda.

Con la scoperta dei disegni, siamo stati in grado di confermare che la fabbrica della fig. 38, un tempo ritenuta un'immagine della filanda di Tomioka, e le foto delle figg. 39 e 40, foto raccolte da Raffaele Ulisse Barbolani (1818-1900), all'epoca ambasciatore italiano in Giappone, appartengono a questo setificio ed è stato accertato che il setificio di Aoichō aveva edifici sofisticati e ciminiere, dando un'impressione diversa da quella del *nishiki-e* della filanda di Tsukiji. Inoltre, come mostrato nei disegni delle figg. 41 e 42, che rappresentano accuratamente ogni passo della posa di mattoni, è stato possibile confermare per la prima volta che la fornace era in laterizio e che erano presenti dei condotti del fumo in mattoni che passavano all'altezza dei piedi degli operai. Possiamo facilmente comprendere come la realizzazione di ciminiere e forni in mattoni nonché il collegamento degli stessi attraverso dei condotti del fumo sotterranei siano state delle operazioni nuove alquanto difficili per i giapponesi. All'epoca, infatti, sarebbe stato piuttosto complicato per i giapponesi riuscire posare tali mattoni con la giusta ermeticità, in modo da condurre il fumo nei condotti.

A Kasaoka dove Ebihara tornò, fu costruita nel 1875 una fabbrica da dodici bacinelle, basandosi probabilmente sulle sue osservazioni e su questi disegni. È riportato che il costo degli impianti per dodici bacinelle di questa fabbrica fu di 3.235 yen (Dai Nihon sanshikai Okayama shikai, p. 93).

A Suwa nel 1878, la famiglia Kaneko che aveva costruito una fabbrica da venti bacinelle riscaldata con un sistema a vapore invece che con la caldaia, composto da una bacinella tradizionale installata sopra una fornace, da cui

partiva una ciminiera in terracotta, come veniva spesso fatto nelle piccole fabbriche a quel tempo, spese 56,50 yen per i costi di installazione che comprendevano anche la ciminiera (Takayama Ryūzō, 1969). La fabbrica di Kasaoka fu realizzata facendo venire da altre aree sia i mattoni, che all'epoca ancora non erano prodotti nella regione, sia gli operai che li posarono. È probabile che la prima volta non si ebbero risultati positivi e che la Hecht Lilienthal & Co., che partiva dalle esperienze fatte nelle realtà francese e italiana, aveva sopravvalutato la possibilità di trovare nelle campagne limitrofe la produzione di mattoni e operai capaci di farne uso. Si può concludere che la causa per cui per il settore privato fu difficile imitare la bozzoliera in mattoni della filanda di Tomioka sia da ricercarsi proprio nel fatto che la tecnica dell'uso dei mattoni non era stata ancora sufficientemente sviluppata.

Senza l'introduzione delle tecniche europee di produzione industriale della seta greggia, non ci sarebbe stata la rapida crescita del settore dei filati in Giappone. Tra queste, hanno contribuito notevolmente le tecniche sviluppate in Italia. Tuttavia, poiché clima e tecniche tradizionali erano diversi, le tecniche importate non potevano essere applicate così come erano, ma richiedevano ingegno e tempo da parte dei giapponesi. Ciò è diventato ancora una volta più chiaro dopo che si è riacceso l'interesse per l'industria sericola e sono proseguite le ricerche in occasione dell'iscrizione della filanda di Tomioka nel patrimonio mondiale dell'umanità. Lo stesso processo si è senza dubbio registrato anche in altri settori.

Le recenti fotografie della filanda di Tomioka sono tutte dell'autore del saggio. *Nishiki-e* e foto d'epoca sono libere da copyright.

Bibliografia

Chūō kishōdai (a cura di) (1924), *Honpō kikōhyō*, Tōkyō.

Dai Nihon sanshikai Okayama shikai (1930), *Okayama ken sangyō enkakushi*.

Itō Moemon (1886), *Chūgai sanji yōroku*, https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/841132/53?tocOpened=1 (15/3/2021).

Nōmukyoku (a cura di) (1897), *Ōbei sanshigyō shisatsu fukumei taiyō*, Tōkyō: Nōshōmushō, https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/840379 (15/3/2021).

Nōshōmushō nōmukyoku hensanka (a cura di) (1955), *Nōmu tenmatsu 3*, Tōkyō: Nōrinshō.

Okayashi yakusho (a cura di) (1936), *Okayashisei yōran*, Okaya, https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1453569/1?tocOpened=1 (15/3/2021).

Suzuki Saburō (1971), *E de miru seishihō no tenkai,* Nissan jidōsha kabushiki kaisha sen'i kikaibu, Nissan Motor Co.

Takatsu Nakajirō (1897), *Shinkoku sangyō shisatsu hōkokusho*, Tōkyō.

Takayama Ryūzō (1969), "Meiji jūnendai ni okeru seishi shihon no seisei to sonraku kōzō no henka, III", *Mita Gakkai Zasshi*, 70, 6, pp. 69-78.

Tomioka seishijōshi hensan iinkai (a cura di) (1977), *Tomioka seishijōshi (jō)*, Tomioka-shi kyōiku iinkai.

Tsuda Kōji (1901), *Mayu kansōgyō banashi* [Storia dell'essiccazione dei bozzoli], Tōkyō: Maruzen. https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/841279 (15/3/2021).

(Traduzione dal giapponese di Felice Farina)

Fig. 1 – Filanda di Tomioka.

Fig. 2 – Filanda di Tomioka. L'impianto visto dall'alto.

Fig. 3 – Rapporto tra le esportazioni di prodotti della seta e il totale delle esportazioni giapponesi nel periodo 1865-1955. Dati elaborati da: *Eikoku ryōji hōkoku* [Rapporto consolare britannico] per il periodo Bakumatsu, da *Gaikoku bōeki nenpyō* [Cronologia del commercio estero] per i periodi Meiji e Taishō, e da *Sanshigyō yōran* [Manuale dell'industria sericola] per il periodo Shōwa.

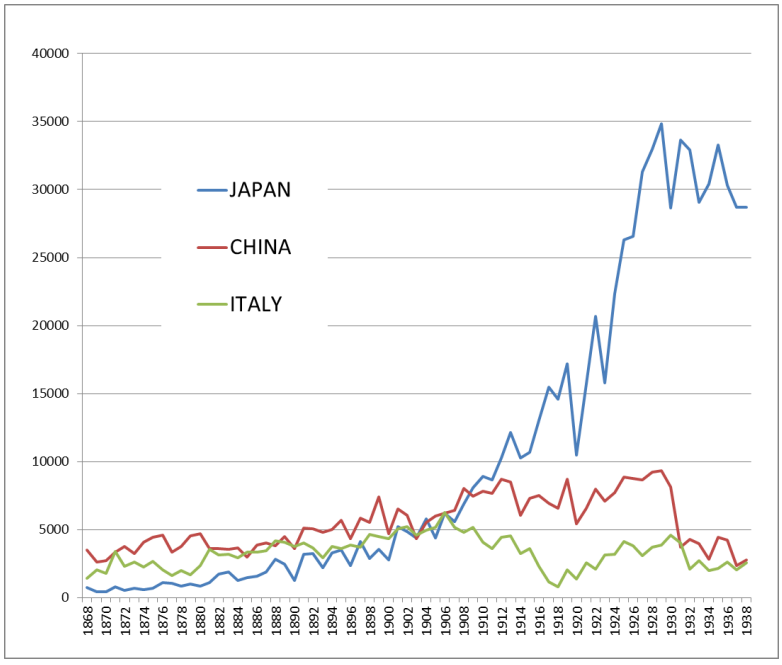


Fig. 4 – Andamento delle esportazioni di Giappone, Cina e Italia nel periodo 1868-1938.

Fig. 5 – Utagawa Kuniteru, *nishiki-e* della filanda di Tomioka (1872).

Fig. 6 – Foto di operaie della filanda di Tomioka, 1872.

Fig. 7 – Paul Brunat (in abito chiaro a destra).

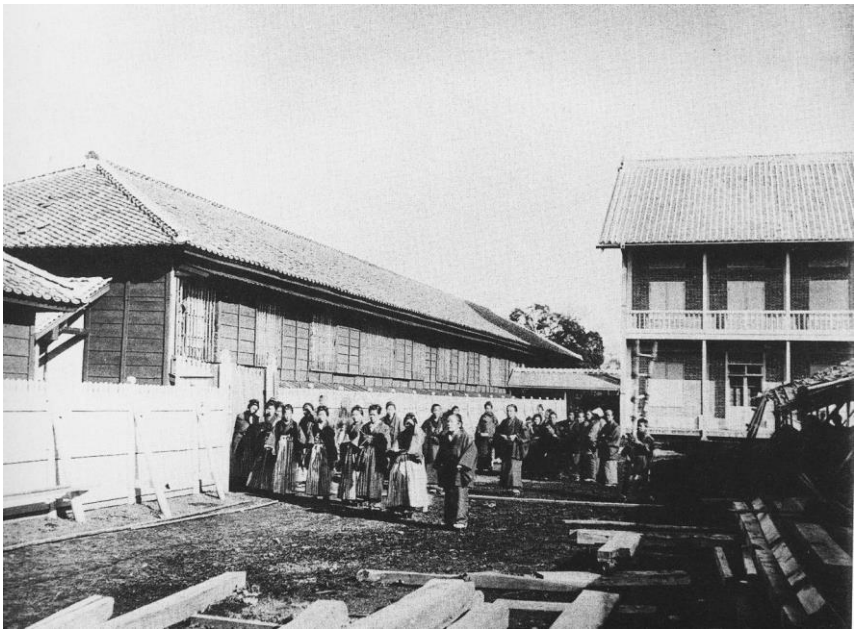


Fig. 8 – Dormitori delle operaie della filanda.

Fig. 9 – Utagawa Kuniteru, *nishiki-e* della filanda di Tomioka, interno (1872).

Fig. 10 – Filanda di Tomioka oggi.

Fig. 11 – Filanda di Minokamoshi-nishioshi, prefettura di Gifu.

Fig. 12 – Filanda di Suwa, prefettura di Nagano.

Prefetture	**Produzione industriale di seta greggia (più di 10 addetti)**	**Produzione non industriale**	**Totale**	**Produzione industriale di seta greggia（%）**
Gunma	82 (di questi, 30 nella filanda di Tomioka)	619	701	11.7%
Nagano	1203	72	1275	94.4%

Fig. 13 – La tabella confronta le percentuali di seta greggia prodotta con sistemi industriali nelle prefetture di Gunma e Nagano nel 1895. Elaborazione dati da: *Dai ichiji zenkoku seishi kōjō chōsa Meiji 28nen* [Prima indagine nazionale sui setifici del 28° anno dell'era Meiji] Tōkyō, Nōshōmushō, 1896.

Fig. 14 – Abitazione contadina nella prefettura di Gunma, 1877. Fonte: Takebe, Yoshio e Nakamura, Ikki (a cura di), *Meiji no Nihon – Kunaichō shoryōbu shozoku shashin* [Il Giappone Meiji – Fotografie del Dipartimento Archives and Mausolea della Imperial Household Agency], Yoshikawa kōbunkan, Tōkyō, 2000.

	<30 *kin*	**30>60 *kin***	**>60 *kin***	**Totale numero fabbriche**
Prefettura di Nagano	83	249	168	500
Altre prefetture	1422	500	131	2053

Fig. 15 – La tabella mette a confronto i dati del 1893 relativi al numero di fabbriche con più di dieci addetti alla trattura presenti nella prefettura di Nagano e nelle altre prefetture, suddividendole per volumi di produzione. Dati elaborati da: Hirano, Yasuchi, *Kindai yōsan-gyō no hatten to kumiai seishi* [Sviluppo della sericoltura moderna e sindacalismo nei setifici], Tōkyō daigaku shuppankai, Tōkyō, 1990.

Fig. 16 – Filanda di Tomioka, magazzino dei bozzoli. Lunghezza di 104,4 metri.

Fig. 17 – Filanda di Tomioka, magazzino dei bozzoli, interno secondo piano.

Fig. 18 – Tecnica di essiccazione all'aria in una filanda italiana. Fonte: *Ōshū sangyō shashin chō* [Fotografie della produzione sericola europea], 1916.

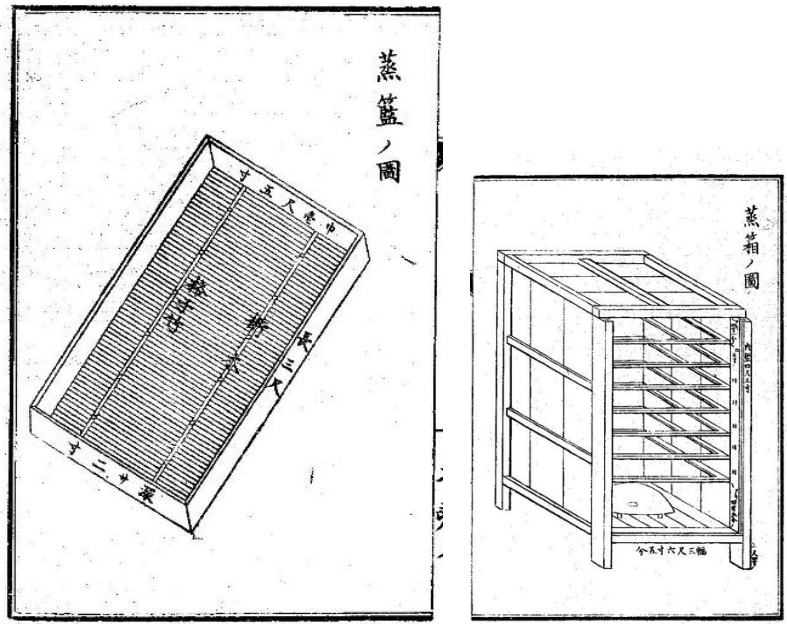


Fig. 19 – Scatole a graticcio dove erano posti i bozzoli per l'essiccazione all'aria.

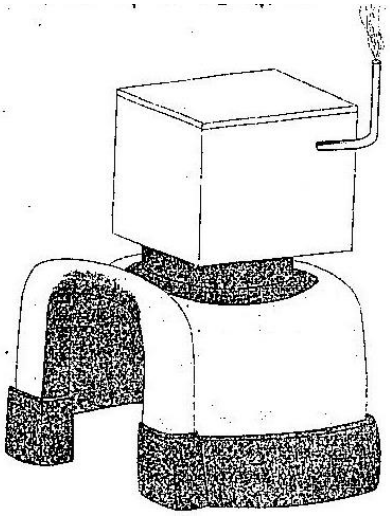


Fig. 20 – Impianto per la stufatura a vapore. Fonte: Itō Moemon, *Chūgai sanji yōroku* [Compendio sulle attività sericole in Giappone e all'estero], 1886.

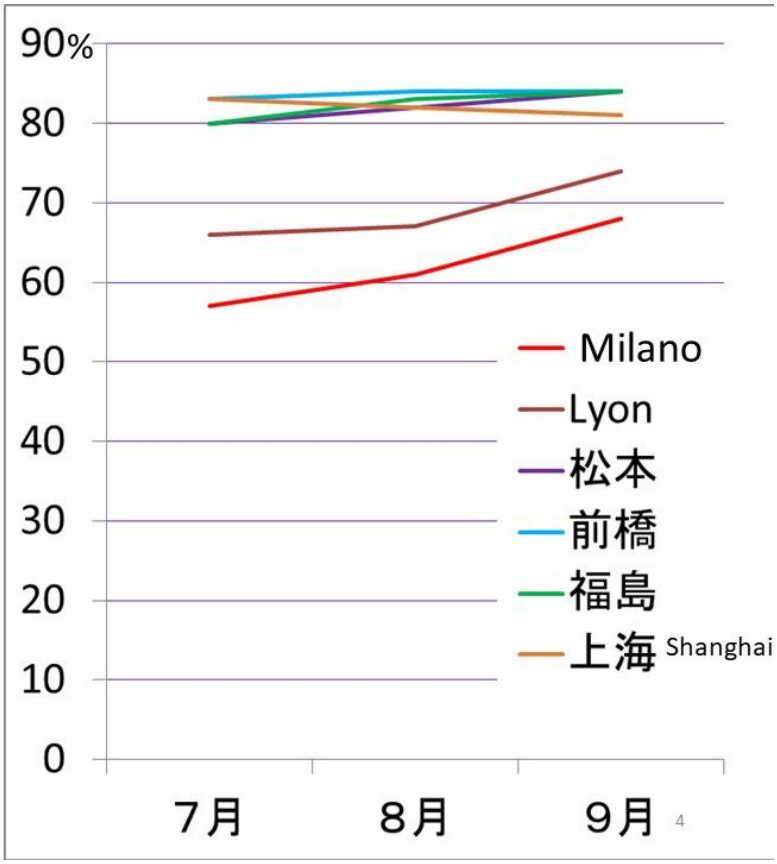


Fig. 21 – Tasso medio di umidità nei mesi di luglio, agosto e settembre, periodo 1910-1920 circa. Elaborazione dati da: Chūō kishō dai [Osservatorio centrale del meteo], *Honpō kikō hyō* [Tabella climatica del Giappone] e *Gaikoku kikō hyō* [Tabella climatica estero].

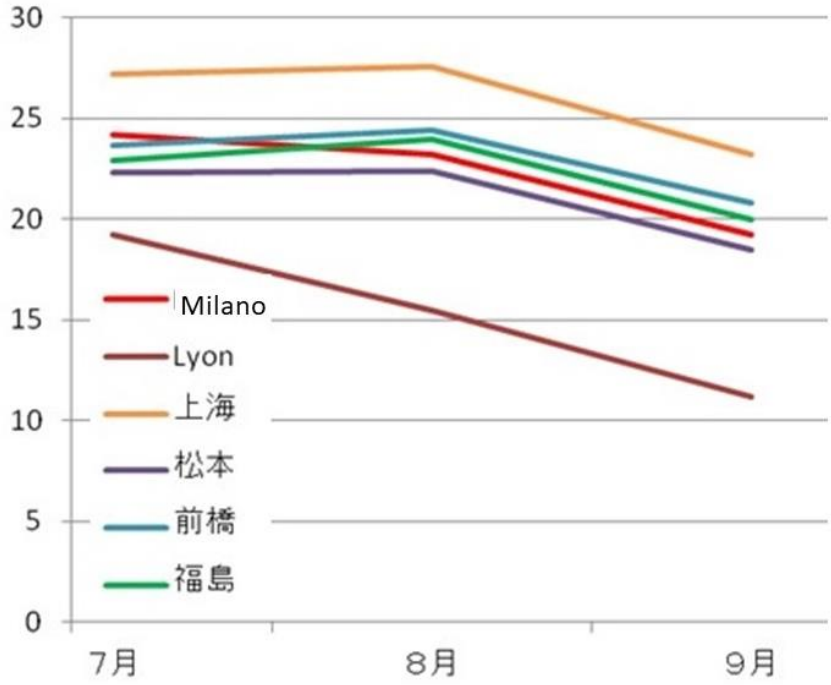


Fig. 22 – Temperature medie nei mesi di luglio, agosto e settembre, periodo 1910-1920 circa. Elaborazione dati da: Chūō kishō dai [Osservatorio centrale del meteo], *Honpō kikō hyō* [Tabella climatica del Giappone] e *Gaikoku kikō hyō* [Tabella climatica estero].

Fig. 23 – Seconda generazione di essiccatori.

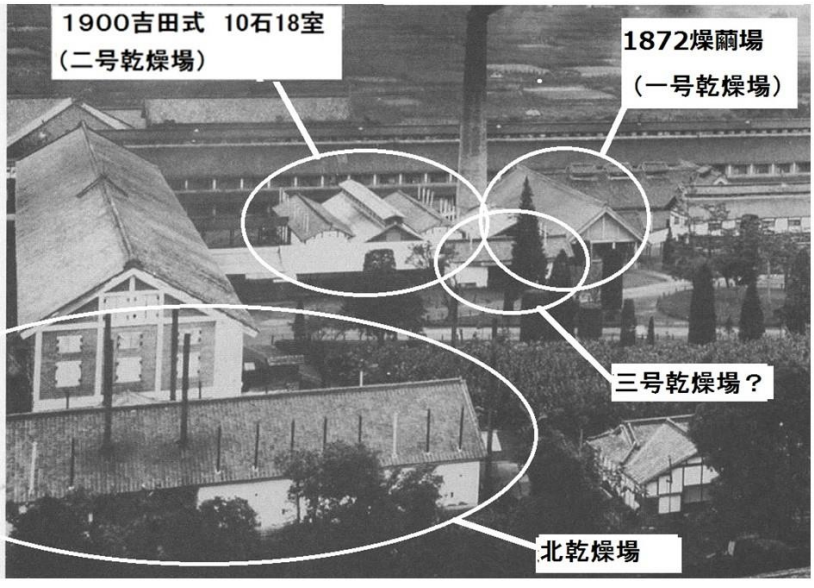


Fig. 24 – Gli essiccatori della filanda di Tomioka, foto del 1910.

Fig. 25 – Tracce dei quattro essiccatori originali.

Fig. 26 – Essiccatori installati nel 1900 secondo il sistema Yoshida e rinvenuti nel 2018.

Fig. 27 – Ulteriori scavi effettuati nel 2019.

Fig. 28 – Camera con pareti in lamine zincate a chiusura ermetica risalente al 1900 circa.

Fig. 29 – Tracce di altri essiccatori rinvenute nel 2014.

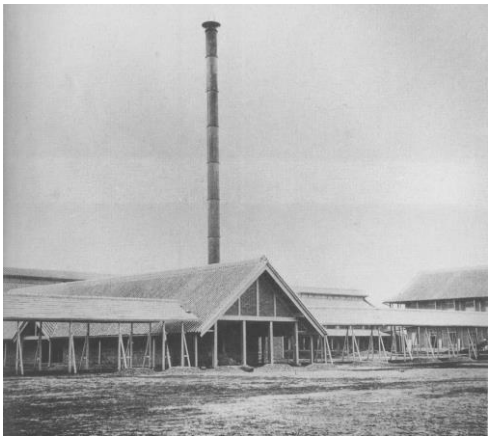


Fig. 30 – Essiccatoio e ciminiera di Tomioka, costruiti secondo il progetto di Brunat nel 1872.

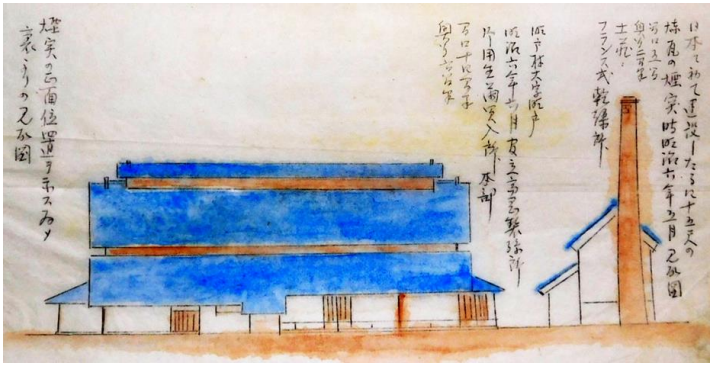


Fig. 31 – Essiccatoio e ciminiera della prefettura di Saitama.
Disegno di epoca Shōwa.

Fig. 32 – Stato attuale dell'essiccatoio (famiglia Nagizuka).
Il magazzino è stato ricostruito dopo un incendio.

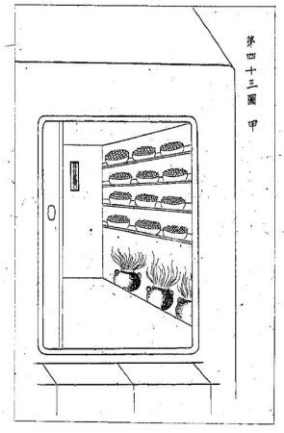


Fig. 33 – Impianto a carbone per l'uccisione delle crisalidi del 1894.

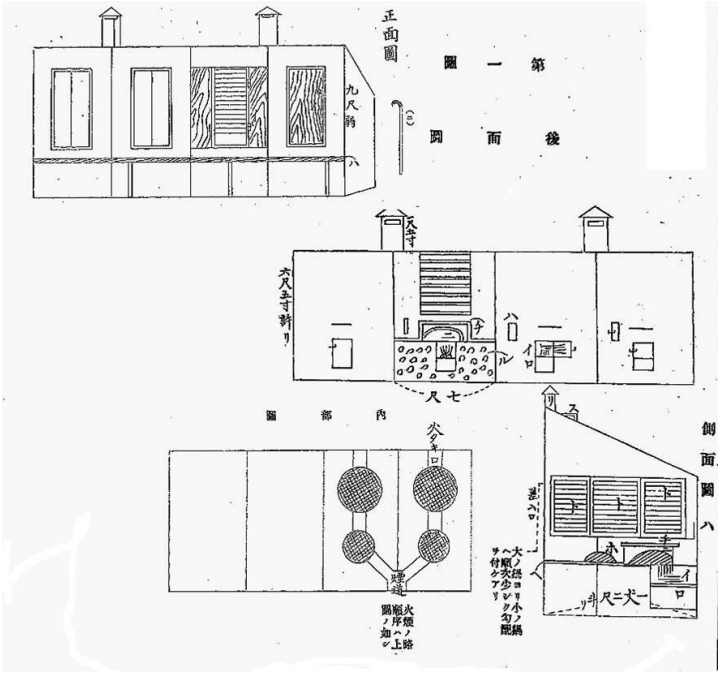


Fig. 34 – Edifici per l'essiccazione dei bozzoli nei pressi di Shanghai.
Fonte: Takatsu Nakajirō, *Shinkoku sangyō shisatsu hōkokusho* [Relazione sulla visita ai centri dell'industria sericola nella Cina della dinastia Qing], Tōkyō, 1897.

Fig. 35 – Utagawa, Yoshitora, "Tōkyō Tsukiji hakurai zenmai dai tsukamatsu kake kinu ito o toru zu" [Macchina d'importazione per la trattura a Tsukiji, Tōkyō], 1872.

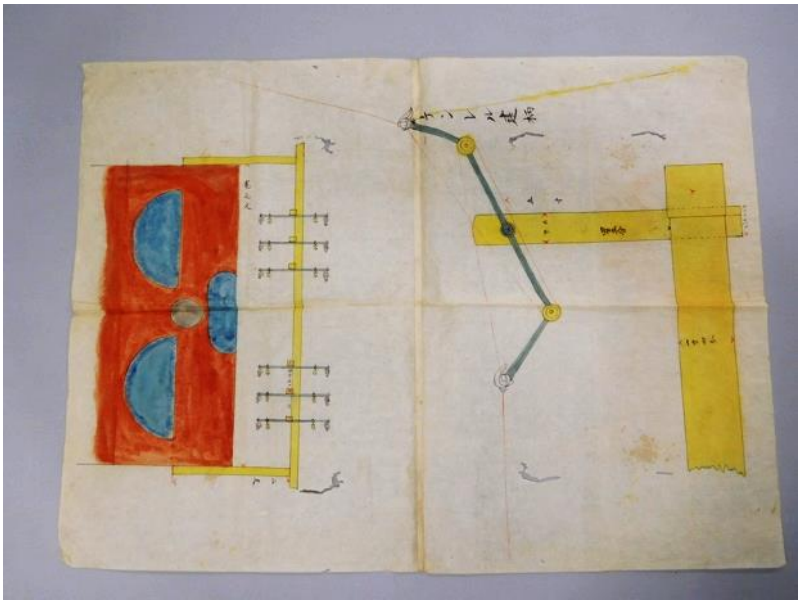


Fig. 36 – Sistema “stile Kennel”.

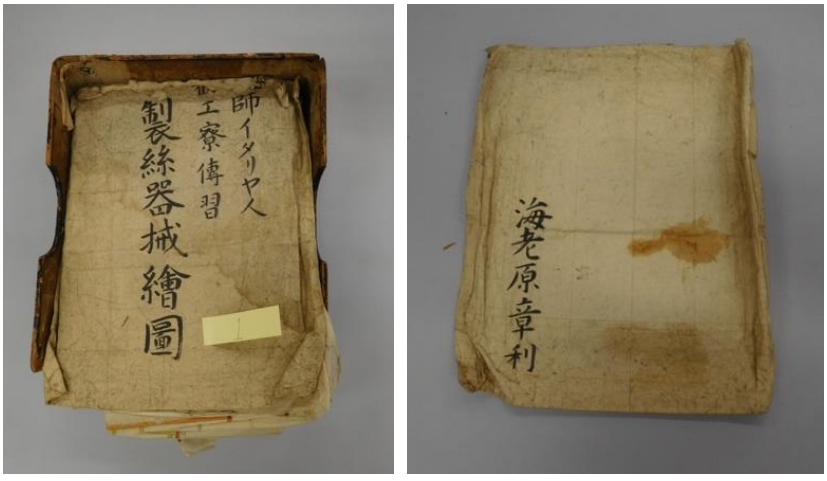


Fig. 37 – Contenitore con i disegni delle strumentazioni usate presso la filanda di Aoichō conservati presso il Museo della Tokyo University of Agriculture and Technology.

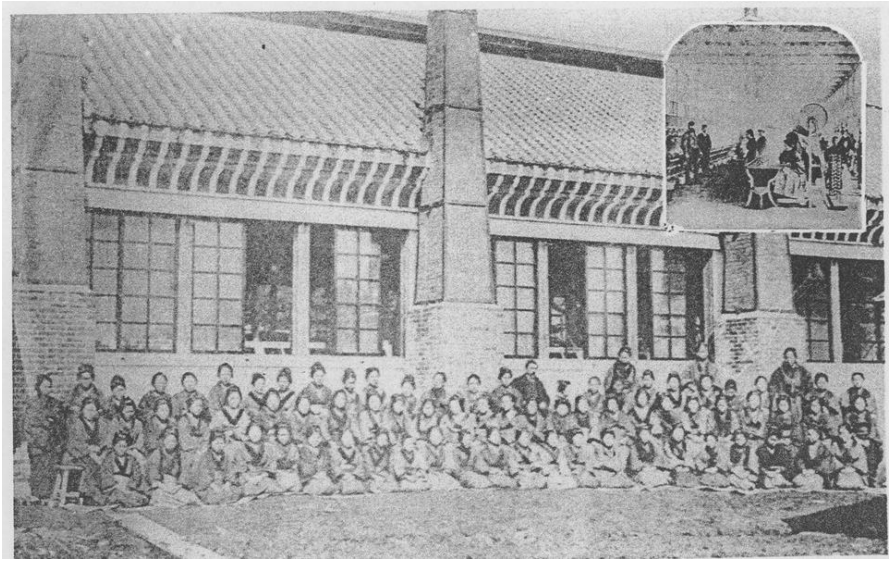


Fig. 38 – Foto del dormitorio della filanda di Aoichō. Fonte: Tōyō bunka kyōkai, *Bakumatsu Meiji bunka hensenshi* [Storia della transizione culturale Bakumatsu-Meiji], Tōyō bunka kyōkai, Tōkyō, 1931.

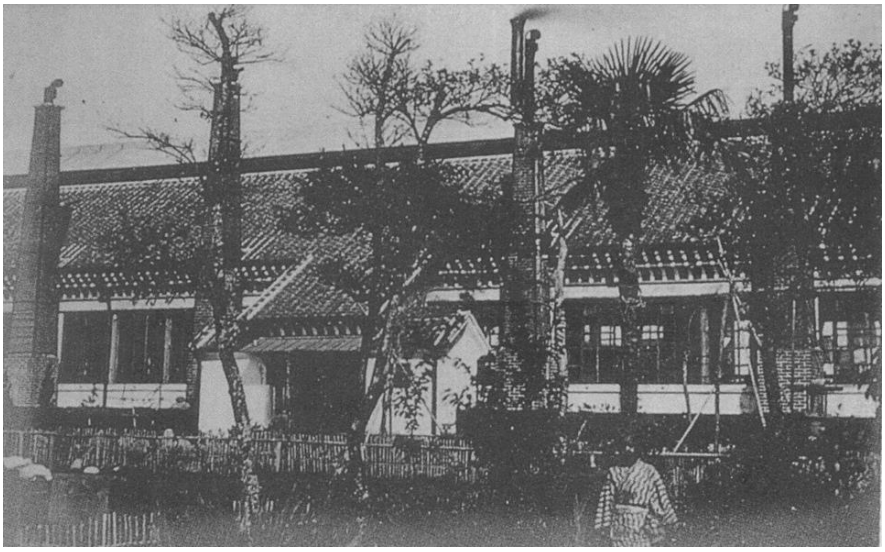


Fig. 39 – Foto del dormitorio della filanda di Aoichō. Fonte: Di Russo, Marisa e Ishiguro, Keishō (a cura di), *Dai Nippon zenkoku meisho ichiran - Itaria kōshi hizō no Meiji shashin chō* [Elenco dei luoghi famosi in Giappone - Album fotografico Meiji custodito dal ministro italiano], Heibonsha, Tōkyō, 2001.

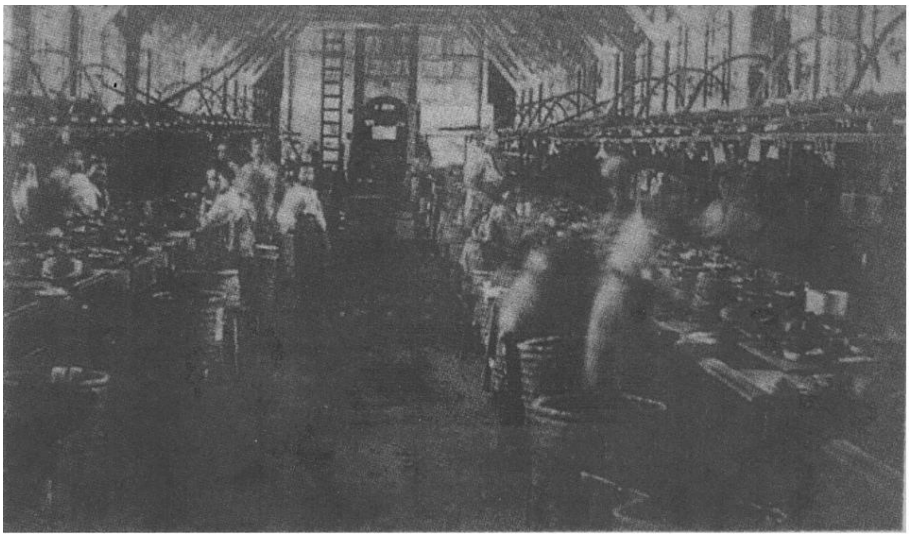


Fig. 40 – Interno della filanda di Aoichō. Fonte: Di Russo, Marisa e Ishiguro Keishō (a cura di), *Dai Nippon zenkoku meisho ichiran - Itaria kōshi hizō no Meiji shashin chō* [Elenco dei luoghi famosi in Giappone - Album fotografico Meiji custodito dal ministro italiano], Heibonsha, Tōkyō, 2001.

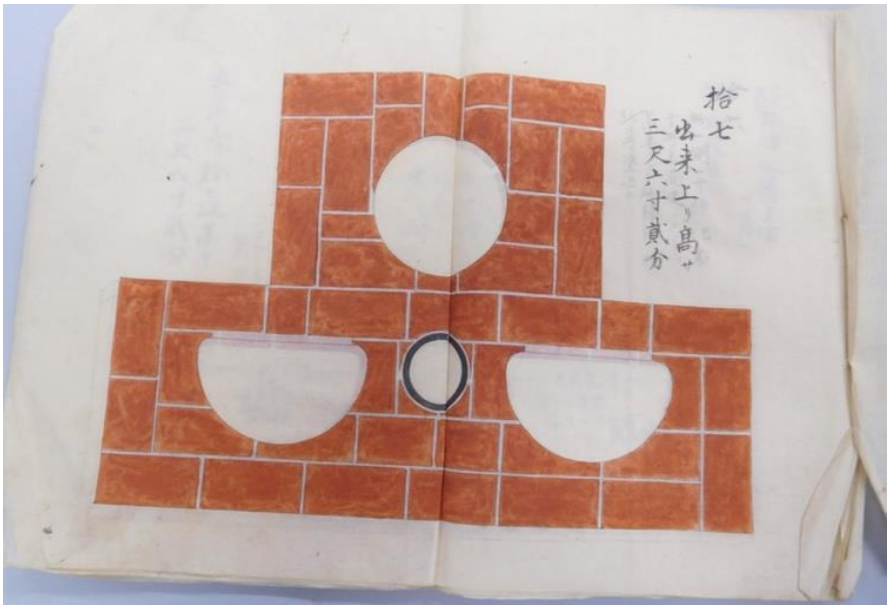


Fig. 41 – Fornace in mattoni.

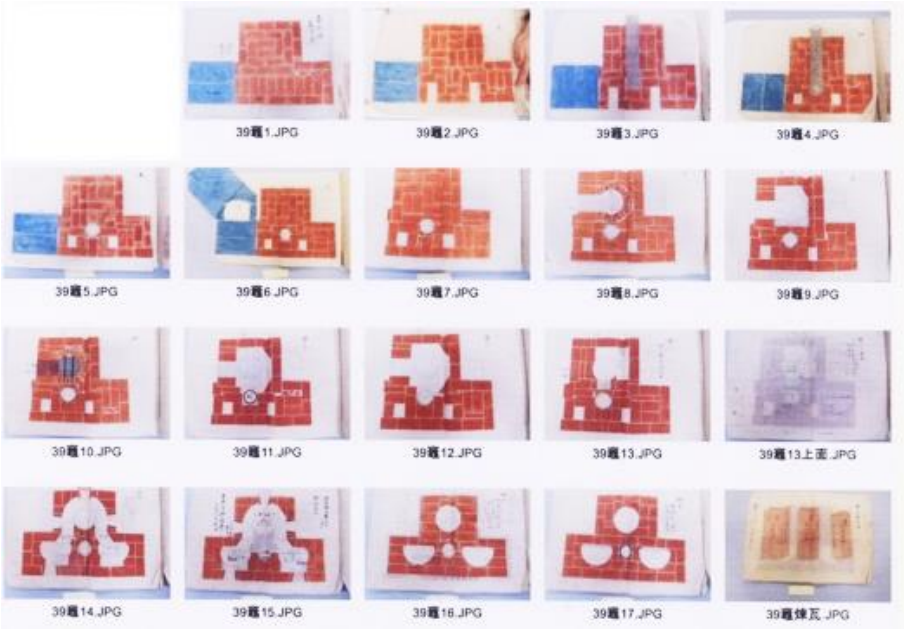


Fig. 42 – Posa dei mattoni per la fornace.

The Tomioka Silk Mill and the Difficult Introduction of European Silk-reeling Technologies in Japan

In this contribution, I analyze the introduction of industrial silk-reeling technologies from Europe—in particular, from France and Italy—in Japan. The article focuses on the Tomioka Silk Mill, which opened in 1872 and was declared a World Heritage Site in 2014.

The factory was constructed of red brick, driven by steam engines, and equipped with the latest cast-iron machinery and cocoon-drying systems. This was the result of the complex adaptation of the most advanced technologies and techniques coming from Europe, and it was possible thanks to the work of the *oyatoi gaikokujin* Paul Brunat. The Tomioka Silk Mill was founded as a symbol of Japan's modernization, and it represents the capacity of Japan to import foreign technologies, adapt them to Japan’s conditions, and, finally, to absorb them.

世界文化遺産富岡製糸場の研究を通じて判明したヨーロッパ式製糸技術の日本への移転の困難

鈴木淳

蚕の繭から生糸を作る製糸業は、今ではほとんど行われていないが、20 世紀の半ばまでイタリアと日本の両国で重要な産業であった。日本では古代から生糸が作られ、15 世紀から 17 世紀にかけては品質の優れた中国からの輸入が進んだが、その後日中両国で貿易が抑制されたため国内での生産が発展していた。1859 年の開港により欧米との貿易が本格化すると、国際価格が国内価格よりかなり高かったので、生糸はすぐに主要な輸出品となった。しかし、生糸が粗製乱造されるようになって、外国人商人から批判を受けたので、明治政府はその品質の改良と生産の拡大を両立させるために、フランスやイタリアからの技術の導入を行った。

東京から北西に 100km ほどの位置にある富岡製糸場は、このヨーロッパからの技術導入を象徴する施設で、2014 年にＵＮＥＳＣＯの世界文化遺産に認定された。私は世界文化遺産への推薦に関して助言するため、そしてこの遺産を保護するための修理や補強そして防災の工事をどのよう形で進めるのかを検討するために、ここ 15 年ばかり、繰返し富岡製糸場を訪れた。その過程で遺産の意味を改めて考えて感じたのは、フランスやイタリアの製糸技術を日本に移転することの難しさであった。

GIULIO ANTONIO BERTELLI

Le "Peregrinazioni nell'Estremo Oriente" di Ugo Pisa. Testimonianza inedita di un giovane diplomatico italiano in Cina e Giappone (1870-1872)

Introduzione

In occasione dei preparativi della mostra "Seta – il filo d'oro che unì il Piemonte al Giappone", tenutasi lo scorso autunno presso il castello di Racconigi (TO), fu rinvenuta una preziosa e voluminosa serie di manoscritti inediti relativi a una serie di viaggi in Cina e in Giappone, effettuati tra il 1870 e il 1872. Autore di questi manoscritti (conservati dagli eredi) è il giovane Ugo Pisa (1845-1910), segretario della Legazione Italiana a Yokohama durante la missione diplomatica in Giappone e Cina del Ministro Plenipotenziario Alessandro Fè D'Ostiani.[1]

Riguardo a Pisa esistono diverse ricerche svolte negli anni passati. Tra esse abbiamo innanzitutto la *Biografia di Ugo Pisa*, ad opera di Maria Teresa Sillano, pubblicata nel 2003 sulla rivista *Archivio Storico Lombardo* (Anno CXXIX); la maggiore fonte di informazioni su questo personaggio. In secondo luogo disponiamo di un articolo in italiano pubblicato dall'autore del presente contributo sul 59esimo volume (2009) della rivista *Studi Italici* (*Italia gakkaishi*), dal titolo *Ugo Pisa, un giovane diplomatico italiano alla scoperta di Ezo nel 1871: sulla base di un manoscritto inedito*, basato fondamentalmente su alcune fonti ufficiali ritrovate a Roma presso l'ASDMAE,[2] e in particolare sulla breve relazione ufficiale (pubblicata per intero all'interno dell'articolo stesso) che Pisa consegnò al Ministro Fè D'Ostiani subito dopo il suo rientro a Yokohama da un avventuroso viaggio a Ezo (Hokkaidō) e nello Honshū

[1] Il conte Alessandro Fè D'Ostiani fu ministro plenipotenziario d'Italia in Giappone e Cina dal 1870 al 1877.

[2] Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, fondo Moscati VI, b.1288.

settentrionale effettuato nel 1871 al seguito del Ministro statunitense Charles E. De Long.[3]

La suddetta relazione è certamente una fonte preziosa sul Giappone nei primi anni dell'era Meiji, tuttavia questa volta ci troviamo di fronte a una serie di manoscritti ben più voluminosi e dai contenuti molto più dettagliati e approfonditi che non riguardano solamente il viaggio a Ezo e nel Nordest di cui si parla nella relazione ufficiale, ma sono frutto dell'intera esperienza di Pisa in Cina e Giappone.

Con il presente contributo, l'autore si propone di raggiungere i seguenti obiettivi.

1) Analizzare l'insieme dei manoscritti di Pisa dal punto di vista filologico, mettendone in evidenza le particolarità e indagando sui motivi e sulle modalità della sua stesura.

2) Valutare i contenuti dei manoscritti nel loro insieme, con particolare attenzione alle parti riguardanti il Giappone.

3) Mettere a confronto i contenuti dei manoscritti di Pisa con altre fonti primarie coeve, sottolineandone le caratteristiche salienti e i punti di maggior interesse.

1. Ugo Pisa – Il personaggio

Basandoci sulle fonti secondarie riportate in bibliografia e sulle fonti primarie ufficiali conservate presso l'ASDMAE, cerchiamo di ricostruire brevemente le tappe principali della vita di Ugo Pisa, con particolare attenzione ai suoi soggiorni in Asia Orientale. Egli nacque a Ferrara il 9 agosto 1845 in una famiglia di origine ebraica. Il padre, Luigi Ismaele Pisa, era un ricco banchiere e commerciante e gestiva insieme al fratello la banca Zaccaria Pisa, la quale nel 1852 fu trasferita da Ferrara a Milano. Fu proprio nel capoluogo lombardo che Pisa crebbe e proseguì gli studi, per poi iscriversi alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Pavia.

Fig. 1 – Ugo Pisa.

[3] La missione di Charles Egbert De Long (1832-1876) in Giappone durò dal 1869 al 1873. Alla fine del 1871 accompagnò la Missione Iwakura durante il suo viaggio negli Stati Uniti.

Nel 1866, durante gli anni dell'università, partecipò alla terza guerra d'indipendenza italiana al seguito di Garibaldi, e due anni dopo, nel 1868, portò a termine i suoi studi conseguendo la laurea. Il 10 luglio dell'anno successivo fu nominato volontario a disposizione del MAE, e dopo una breve esperienza di pochi mesi a Costantinopoli, a fine febbraio 1870 il Ministro degli Esteri Emilio Visconti Venosta (1829-1914) gli diede il permesso di affiancare (sempre come volontario non retribuito) il Conte Alessandro Fè D'Ostiani nella sua futura missione in Giappone e Cina.

Giunto in Giappone il 30 ottobre 1870 dopo alcuni mesi di viaggi e spostamenti in varie regioni della Cina (tra cui i distretti sericoli dello Zhejiang) effettuati insieme al Conte Fè e al fratello di quest'ultimo, Pietro Fè D'Ostiani,[4] Pisa vi soggiornerà nei mesi invernali, per poi tornare in Cina insieme ai due Fè la primavera dell'anno successivo. Lo scopo di questo secondo viaggio era raggiungere Pechino, fare una visita ufficiale allo Zongli Yamen, ovvero il ministero degli affari esteri del governo Qing, onde condurre negoziati riguardanti la posizione degli stranieri (e soprattutto dei cristiani)[5] in Cina e consegnare le credenziali al Principe Gong (1833-1898). Ultimato questo incarico, e dopo una breve sosta a Hyōgo e Ōsaka, l'8 luglio Pisa fece ritorno alla legazione di Yokohama e proseguì la sua missione fino al 25 maggio 1872, data in cui fu costretto a ripartire per l'Italia per motivi di salute.

Con un dispaccio da Pechino datato 1 maggio 1871, il Conte Fè pregò il Ministro degli Esteri Visconti Venosta di promuovere Pisa segretario di legazione: essendo il giovane Pisa un volontario, ed essendosi dovuto recare due volte in Cina per assistere il Conte Fè, cominciava ad accusare l'onere delle ingenti spese di viaggio. Nella sua lettera di raccomandazione, il Conte Fè elogiò le qualità di Pisa (abilità, intelligenza, acume e zelo, disponibilità a sacrifici per l'interesse del regio servizio e della propria carriera, molto progresso nello studio della lingua giapponese, ecc...); fu così che il 30 giugno 1871, il Ministro degli Esteri Visconti Venosta lo nominò ufficialmente Segretario di Legazione, dando inizio alla sua vera e propria carriera diplomatica e facendogli percepire una retribuzione per i suoi servizi.

---

[4] Pietro Fè D'Ostiani fu autore di un memoriale relativo ai suoi viaggi in Oriente (dal 1870 al 1875), presentato dall'autore del presente contributo nel settembre 2017 in occasione del XLI convegno AISTUGIA presso l'Università di Venezia, e pubblicato negli Atti (Bertelli, 2020). Egli, approfittando della presenza del fratello in Giappone, si improvvisò semaio, ma fu attivo in tale ruolo solamente dal 1871 al 1874.

[5] Nel giugno 1870 ebbe luogo il cosiddetto "massacro di Tianjin": un violento episodio di matrice xenofoba conclusosi con l'assassinio di quaranta cinesi e ventuno stranieri, tra cui dieci suore francesi.

All'inizio dell'autunno del 1871, il Ministro plenipotenziario statunitense Charles E. De Long propose al Conte Fè di unirsi a lui per un'escursione nelle provincie settentrionali del Giappone, dove fino ad allora pochissimi occidentali avevano messo piede. Tuttavia, i numerosi impegni legati al commercio di seme-bachi a Yokohama lo costrinsero a rifiutare l'invito. De Long quindi propose di far almeno partecipare Pisa, e il Conte Fè accettò di buon grado tale proposta, in quanto Pisa avrebbe potuto fornirgli informazioni preziose sui porti del Nord da aprire al commercio in vista di una possibile imminente revisione dei trattati. Pisa accettò di unirsi al gruppo, ma decise farlo a proprie spese. L'avventurosa escursione di Pisa iniziò il 5 settembre: egli, insieme al Ministro d'America, al giovane Charles Appleton Longfellow e ai due ufficiali dell'esercito americano James H. Jones e Richard H. Poillon si imbarcò sull'*Ariel*, un vapore della Pacific Mail, con il quale raggiunse Hakodate. Dopo un breve soggiorno in quella città, la spedizione percorse a cavallo diverse località dell'isola[6] fino a raggiungere Sapporo, il nuovo capoluogo, per poi fare ritorno a Hakodate per un'altra strada.[7] In seguito, il gruppo attraversò lo stretto di Tsugaru sulla nave da guerra russa *Sabel*,[8] e raggiunse Noheji, nella baia di Aomori, e da lì iniziò il viaggio di rientro via terra, in *norimono* ("portantina"), attraversando le maggiori località del Giappone nord-orientale.[9] La spedizione ebbe fine il 4 novembre 1871, giorno in cui il gruppo giunse a Tōkyō.

Pisa, grazie al suo titolo di segretario di legazione, ebbe la possibilità di effettuare altri viaggi in zone normalmente proibite agli stranieri: nella primavera dell'anno successivo si recò infatti a Kyōto, Shiga e Nara. Tuttavia, proprio in quel periodo, le sue condizioni di salute peggiorarono rapidamente;[10] per questo, il 25 maggio 1872 lasciò definitivamente il Giappone per rientrare in Italia.

Dopo una breve missione a Londra, nel gennaio 1874 Pisa abbandonò la sua carriera diplomatica per dedicarsi negli anni successivi alla banca di famiglia. Nei decenni successivi giunse a coprire diverse importanti cariche pubbliche, e divenne un personaggio pubblico di spicco nella Milano di fine

[6] Nell'ordine: Oshamambe, Rebunge, Usu, Muroran, Horobetsu, Shiraoi, Yūfutsu e Chitose.

[7] Nell'ordine: Shinotsu, Ishikari, Otaru, Yoichi, Iwanai, Oshamambe.

[8] Chiamata anche *Sable*.

[9] Nell'ordine: Shichinohe, Ichinohe, Morioka, Hanamaki, Mizusawa, Hiraizumi, Furukawa, Sendai, Matsushima, Fukushima, Utsunomiya.

[10] Stando a un certificato medico allegato a un rapporto del Conte Fè (datato 26 maggio 1872), Pisa soffriva di gastroenterite cronica (ASDMAE, Serie VII, Personale, busta F-4, fascicolo Fè d'Ostiani, Contabilità, n.13).

secolo: nel 1893 fu eletto presidente della Camera di Commercio di Milano, e cinque anni dopo, nel 1898, venne nominato senatore del Regno. Morì a Milano il 14 marzo 1910.

2. I manoscritti delle Peregrinazioni nell'Estremo Oriente

Nel presente paragrafo esamineremo i manoscritti di Pisa recentemente rinvenuti, i quali saranno il principale oggetto d'analisi del presente contributo. L'insieme dei manoscritti relativo all'esperienza di Pisa in Asia Orientale è composto dai seguenti sette elementi:

1) L'indice (5 facciate, due fogli legati a libretto da un cordoncino bianco e rosso): in esso si trova il titolo completo dell'opera (*Peregrinazioni nell'Estremo Oriente - Ricordi di un viaggio in China e Giappone*) e i titoli delle quattro parti in cui essa è suddivisa, ognuna di esse a sua volta suddivisa in più capitoli.[11] I singoli capitoli non hanno un titolo, ma sono corredati da un sommario dei contenuti, come molte altre pubblicazioni a stampa coeve. Questo indice è fondamentale per comprendere la natura e i contenuti di questa testimonianza: per questo motivo l'autore ha deciso di riportarne la trascrizione in appendice al presente contributo, anche allo scopo di fornire a chi legge un'idea generale in merito ai contenuti dei vari fascicoli manoscritti e ai luoghi visitati da Pisa.

2) Il fascicolo 1: si tratta di un quaderno rilegato in brossura di marca "L. Ciminaghi" di Costantinopoli,[12] con 57 fogli scritti per un totale di 114 facciate scritte e numerate, da 1 a 114, sia sul recto che sul verso, con un numero timbrato in alto verso l'esterno della pagina. Questo fascicolo contiene l'intera Parte I (suddivisa in otto capitoli) dell'opera, ossia il Viaggio da Suez al Giappone, con resoconti di lunghi soggiorni in Cina e viaggi in regioni interne. Il periodo coperto da questo fascicolo va dal 4 aprile al 30 ottobre 1870.

3) Il fascicolo 2: un quaderno della stessa marca e di fattura identica a quello usato per il fascicolo 1, rilegato in brossura con 58 fogli scritti; per un totale di 116 facciate numerate, da 1 a 116, anche qui sia sul recto che sul verso, con un numero timbrato in alto verso l'esterno della pagina. Questo fascicolo comprende le parti II e III (quattro capitoli ciascuna), ovvero il primo soggiorno a Yokohama e il secondo soggiorno in Cina. Il periodo coperto da questo fascicolo va dal 31 ottobre 1870 al 29 maggio 1871.

---

[11] Parte I: 8 capitoli; Parte II: 4 capitoli; Parte III: 4 capitoli; Parte IV: 8 capitoli.

[12] Questo rivenditore di articoli di cancelleria si trovava nella "Grande Rue de Péra au Téké" a Costantinopoli.

4) Il fascicolo 3: un quaderno rilegato in brossura composto da 48 fogli, di cui i primi 37 scritti, e i restanti 11 in bianco. Il primo foglio è numerato con il numero 1 soltanto sul recto. Sulle successive 72 facciate scritte, le prime 69 sono numerate a mano sia sul recto che sul verso; tuttavia manca la numerazione per le ultime tre, in cui si trova la parte iniziale del quinto capitolo (lasciato incompleto). Precedentemente a quest'ultima, questo fascicolo contiene i primi quattro capitoli della parte IV, completi, riguardanti il ritorno in Giappone e alcuni viaggi in diverse regioni del Paese (Hyōgo, Kōbe, Ezo). Il periodo coperto da questo fascicolo va dal 30 maggio al 13 ottobre 1871.

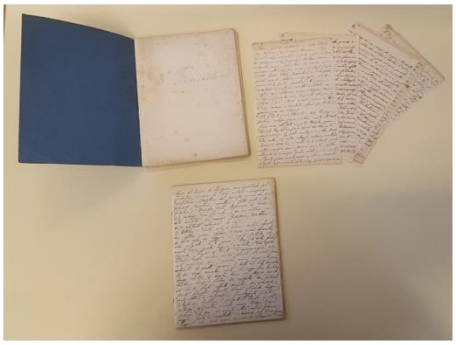


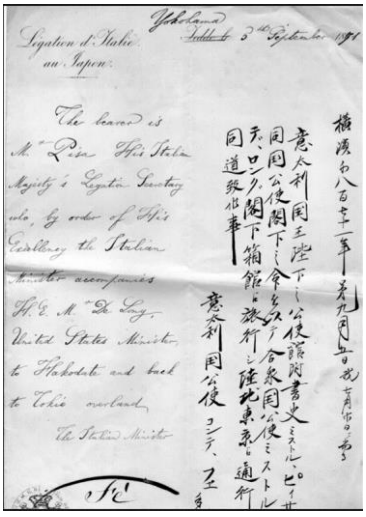
Fig. 2 – I manoscritti di Pisa: fascicolo 3, fogli sparsi e fascicolo non numerato.

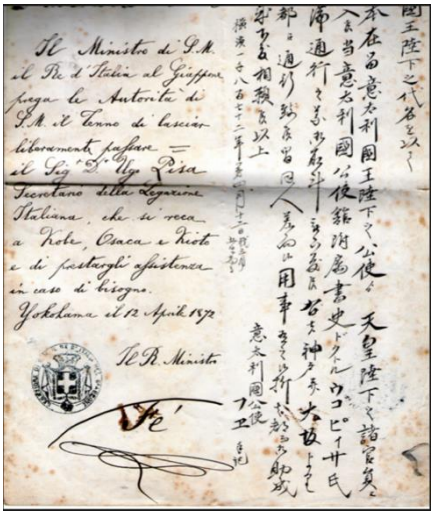
5) Fogli sparsi: 6 fogli sciolti: i primi 4 (di due facciate ciascuno) sono scritti sia sul recto che sul verso; sul foglio 5 si trova testo sul recto, ma sul verso non vi è testo. Le dimensioni del foglio 6, che contiene 4 facciate di testo, sono doppie rispetto a quelle degli altri cinque. I fogli sono numerati da 1 a 6 solo sul recto. Le facciate di testo sono in tutto 13, e contengono appunti schematici relativi al viaggio di ritorno da Ezo a Tōkyō attraverso le regioni interne del Giappone nordorientale. Il periodo coperto da questi appunti va dal 13 al 26 ottobre 1871.

6) Un fascicolo singolo, non numerato, senza titolo. Esso è composto da 28 fogli non numerati, di cui soltanto 4 (per un totale di 8 facciate) sono scritti sia sul recto che sul verso. Le prime sei facciate sono scritte a penna, le ultime due contengono schematici appunti a matita (toponimi giapponesi). Il contenuto di questo fascicolo consiste nella continuazione e nella conclusione degli appunti contenuti nei fogli sparsi. Il fascicolo copre il lasso di tempo che va dal 26 ottobre al 4 novembre, giorno in cui la spedizione fa ritorno a Tōkyō. Sulla base di questi appunti scritti su fogli sparsi e su quelli presenti nel fascicolo singolo non numerato, Pisa avrebbe dovuto scrivere i capitoli 5 e 6 della parte IV.

7) Il fascicolo 4: un quaderno di 40 fogli, di cui soltanto i primi undici contengono testo, per un totale di 21 facciate, numerate a mano da 1 a 21, mentre i restanti 29 sono bianchi. Quasi tutta la facciata 5, metà della pagina 13 e l'intera pagina 14 (la parte relativa alla gita al lago Biwa) sono in bianco. Questo fascicolo tratta dei viaggi a Ōsaka, Kyōto, e Nara effettuati nell'aprile 1872, e ricopre i capitoli 7 e 8 della parte IV.

Oltre alle suddette carte, disponiamo anche di due interessanti lasciapassare (Figg. 3 e 4) rilasciati a Pisa per effettuare i viaggi nell'interno: il primo per il viaggio nel Nord (settembre-novembre 1871), il secondo per il viaggio a Kōbe, Ōsaka e Kyōto dell'aprile 1872. Entrambi sono firmati dal Conte Fè, autenticati dal timbro della Legazione Italiana e muniti di traduzione in giapponese.





Figg. 3 e 4 – I due lasciapassare di Ugo Pisa per i suoi viaggi in Giappone: Ezo (sinistra) e Kansai (destra).

Tuttavia, come menzionato precedentemente, la chiave necessaria per comprendere la natura e alcune caratteristiche comuni a tutti i fascicoli di Pisa è l'indice (riportato per intero in appendice al presente contributo). Confrontando i contenuti dei manoscritti con le informazioni contenute nell'indice, si può dedurre che:

1) L'opera di Pisa, come ci suggerisce il titolo, è un memoriale. I suoi primi due fascicoli furono certamente scritti (e forse riscritti in bella copia su quaderni più pregiati) a breve distanza di tempo dagli eventi narrati. Questa affermazione ci viene confermata dalle parole di Pisa stesso, che troviamo nel testo, e dalla vivacità delle descrizioni e degli aneddoti che ci fanno pensare a ricordi più recenti. Tuttavia, il fascicolo 3 e in particolare il 4, ossia i due fascicoli incompleti, furono scritti probabilmente dopo il rientro di Pisa in Europa sulla base di appunti schematici simili a quelli contenuti nei fogli sparsi e nel fascicolo non numerato. Pisa rientrò in Europa in seguito a un deterioramento delle

sue condizioni di salute; si può ipotizzare che a causa di ciò la stesura del testo del fascicolo 3 sia stata interrotta all'inizio del capitolo 5 e, nonostante le intenzioni, mai completata. Per quanto riguarda il fascicolo 4, relativo agli ultimi due capitoli della quarta parte, notiamo un numero minore di aneddoti o riflessioni rispetto agli altri tre fascicoli; Pisa si limita a descrivere uno dopo l'altro, senza particolari guizzi o artifici letterari, i luoghi visitati elencando le tappe del suo "peregrinare" da Ōsaka a Kyōto e da Kyōto a Nara. Per le parti del fascicolo 4 che Pisa lasciò in bianco (con l'intento di riempirle in un secondo tempo) mancano anche gli appunti: è possibile che per la stesura del testo egli si basasse soltanto sulla sua memoria, e avesse difficoltà a ricordare i toponimi dei luoghi visitati. Tra le righe di quest'ultimo fascicolo si percepisce tra le righe un senso di stanchezza dell'autore; stanchezza forse dovuta alla malattia o agli impegni che lo occuparono dopo il suo ritorno in Europa. Tali motivi probabilmente spinsero Pisa ad abbandonare per sempre la stesura del testo, che resta tuttora incompleto.

2) Nell'indice notiamo la presenza di un breve sommario relativo a un'introduzione[13] e di una conclusione, intitolata "Chinesi e Giapponesi" che con tutta probabilità avrebbe contenuto interessanti confronti e riflessioni sui due popoli; tuttavia queste due parti non si trovano in nessuno dei fascicoli; è molto probabile che Pisa, nonostante le intenzioni, non le abbia mai scritte. In ogni caso, come vedremo, nelle parti del testo riguardanti il Giappone troviamo numerosi passaggi in cui Pisa mette a confronto le due culture.

3) Nell'indice, alla fine del sommario di ognuna delle quattro parti dell'opera, appare una lista di illustrazioni, e include la seguente nota: "NB: Queste illustrazioni dovrebbero ricavarsi da fotografie esistenti (molte a colori) e potrebbero essere aumentate o diminuite per ognuna delle 4 Parti. Non convenendo si potrebbero omettere, stampando solo le due o tre carte e il piano di Nankin." Questa breve nota innanzitutto rende chiara la volontà di Pisa di trasformare le sue memorie in una pubblicazione a stampa. Tuttavia, come visto più sopra, le bozze non furono mai completate e la pubblicazione non vide mai la luce.

Non è chiaro se le fotografie siano state scattate durante i viaggi da Pisa stesso oppure se siano state acquistate nelle varie località da lui visitate, essendo principalmente foto di paesaggi, edifici o personaggi non ben identificati.

[13] Il fatto che questo breve sommario sia stato scritto con caratteri piccoli in uno spazio ristretto ci fa supporre che Pisa lo abbia aggiunto in un secondo tempo.

3. Caratteristiche generali dei manoscritti e loro contenuti

I quattro fascicoli numerati sono scritti in un corsivo chiaro, di lettura piuttosto facile; tuttavia, in alcuni punti l'inchiostro usato, forse troppo diluito, rende i caratteri meno leggibili. In tutto il testo, e in particolare negli ultimi due fascicoli numerati, notiamo numerose cancellature, correzioni e brevi aggiunte di testo inserite tra una riga e l'altra; anche questo ci fa pensare ad un lavoro ancora in fase di preparazione e passibile di future modifiche (vedi foto in Figg. 5 e 6).

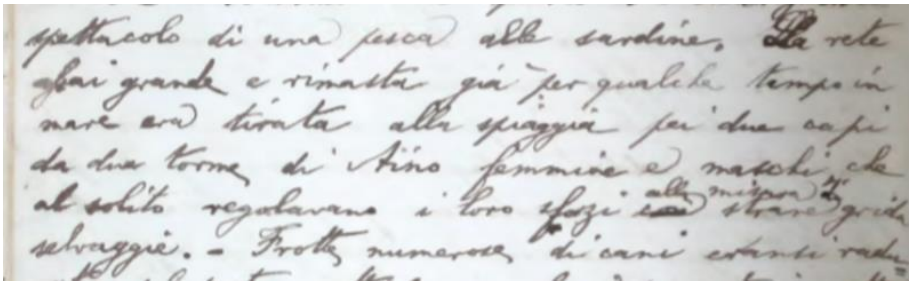


Fig. 5 – Un punto del manoscritto facilmente leggibile, con aggiunte di testo fra le righe (fascicolo 3).

Le frasi tendono a essere piuttosto prolisse, e si riscontra un largo uso di pronomi e particelle pronominali unite anche a verbi coniugati, ad esempio "sonvi", "avanzossi", e così via.

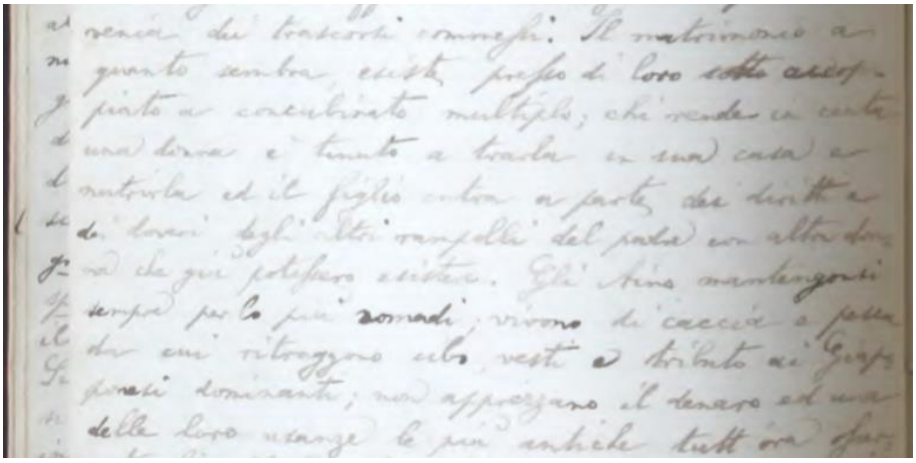


Fig. 6 – Un punto del manoscritto di difficile lettura (fascicolo 3).

I nomi delle località visitate, dei templi, dei cibi, e così via vengono spesso traslitterati in modo irregolare (caratteristica comune a molte altre testimonianze coeve sul Giappone), rendendo talvolta difficile risalire ai nomi originari e ricostruire con esattezza l'itinerario di viaggio.

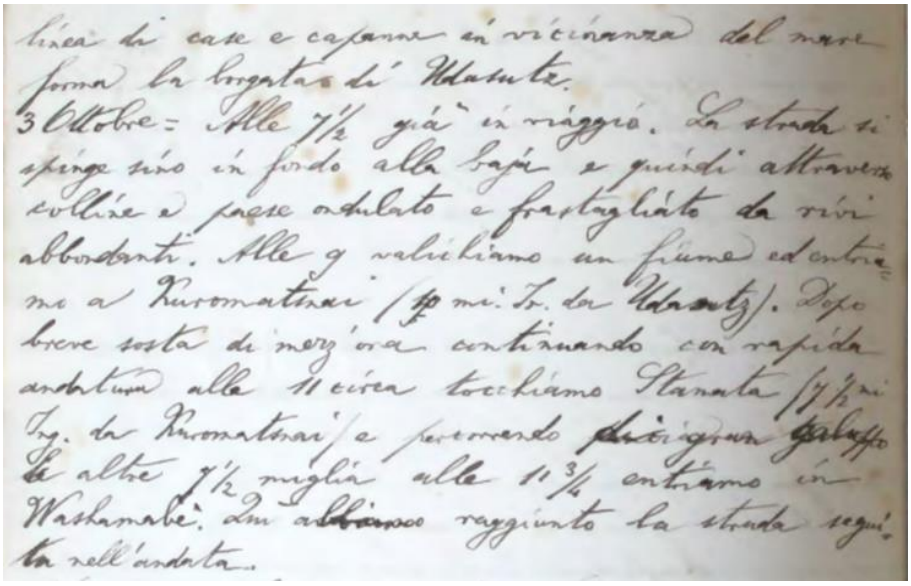

linea di case e capanne in vicinanza del mare forma la borgata di Udanute.
3 Ottobre = Alle 7½ già in viaggio. La strada si spinge sino in fondo alla baja e quindi attraverso colline e paese ondulato e frastagliato da rivi abbondanti. Alle 9 valichiamo un fiume ed entriamo a Kuromatsuai (19 mi. Ing. da Udanute). Dopo breve sosta di mezz'ora continuando con rapida andatura alle 11 circa tocchiamo Stanata (7½ mi. Ing. da Kuromatsuai) e percorrendo ~~distrigrua~~ ~~galoppo~~ le altre 7½ miglia alle 11 3/4 entriamo in Washamabè. Qui abbiamo raggiunto la strada seguita nell'andata.

Fig. 7. Un brano del manoscritto (fascicolo 3) che include numerosi toponimi giapponesi traslitterati irregolarmente.

Da notare inoltre il fatto che Pisa raramente indichi per nome i suoi compagni di viaggio o le persone incontrate lungo il tragitto. Questa tendenza era evidente (e più marcata) anche nel memoriale di Pietro Fè, fratello del Ministro, che in realtà fu per molti mesi compagno di viaggio di Pisa, ma che stranamente non menziona mai nessuno dei suoi compagni di viaggio (Bertelli, 2020, pp. 155-157).

Il carattere del memoriale è principalmente descrittivo, e le descrizioni contenute sono (a volte fin troppo) accurate e piuttosto efficaci nello stimolare l'immaginazione del lettore.

Oltre alle descrizioni, tuttavia, non mancano interessanti riflessioni o commenti relativi ai luoghi visitati, al grado di civilizzazione dei loro abitanti e al loro rapporto con gli stranieri, a particolari aspetti della cultura cinese, giapponese o Ainu, e infine a forti shock culturali (Pisa tende ad osservare l'Asia Orientale da un punto di vista strettamente eurocentrico).

Di certo non mancano buffi aneddoti sulle disgrazie che si abbattono su di lui: tempeste di sabbia, tifoni, allagamenti, spettacolari cadute da cavallo,

disastrose battute di caccia per le foreste di Ezo, ecc..., ricchi di ironia e humour, e capaci di rendere la lettura del testo piuttosto accattivante e divertente. Vediamone qui alcuni estratti: nel primo Pisa si trova in Cina, a Nanchino. Allo scopo di mettere in luce la scarsa benevolenza e considerazione dei cinesi nei confronti dei visitatori europei, ci racconta un episodio avvenuto durante la visita della città.

> A) Due cani a Nanchino.
> [...] A dare un'idea dello spirito d'allora dei cinesi verso gli europei dirò di un minimo aneddoto a me accaduto ed il cui solo pregio è la veridicità e la semplicità. Entrai per la solita porta in città preceduto dal soldato e seguito da un bel cane nero di Terranova del mio ospite che credé propizia l'occasione per andare un po' a zonzo. Al solito il mio aspetto e l'abito eccitavano la curiosità e le dicerie generali, ben spesso la paura anche e specialmente nelle donne e nei bimbi. Nulla sventuratamente io poteva comprendere e dovea badare abbastanza a seguire il soldato che camminava tra la folla aggirante in quell'arteria principale della città. Il cane con la coda bassa, quasi comprendesse l'antipatia e la ripugnanza che mista alla sorpresa ei pure destava, mi seguiva alle calcagna. Molti erano gli atti di scherno, le risa e i motti di cui non comprendevo un'elle; di una sola facezia stante le poche reminiscenze potei comprendere, facezia che destò l'ilarità generale. To', disse uno sfaccendato, guarda quel cane europeo, accennando al Terranova. Non ve ne ha uno solo di cane, ripicchiò un'altro [*sic!*], sono <u>due</u> cani, i due orientali ammiccando a me. In Cina l'epiteto <u>cane</u> e dei più spregiativi, questa è la morale che mi basta accennare. [...] [Fasc. 2, pp. 68-69]

Da questo estratto possiamo comprendere facilmente quali fossero le reazioni degli abitanti di Nanchino alla vista di uno straniero: espressioni di curiosità, paura, antipatia, ripugnanza; sentimenti per la maggior parte negativi.

> B) Le donne in Cina
> [...] In Cina ed in Pechino, centro ancor più inaccessibile alle idee civilizzate; la donna vive quasi sempre rinchiusa nelle mura domestiche. In nessuna bottega per quanto misera farà capolino al banco un viso femminile; le mogli dei mandarini o ricchi commercianti non sortono che celate nei loro carri e nelle strade a piedi non vi si imbatte che in quanto si ha di più basso nella popolazione muliebre. Nelle strade più solitarie starà talora sulla soglia dell'abitazione qualche comare o qualche serva; all'avvicinarsi però dello straniero che di là per caso s'avvia, avvicinarsi preavvisato dal furioso abbaiare e dalla fuga di tutti i cani del quartiere, là è una dirotta di quelle buone donne ed un grande frastuono di porte

> battute in fretta ed asserragliate con grande cura, contro l'innocente camminatore. Paura, schifo ed odio non si può comprendere quale più domini. Le prostitute più ignobili persino arrossirebbero sotto il loro belletto di farsi scorgere in confabulazione con europei od anche impassibili al suo avvicinarsi; Rimarcai quasi sempre che quelle povere madri che incontravo coi bimbi in collo o per mano, o volgeano di gran fretta la faccia al muro o affrettavansi a coprire con la mano gli occhi dei pargoletti, forse a impedir loro la vista malefica di quei mostri occidentali. [...] [Fasc.II, pp. 96-97]

Dopo aver descritto con toni fortemente negativi le bizzarre abitudini di vita delle donne cinesi e il loro continuo sfuggire agli sguardi stranieri, Pisa passa a descrivere, stavolta con entusiasmo e mascolina ammirazione, il grazioso aspetto e il relativamente elevato grado di libertà delle donne giapponesi.

> C) Donne giapponesi (a confronto con le cinesi)
> [...] Al camiciotto inelegante cinese sostituivasi una tunica di taglio abbastanza artistico stretta alle reni da fascia di colore differente. Per calzatura un sandalo che ha qualche cosa del romano che fa spiccare a meraviglia l'estremità della gamba specialmente al bel sesso. Questo poi è per aspetto e per modi di gran lunga lascia in addietro il cinese. Non più quegli orribili piedi di montone né quei nasi uniformemente schiacciati spiccanti in volti dalla tinta giallognola; piedini nudi o coperti da bianca calzetta e semplicemente protetti da leggero calzare; occhi sempre tagliati a mandorlo ma pure di spesso arrotondantisi a forma più leggiadra; nasi non di rado aquilini spiccanti in volti di carnagione alquanto più chiara. Grande differenza che tosto impressiona il viaggiatore arrivante dalla Cina sì e pur quella della libertà che scorgesi data alla donna di uscire e mostrarsi in uniformità alle nostre abitudini. Più tardi, poi, in tal rapporto gli sono apparecchiate anche maggiori sorprese. In una parola e pegli uomini e strambo a dirsi, e pelle donne stesse la nudità non dà alcuna vergogna, è anzi lo stato che ordinariamente per il caldo si preferisce durante i calori estivi. Nei lavoratori maschj spesso unico abbigliamento è una cintura alle reni che sul davanti porta una provvida borsettina; nelle femmine gli abiti sono fatti a modo che lasciano quasi sempre semi scoperto il seno e le gambe poi mostrano quasi totalmente nude ad ogni spirar di vento. [...] [Fasc. 2, pp. 3-4]

Oltre a minuziose descrizioni delle abitudini di vita e dei principali aspetti culturali dei cinesi e dei giapponesi (arricchite da interessanti confronti), Pisa nei suoi scritti ci descrive in maniera molto vivace e drammatica alcune avversità dovute a violenti fenomeni atmosferici o fatti catastrofici: nel seguente

paragrafo ci racconta come a Kōbe, durante un violento tifone notturno, le onde del mare infuriato raggiunsero la casa in cui egli, da ospite, si accingeva a dormire.

> D) Un tifone a Kobe
> [...] Balzai in un attimo al balcone prospiciente il mare e mi s'offrì agli occhi una grandiosa ma terribile scena che non dimenticherò più in vita mia. Pioggia a torrenti, vento d'un impeto incredibile, orizzonte nero come la pece e malgrado ciò come da luce elettrica illuminato il mare in tutta la sua furia. Enormi marosi quali io mai neppure immaginai si spingevano furibondi coprendo della loro mole i bastimenti ancor saldi all'ancora; le onde avevano già spinto sulla spianata una bella nave strappata all'ancoraggio e ognor più inoltravansi verso la città avendo già circuito la nostra dimora. Non era tempo di sostare a lungo nell'ammirazione di quella scena stupenda nel suo orrore e siccome il padrone di casa paventava il crollare della casa e l'acqua incalzava ognor più, fecimo un primo tentativo d'uscita da una porta laterale. Appena aperto un battente, irruppe però una forte massa d'acqua e appena potemmo a grande sforzo rinchiudere il varco. Decisi tuttavia di cavarcela da quel rifugio malsicuro ci arrischiammo da una finestra a pian terreno nel giardino di dietro della casa e con l'acqua sino alle ascelle potemmo finalmente diguazzando nelle vie raggiungere l'asciutto. [...] [Fasc. 3, pp. 8-10]

Nelle testimonianze di Pisa, sebbene egli non si soffermi molto a parlare dei suoi colleghi o compagni di viaggio, non mancano tuttavia alcune parti che ci descrivono i momenti più solenni legati al suo incarico presso la Legazione Italiana: sono di particolare interesse le righe che ci raccontano di un suo incontro ravvicinato con l'ancora misterioso Mikado (l'imperatore del Giappone) in occasione della consegna delle credenziali da parte del Ministro Fè D'Ostiani.

> E) La consegna delle credenziali al Mikado
> [...] Il ministro avanzossi oltre l'ingresso salendo un gradino per porgere il suo discorso; noi gli rimanemmo schierati di dietro sinché giunto il momento della presentazione ci avanzammo tutti a lui da vicino. Allorché il Conte porse l'autografo reale il Micado lo accolse sul suo leggero ventaglio assicurandolo poi con la mano sinistra; quindi diresse a bassissima voce due o tre parole ad un funzionario alla sua destra che rispose il nome del sovrano all'indirizzo del Ministro. Con la presentazione dei componenti la comitiva si chiuse la cerimonia. [...] Il Micado giovane dai 17 anni circa alla figura di color bruno olivastro e dagli

> occhi neri e non privi di intelligenza vestiva una tunica rossa su sottoveste bianca che rammentava la Toga cardinalizia romana. [...] [Fasc. 2, p. 28]

Pisa mostra, sia in Cina che in Giappone, uno spiccato interesse per i teatri, l'arte drammatica e la musica: nel successivo paragrafo tenta una descrizione dei teatri giapponesi basata sul loro confronto con quelli cinesi.

> F) Teatri a confronto
> [...] I teatri che visitai a Yokohama sono come edificio di gran lunga inferiori a quello che vidi a Shanghay. Mi si accertò tuttavia osservarne di aspetto migliore alla capitale. Le rappresentazioni si danno nello stesso ordine quasi delle Chinesi; sonvi grandi drammi storico-fantastici, commedie, farse ecc.; l'orchestra è molto meno fragorosa della cinese e da questo lato è ben più possibile all'Europeo di adattarvisi; tuttavia poco o meglio nulla delle nostre melodie; dissonanze quasi continue e se pur musica vuolsi nominare qualche cosa che ha delle monotonia del sistema armeno. Gli istrumenti non sono come in Cina posti direttamente dietro gli attori e visibili al pubblico ma bensì alla destra di questi e per di più quasi interamente celati dalle quinte. L'accompagnamento è di raro [*sic!*] rumoroso; spesso tace completamente e talora appena è discernibile; vari sono gli strumenti e più numerosi che in Cina. [...] [Fasc. 2, pp. 36-37]

Tra le parti più interessanti e affascinanti, che rendono la testimonianza di Pisa unica nel suo genere, vi sono i capitoli riguardanti i viaggi nell'interno del Giappone, e in particolare l'avventurosa spedizione in alcune zone incontaminate e quasi del tutto inesplorate dell'isola di Ezo. In questa occasione, Pisa ha occasione di incontrare diverse persone di etnia Ainu (abitanti autoctoni dell'isola). Molto probabilmente, Pisa fu certamente il primo italiano a visitare l'interno dell'isola dopo la fine del *sakoku*: l'unico italiano che prima di lui ebbe la possibilità di visitare quelle terre e di interagire con gli Ainu fu il gesuita Girolamo de Angelis nel 1618.[14] Pisa, nel seguente paragrafo ci fornisce descrizioni di prima mano in merito ad alcuni comportamenti e aspetti

[14] Girolamo (Ieronimo) De Angelis (1567-1623) fu un missionario gesuita siciliano, originario di Castrogiovanni (attualmente Enna, di cui oggi è compatrono) e beatificato da Papa Pio IX nel 1867. La sua avventurosa missione in Giappone durò molto a lungo: dal 1602 al 1623, anno in cui fu arso vivo. De Angelis fu quasi sicuramente il primo occidentale a mettere piede sull'isola di Ezo, della quale disegnò una mappa e scrisse un interessante rapporto intitolato *Relatione del Regno di Iezo* e pubblicato dopo la sua morte, nel 1624. Si veda: Boscaro (1981), Boscaro (1987).

culturali tipici degli Ainu. Tali racconti contribuiscono a rendere ulteriormente unica e preziosa la testimonianza di Pisa.

> G) Ezo: incontri ravvicinati con gli Ainu
> [...] Questi salutano col portare ambe le mani alla barba tenendola leggermente tra le quattro dita ed il pollice (quelle sovrapposte e rivolte alla persona) e lisciandola dal mento in giù. In alcuni ragazzi rimarcammo realmente oltre alla bellezza una chiara impronta di precoce intelligenza; la condizione depressa in cui vivono (disprezzati ed asserviti dai Giapponesi) ed il loro stato nomade e selvaggio, fors'anche le usanze gli istinti feroci (anche qui trovasi molta somiglianza cogl'Indiani pellerossa d'America) impediscono che si mostri fecondo lo sviluppo di questo dono naturale. Fummo ricevuti ovunque assai bene sotto la scorta di uno dei loro capi; gli uomini per lo più impassibili ricambiavano freddamente la curiosità con cui li osservavamo ringraziando con inchini e saluti pel tabacco che loro offrivamo; le donne più timide nascondevansi o fuggivano e ci volle tutta l'autorità del capo per persuadere una sua figliuola a lasciarci veder d'appresso il curioso tattuaggio [*sic!*] del suo labbro superiore. Dopo reiterati borbottamenti e gesti e balzi da cerbiatto la povera ragazza si sottomise a esser vista da vicino e ricevuto da noi un povero dono che sembrò di molto soddisfarla, fuggì lesta come il lampo articolando un timido "Hapab" (grazie in Aino). [...] [Fasc. 3, pp. 29-30]

Conclusioni

Inserendo l'opera di Pisa nel panorama delle testimonianze italiane del primo Giappone Meiji, come gli scritti di Mathilde Sallier de La Tour, Pietro Savio, Giacomo Farfara, Carlo Grillo, Giacomo Bove, Camillo Candiani, Cesare Bresciani, Pietro Fè D'Ostiani, ecc., la vediamo spiccare per le seguenti caratteristiche.

1) La straordinaria lunghezza del testo, comparabile forse soltanto agli scritti di Mathilde Sallier de La Tour (Bertelli, 2021), alle lettere e al Giornale Particolare di Carlo Grillo o al memoriale e alle pubblicazioni di Pietro Savio. Nonostante la stesura di alcuni degli ultimi capitoli sul Giappone non sia stata ultimata, è comunque possibile farsi un'idea delle impressioni avute da Pisa durante il suo soggiorno in quella terra lontana.

2) Il fatto che molti dei luoghi visitati da Pisa si trovassero al di fuori degli itinerari battuti dalla maggioranza degli italiani (e stranieri) che si recavano in Asia in quegli anni. Come segretario di legazione, a differenza di ufficiali come Bove, Grillo e Candiani, Pisa godeva di una relativa libertà di movimento sia in Cina che in Giappone: questo gli permise di avventurarsi nel

cuore di questi due Paesi: nello Zhejiang, a Nanchino e Pechino, a Kyōto, Ōsaka, Nara, Ezo e diverse zone del Tōhoku dove nessun altro italiano aveva mai messo piede prima d'allora (ad eccezione di Farfara, un commerciante che intorno al 1868 si recava nel Giappone settentrionale per affari).

3) I frequenti confronti tra il Giappone e la Cina: questa è forse la caratteristica che maggiormente rende la testimonianza di Pisa unica nel suo genere: non sono molti infatti i viaggiatori italiani che, come Pisa, ebbero la possibilità di effettuare lunghi soggiorni in entrambi i Paesi e di farsi un'idea approfondita delle due differenti civiltà. E Pisa è certamente l'unico viaggiatore italiano a mettere per iscritto le riflessioni scaturite da tale confronto. Del resto, secondo l'indice, il contenuto delle conclusioni sarebbe stato proprio un confronto fra cinesi e giapponesi. Queste riflessioni purtroppo non furono mai messe per iscritto, tuttavia appare chiaro dal testo come Pisa considerasse i giapponesi di gran lunga più civilizzati dei cinesi.

L'importanza storica della testimonianza di Pisa si fonda in particolare su questi tre punti fondamentali; quest'opera, nonostante sia incompleta, è una nuova e unica fonte storica italiana sul Giappone dei primi anni dell'era Meiji; essa meriterebbe oggi di essere pubblicata per intero anche allo scopo di realizzare, a circa 150 anni di distanza, il sogno accarezzato in vita dal suo autore.

Appendice - Trascrizione completa dell'indice

Peregrinazioni nell'estremo oriente
Ricordi di una missione in China e Giappone

———————————

Introduzione = Ventiquattro ore di tempo per decidersi. - Commiato. - Lascio Costantinopoli. - Smirne. – L'equinozio. - Alessandria. - Cairo. - Suez.

Sommario

———

Parte I = In China dall'Aprile all'Ottobre 1870.

———

Capitolo 1° = A bordo del "Mongolia". - La navigazione a vela nel Mar Rosso. - Aden. – Nell'oceano indiano. - La Croce del Sud. - Venerdì Santo e Pasqua a bordo. - Tromba marina. - Point de Galles. - Primo saluto del monsone a bordo dell''"Ellora". - Penang o George-Town. - Nello stretto di Malacca. - Singapore. - Nel Mar della China. - Hong Kong o Victoria. - Macao.

Cap. 2° = Primo tributo al clima. - Lo Tse-Kiang. - Giunche chinesi. - La città galleggiante a Canton. - Colonia europea. - Sobborghi di Canton. - Pagode e bonzi. - I maiali e le funzioni religiose nella pagoda di Honagn e Mersì. - Città tartara. - Gli spalti. - Industria e commercio di Canton. - Popolazione della città e della provincia

dei due Tung. - Schiavitù e tratta dei coolies. - Teatro all'aria aperta. - Corteo ufficiale Chinese. - Passione nazionale pei fuochi d'artificio. - Giardino pubblico di Hong Kong. -

Cap. 3° = A bordo del "Bombay". - Nell' estuario del Yang-tze-Kiang. - Prima impressione di Shanghay. - Concessioni Francese, Inglese ed Americana. - Vita degli stranieri. - Sampans, tramps e carriuole indigene. - Importanza commerciale di Shanghai; thè e seta. - Preparativi per una escursione nel Tce-Kiang. - Nel Kwangpù-Khon. - Remo speciale. - Ming-Ho. - Dal Kiangtsù al Tcekiang. - Orti e labirinti acquatici. - Caugì. - I bozzoli, i bozzoli! - A Causin-fu o Kascin. - Rovine. - Curioso esercito. -

Cap. 4° = Pesca strana e zattere ingegnose. - Ponte grandioso a Jonkoncin. - Soste presso i bachi. - Corrieri postali. - Bizzarra manutenzione. - Fagiani presso il lago di Han-tan-ku. - Ping-Wang. - Primo mercato serico dell'annata a Nen-cin. - Maggior ricchezza ed uguale sudiciume. - Assaggio delle monete. - Cosa venite a fare?. - Vasi di terra. - U-tciù-fu. - Strana uniformità. - Deviazione involontaria. - Verso le colline vicine. - Inquieto per l'assenza dei compagni. - Scambio di cortesie cogli indigeni. - Gita alla pagoda di Dozantsèn. - Superiore garbato. - Serata gradevole. - Un compagno ammalato. - Cormorani (smerghi) pescatori. Melanconico ritorno ad U-tciù-fu. - Esculapio Chinese. - Di nuovo a Kausinfù. -

Cap. 5° = In viaggio per Azè. - Fra le rane. - Un catecumeno Chinese. - Villaggio cattolico di Tciofopàn. - Pasto funebre. - Stabilimento Ménard. - Ci congediamo dal catecumeno. - Lo Statuto. - Scheletri. - Ritorno a Shanghay. - Vantaggi del viaggio acquatico. - Riflessioni postume. - Fisico degli abitanti. - Prodotti. - Agricoltura e catasto; caccia. - Pioggie, caldo e mosquitos a Shanghay. - Case o giardini da thè. - Alla porta del Jàmen. - La pena del cango. - Un colpevole che attende la morte. - Al teatro Chinese. - Attori; orchestra; spettatori. -

Cap. 6° = Ritardo provvidenziale. - Lasciamo Shanghay. - Dalla foce del Yang-tzekiang a Cifù. - Brutte notizie. - Allarme. - Sentinella avanzata. - Calma. - Andirivieni di navi da guerra. - Si mostra finalmente anche il tricolore Italiano. - Gita nei dintorni. - Pagode. - ~~China e~~ Vita inglese e clima a Cifù. - Commercio. - Ricchezze agricole e minerali del Sciantung. - Popolazione e coltivazione. - Missionari Americani. - Sul "Shantung" in rotta per Shanghay. – L'odissea della compagnia equestre Soulier. - Progetti svaniti. - Volontari Anglo-Americani. - Partenza pel Giappone.

Illustrazioni alla parte I

1. Donne di Shanghay. 2. Sampan. 3. Pioggia 4. Carriuole indigene. 5. Ragazza di Canton (concubina Europea). 6. Il cango. 7. Bonzi o preti Chinesi in funzione. 8. Donne di Suciau. 9. Musicanti da strada a Shanghay. 10. Attori Chinesi. 11. Porto di Cifù 12. Carta del Shantung.

Parte II. Al Giappone dall'Ottobre 1870 al Marzo 1871.

Capit. 1° = In viaggio sul "New York". - In alto mare. - Pappenberg. - Baia di Nagasaki. - Prime impressioni. - Nettezza. - Tipo ed abiti degli abitanti. - Nudità innocente. - Passeggiata. - Elemento Chinese. - Volgiamo la prora all East-Group. - Per lo stretto di Simonoseki nel Mare Interno. - Deer Island. - Passaggio angustissimo. - Hiogo. - Kobe. - Vagando per la città e verso il Tocaido. - Cavalcata a Suma. - Satsumaimo. - Ecco il Fusiyama!. - A Yokohama. -
Capit. 2° = Come si presenta Yokohama. - Importanza commerciale e popolazione. - Lo Swamp. - Dintorni e sobborghi. - Gita a Yeddo o Tokio. - Tempio di Honghangi. - Udienza dai ministri. - Curiosa esposizione. - Di nuovo a Tokio sulla "Principessa Clotilde". - Ricevimento del Mikado. - Nel castello imperiale. - Pranzo ufficiale ad Hamagoten. - Ritorno a Yokohama. - La città di sera. - Gli Amma ed i guardiani del fuoco. -
Capit. 3° = Famiglia e costumi. - Sociabilità. - La donna al Giappone. - Caste. - Singolare progresso. - Case Giapponesi. - Tatamì scibascì e deschi portatili. - Teatri a Yokohama. - Costumi teatrali. - Marionette. - Festa di Torinomatci. - Strana devozione. - Cumadè. - Fine d'anno; mocì; takò. - Capo d'anno. - Kamakura. - Betto. -
Capit. 4° = A Yeddo in ginrikscià. - Corrieri postali. - Ciaie o case da thè. - Luogo dei supplizi. - Costruzione della città ed incendi. - Città ufficiale e città commerciale. - Popolazione. - Templi. - Kandan Miogin. - Oueno. - Sciba-Gognè colle tombe dei Taicun. - Hatcimagn. - Cannonsama. - Asacsa. -

---

Illustrazioni alla parte II
1. Pappenberg. 2. Porto di Kobe. 3. Yokohama. 4. Nogneiama. 5. Homòcu 6. Torre angolare del castello del Taicun a Yeddo. 7. Hamagotegn. 8. Kamakura. 9. Daibutzu di Kamakura. 10. Betto. 11. Amma. 12. Tocaido. 13. Corrieri postali. 14. Luogo dei supplizi. 15. Strada nella città ufficiale a Yeddo. 16. Tempio di Tennògi. 17. Tempio di Sakibenten. 18. Tempio di Oogi. 19. Tombe dei Taicun. 20. Tombe dei Taicun. 21. Tempio di Hatcimagn. 22. Tempio di Sakinobenten. 23. Stotsbasci, l'ultimo dei Taicun.

Parte III. Di nuovo in China dal Marzo al Giugno 1871.

Capit. 1° = Partenza da Yokohama. - Kobe ; Aubry Passage; Nagasaki. - Preda dubbia. - Sosta forzata alla barra del Yang-tze-Kiang. - Escursione a Nankin. - Szekiang e Takiang. - Le sponde e la navigazione. - Cinkiang e la bocca del Gran Canale. - Mio sbarco a Nankin in posizione imbarazzante colla scorta di un piano primitivo. - Scelgo la barca, e m'affido all'amico del comprador. - Ingresso poco lieto. - Ospitalità quasi forzata. - Solo con un etico. - A cavallo, guidato da un soldato Chinese. - Tempio di

Confucio. - Giardino pubblico. - Tombe dei Ming. - Non un cane ma due. - Dal Missionario Inglese. - Tessitura di nastri. - Fiori artificiali. - Torre di porcellana e cronaca relativa. - Ritorno a Shanghay. -
Capit. 2° = Rivedo Cifù. - Alla foce del Peiho. - Difficoltà a rimontarlo. - Arenati. - Un italiano a Tientsin. - Tracce dell'eccidio. - Popolazione; commercio. - Viabilità; mezzi di trasporto. - Carri indigeni. - Ci appigliamo ai battelli. - Ingrata sorpresa. - Pasto sgradito. - Borgata di Ho-sè-wù. - Tungciau. - In sella. - Mura di Pekino. - Città tartara o rossa. - Alla Legazione di Russia. -
Capit. 3° = Prima impressione. - Vie della capitale. - Ponte dei mendicanti. - Botteghe. - Movimento. - Città Imperiale, Tartara o rossa. - Parco imperiale. - Sulle mura. - Gli Europei a Pekino. - Il bel sesso di Pekino. - Ricevimento allo Tsung-li-Yamen. - Un principe del sangue. - Refezione da un mandarino. - A teatro. - Alla grande Lameria o Jugn-ho-gugn. - Maidar, Dio del futuro. - Al tempio di Confucio. -
Capit. 4° = Tiegn-tagn o tempio del cielo. - Altare dei sacrifici e sala dei troni. - Siegn-nugn-tagn o tempio dell agricoltura. - Sulle colline a Tzié-tai-tsì (torre dei voti). - Pianta gigantesca nel chiostro di Tugn-gioi-su. - In lettiga a muli. - Per Tcianpingciau alle Tombe dei Ming. - Tomba di Tsu-Wen o Yen-Wang. - Passo di Nankau. - Gran Muraglia della China. - Tciatao. - Il nano Ciang. - Gigantesca campana di Tacingsì. - Osservatorio astronomico. - Clima e soggiorno poco gradevoli. -

Illustrazioni alla parte III
1. Porta d'ingresso a Pekino. 2. Mura di Pekino (città rossa o tartara). 3. Una strada di Pekino. 4. Edificio angolare nelle mura di Pekino. 5. Tempio di Confucio a Pekino. 6. Tempio del cielo a Pekino. 7. Tempio del cielo a Pekino altare dei sacrifici. 8. Parco d'un tempio. 9. Tombe dei Ming presso Pekino. 10. Passo di Nankao. -

---

Parte IV. Di nuovo in Giappone dal Giugno 1871 al Maggio 1872.

Capit. 1° = Lascio Pekino. - Miraggio. - Gita ad Osaka. - Venezia dell'estremo oriente. - Popolazione ed importanza commerciale. - La zecca. - Al fresco sull'Agikawa. - Castello. - Torre di Tennogi. - Spiacevole sorpresa notturna. - Tifone. – Coll'acqua alle ascelle. - Spettacolo di devastazione. -
Capit. 2° = Spedizione Italo-Americana. - Hakodate. - Caratteristiche degli isolani di Yezo. - Atleti lottatori; mada, mada, mada!. - Gita ad una caverna. - Comitiva; partenza per Sàtsporo. - A Numanotai (valle del lago). - Smarriti fra i boschi. - Lasciato solo colla mia rozza. - Colonia agricola di Nanai. - Sicanòpe alle falde del Comagatàche. - Vulcano Bay. - Strane onoranze e bandiera in testa. - Primi Ainos ad Otosibek. - Gli orsi di Jurapi. - Nelle capanne degli Ainos a Uasciamàbi. - Loro costumi e probabile origine. - Hapab!. -

Capit. 3° = Puledro poco amico degli Europei. - Capo roccioso di Sutskàri. - Traccie di orsi. - A Ribugni. - In una barca di Ainos. - A vela. - Roccia e vulcano di Usu. - Valle di Mororan. - Fra i Monti al capo Vaki. - Siravoi ed il Turomai. - Ancora una cattiva cavalcatura. - Pesca delle sardine a Jubutsu. - Foresta di Tstosci. - Sabbie aurifere. - Cattiva strada. - Entriamo in Sàtsporo. -
Capit. 4° = Sàtsporo. - Notizie sugli Ainos. - Problema simile a quello delle Pelli Rosse. - Sfortunata partita di caccia. - Povero scoiattolo. - Solo con un Aino. - Brutto momento. - Lasciamo Sàtsporo. - Sul Fescisàpporo e sull'Iscikàri. - Pesca del salmone. - Sulla spiaggia del Mare del Giappone. - Incidente. - Passo un ponte prima del mio cavallo. - Via perigliosa e pittoresca. - Comitiva bizzarra. - Panorama di Otaronai. - Strada disastrosa di montagna nella valle dello Scikarabitsu. - Sempre in alto. - Ivanai. - Alla baia di Udasutz. - A Uasciamàbi, sulla strada seguita nell'andata. - Veloce ritorno a Hakodate. -
Capit. 5° = Itinerario per il ritorno a Yedo. - Preparativi. - A bordo della cannoniera Russa "Sobel". - In norimono a Nohizen avviati alla capitale (a Yedo: settecento cinquanta chilometri di strada) dall'estremità settentrionale dell'isola di Gnipon. - Valle di Gonohè. - Splendido panorama nella valle del Mambitzu (gnawa). - Tormenta di neve a duemila piedi circa d'altezza. - Il vulcano Ivavasci. - A Morioca. - Ognianagni confine del Nanbù. -
Capit. 6° = Curiosi altari. - Nella contea di Icinoseki. - Il Nareszegnawa. - Folla immensa alla nostra entrata a Sendai. - Al castello. - Imbarco a Scivognàma. - Bacino di Mats-scima. - Tempii di Zuignan e di Scivognamasaigin. - Partenza da Sendai. - Nell'Ivàscironokùgni. - Gnihonmats. - Scirikaua. - Il Monte di Gnicco. - Utcinomia. - Sul Tonegnawa a Yedo. -
Capit. 7° = In viaggio per Kioto. - In ginrikscià. - Arrivo. - Al palazzo di città. - Negli opifici serici di Gniscigin. - Tempi di Chitananotengin, di Hiràno-Jasciro, di Chincacugin, di Mioscin-dèra. - Esposizione di oggetti antichi nel parco di Omuro-gninnagi. - Templi di Sagna-sciacado-seriogi, di Tengikudè e di Hooringidèra. - Ootagnidèra; torre di Jassàka. Tempio di Chiomidzudèra e fabbriche di maioliche. - Esposizione moderna. - Torre di Toògi. - Grande campana nel tempio di Daibutzu. - Tempio di Tòofkugi. - Scimàbara. - Spettacolo danzante. -
Capit. 8° = Al secondo locale d'esposizione nel santuario di Civognin. - Nanzengi, Ekando Gniakuogi, Curodagni, Joscidaiasciro Ghincàkugin e Camo. - Al lago di Biva. - Avventura spiacevole. - Lascio Kioto. - Bel panorama a Ugi. - A Nara. - Cervi domestici. - Tempio di Kaszuina-Jasciro. - Mikatzejàma. - Templi di Hatcimagn e Cannonsama. - Campana e statua colossale di Budda del tempio di Daibutzu. - A cavallo per Osaka. - A Yokohama ammalato. - M'imbarco per San Francisco di California. -

---

Conclusione. Chinesi e Giapponesi.

Illustrazioni alla parte IV
1. Tifone a Kobe. 2. Tifone a Kobe. 3. Hakodate. 4. Atleti lottatori. 5. Membri della spedizione a Sàtsporo. 6. Capanne di Ainos. 7. Tipi Ainos. 8. Tipi Ainos. 9. Ufficiale Giapponese di scorta. 10. Vestito da neve. 11. Itinerario da Avamory-Bay a Yedo (da una carta geografica Giapponese) 12. Preti Giapponesi. 13. Grande campana del Tempio di Daibutzu a Kioto. 14. Cortigiana. 15. Citareda. (")

Bibliografia

Arminjon, Vittorio (1869). *Il Giappone e il viaggio della corvetta Magenta*. Genova: R.I. Sordomuti.

Beasley, William G. (1972). *The Meiji Restoration*. Stanford: Stanford University Press.

Beasley, William G. (1975). *Storia del Giappone moderno*. Torino: Einaudi.

Bertelli, Giulio A. (2009). "Ugo Pisa, un giovane diplomatico italiano alla scoperta di Ezo nel 1871: sulla base di un manoscritto inedito". *Italia Gakkai-shi*, 59, pp. 209-236.

Bertelli, Giulio A. (2020). "I viaggi in Giappone e Cina del semaio Pietro Fè D'Ostiani tra il 1870 e il 1875 – un memoriale inedito". In Caroli, Rosa; Negri, Carolina; Ruperti, Bonaventura (a cura di). *Sguardi sul Giappone*. Venezia: Cafoscarina, pp.149-170.

Bertelli, Giulio A. (2021). *The Travel Journals of Mathilde, Contessa Sallier de La Tour into the Interior of Japan, 1867-1870 including Letters, Notes and Sketches - In Two Volumes.* Tōkyō: Eureka Press, London: Routledge.

Bird, Isabella (1881). *Unbeaten Tracks in Japan* (2 voll.). New York: G.P. Putnam's Sons.

Bistolfi, Giovanni (1910). "Figure lombarde. Ugo Pisa e Giuseppe Candiani". *Nuova Antologia*, 230, pp. 525-531.

Boscaro, Adriana (1981). *Ezo (oggi Hokkaidō) nella storia della cartografia europea (secc. XVII-XVIII)*. In *Monografie di Nipponistica*, I, Firenze: Aistugia.

Boscaro, Adriana (1987). "La prima descrizione europea di Ezo". In *Il Beato Girolamo de Angelis*. *Relazione e mappa del Regno di Yezo*, Enna: s.e., pp. 65-72.

Cohen, Paul A. (1963). *China and Christianity: The Missionary Movement and the Growth of Chinese Anti-Foreignism 1860-1870*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Fè D'Ostiani, Alessandro (1870). *Escursione nei distretti bachicultori del Tche-Kiang (China).* In Ministero degli Affari Esteri, *Bollettino Consolare*, Vol. 5, parte 2, pp.172-180.

Grassi, Fabio et al. (1987). *La formazione della diplomazia nazionale (1861-1915)*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Guth, Christine M.E. (2004). *Longfellow's Tattoos: Tourism, Collecting and Japan*. Washington: University of Washington.

Ishii, Takashi (1977). *Meiji shoki no kokusai kankei*. Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan.

Iwakura Shōkō (1997). *Iwakura shisetsudan to Italia*. Kyōto: Kyōto Daigaku gakujutsu shuppankai.

Mack Smith, Denis (2000). *Storia d'Italia*. Roma-Bari: Laterza.

Morelli, Emilia et al. (1987) *Lo stato liberale Italiano e l'età Meiji – Atti del I Convegno Italo-Giapponese di studi storici (Roma, 23-27 settembre 1985)*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Sillano, Maria Teresa (2003). "Biografia di Ugo Pisa", *Archivio Storico Lombardo,* Anno CXXIX. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, pp.193-244.

Longfellow, Charles A.; Laidlaw Christine W. (1998) (a cura di). *Twenty months in Japan 1871-1873*. Cambridge: Friends of the Longfellow House.

Yaguchi, Yūjin (2000). "Remembering a More Layered Past in Hokkaido: Americans, Japanese, and the Ainu". *The Japanese Journal of American Studies*, 11, pp. 109-129.

Zanier, Claudio (2006). *Semai – Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*. Padova: CLEUP.

Ringraziamenti

L'autore del presente contributo desidera ringraziare la Prof.ssa Teresa Ciapparoni La Rocca e la Dott.ssa Giulia Ciammaichella per il loro costante supporto, il Dott. Ugo Finzi (erede di Ugo Pisa) per aver messo a mia disposizione i documenti originali, la Dott.ssa Tiziana Dassi e la Prof.ssa Maria Teresa Sillano dell'Università "Bocconi" di Milano. Un ultimo ringraziamento va alla Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) per aver messo a mia disposizione i fondi KAKEN - Kiban Kenkyū (C) N. 20K00914 (2020-22), utilizzati per condurre la presente ricerca.

The *Peregrinazioni nell'Estremo Oriente* by Ugo Pisa The Unpublished Account of a Young Italian Diplomat in China and Japan (1870-1872)

In this article, I would like to introduce and briefly analyze a newly found, unpublished travel journal written by the young Italian diplomat Ugo Pisa (1845–1910) about his journeys and stays in China and Japan between 1870 and 1872. The title of the full set of manuscripts is *Peregrinazioni in Estremo Oriente* (Pilgrimages in the Far East); Pisa intended to publish it at some point in his life, but ultimately left it incomplete.

After a brief introduction to Pisa's biography, with particular attention to his activities in East Asia, I will provide some information about the various elements constituting this set of manuscripts (an index, five notebooks, and some unbound papers) and the structure and features of the work. In the final part of the article, I examine the content of Pisa's work, underlining some of the features that make it historically relevant and unique compared to other journals by Italian travelers on early Meiji Japan.

ウーゴ・ピサ著の『極東放浪記』～中国・日本における旅行並びに滞在に関する未刊記録

ジュリオ・アントニオ・ベルテッリ

本稿では、イタリア人の若い外交官ウーゴ・ピサ（1845-1910）が1870-72 年にかけて行った中国・日本における旅行並びに滞在に関する未刊記録を紹介・分析する。この手稿セットの本題は『Peregrinazioni in Estremo Oriente』（極東放浪記）であり、ピサは刊行する意図はあったとみられるが、未完成のままで残っている。本稿の著者は、ピサの生涯、そして主に彼の東アジアにおける活動を踏まえて、手稿セットの構成要素（目次、5 冊のノート、綴じられていないページ）、章立ておよび主な特徴について論じる。最後に、手稿の内容を検証し、明治初期に渡日した他のイタリア人旅行者による記録との比較をしながら、その歴史的重要性と独自性を強調する。

GIOVANNI BORRIELLO

Esperienze femminili nella storia della medicina giapponese

In anni recenti, con precisione nell'agosto 2018, nei notiziari e sulla stampa internazionale, si è tornati a parlare del difficile rapporto in Giappone tra donne e medicina/studi medici/pratica medica, con la scoperta, anche se è sempre stato un qualcosa di spesso evidente, dello scandalo a Tōkyō dell'alterazione dei punteggi dei test di ammissione delle donne all'Università di medicina della capitale, al fine di avere una percentuale di studentesse ben inferiore a quella maschile, da attestarsi intorno al 30% (McCurry, 2018a). Manomissioni che sarebbero state perpetrate per circa un decennio o più spinti dalla convinzione che gli uomini fossero più adatti all'ambiente ospedaliero, ai turni prolungati e alle chiamate di emergenza, in aggiunta al timore di un eccessivo ricambio di personale negli ospedali dovuto alle future assenze per maternità. A pochi giorni dalla notizia e dall'avvio di un'indagine interna, l'Università di medicina di Tōkyō, e successivamente anche altre università quali Kitasato e Juntendō, hanno dovuto ammettere tali manomissioni (McCurry, 2018b). Come conseguenza decine di studentesse escluse ingiustamente ai test di medicina sono state riammesse e già negli esami di ammissione del 2019, la percentuale di donne che li ha superati è stata nuovamente superiore a quella degli uomini.

Tali discriminazioni al femminile in ambito medico tuttavia non sono una scoperta recente; nel corso dei secoli se ne sono registrati svariati episodi non solo in Giappone, ma in generale a livello internazionale, rendendo difficile o comunque ponendo degli ostacoli all'accesso da parte delle donne alla pratica medica. Come noto, per secoli ad esempio alle donne sarà concesso di praticare quasi esclusivamente una medicina empirica e non permesso di accedere invece alla cosiddetta medicina ufficiale di esclusiva prerogativa maschile. Unico caso eccezionale sarà rappresentato dalle famose *mulieres* della Scuola medica salernitana (Melillo, 2006, pp. 283-284). Una condizione di altresì

difficoltà la ritroviamo per secoli, ad esempio, anche in Cina, dove fino ad epoca contemporanea sembra non vi fossero figure femminili nell'ambito di tale pratica, e dove si tenderà soprattutto a parlare di sciamane e di guaritrici, senza mai associare alle donne la tradizionale figura del medico (Melillo, 2006, p. 287). Uno spiraglio lo si registrerà solo a partire dall'epoca Ming (1368-1644), sebbene continuassero forti distinzioni nell'accesso allo studio tra uomini e donne, donne che vedranno solo molti secoli dopo, con l'avvento della Repubblica Popolare Cinese nel 1949, un maggiore riconoscimento del proprio diritto allo studio e coinvolgimento nello sviluppo del proprio paese.

Per quanto riguarda invece il caso del Giappone, anche nell'Arcipelago l'esperienza femminile in campo medico inizia molto in ritardo e anche qui sarà costellata da tante difficoltà e discriminazioni, che poco si discostano da quanto abbiamo visto verificarsi ancora ai giorni nostri, con difficoltà di accesso in generale agli studi medici e nel superamento degli esami per la concessione delle licenze per la pratica e il successivo riconoscimento della propria attività e professionalità. Tutto ciò ha fatto sì che è difficile immaginare l'esistenza di un medico donna prima dell'epoca Meiji (1867-1911).

Unico ed eccezionale caso precedente è quello di Kusumoto Ine (1827-1903), figlia giapponese del famoso medico e scienziato tedesco Philipp Franz von Siebold (1796-1866), che trascorrerà lunghi periodi della sua vita in Giappone contribuendo alla formazione di numerosi medici giapponesi divenuti poi famosi nella storia della medicina nazionale e internazionale (Borriello, 2002, p. 62).

Tuttavia, nonostante la fama del padre e la sua stessa fama acquisita con il tempo nell'Arcipelago, che l'ha portata a ricoprire anche incarichi di rilievo per l'epoca, pochi sono i riferimenti che abbiamo in merito alla sua vita e alla sua attività medica (Hani, 1992; Iwata, 2000).

Sappiamo con certezza che il padre in qualità di ufficiale medico per conto della Compagnia Olandese delle Indie Orientali di stanza a Deshima durante il suo soggiorno nel Paese conobbe la giovane Kusumoto Taki (1807-1869), nota anche con il nome di Sonogi (Bowers, 1970, p. 87) e che dalla loro relazione, il 10 maggio 1827, nacque una bambina, appunto Ine (Kouwenhoven e Forrer, 2000, p. 26).

A seguito del suo noto rientro forzato in Olanda causato dall'«affare von Siebold» (von Siebold, 1985, pp. 169-170), affiderà la formazione medica della giovane figlia a due dei suoi allievi, Kō Ryōsai (1799-1846) e Ninomiya Keisaku (1804-1862), visto il precoce interesse che manifestava per gli studi scientifici, e in particolar modo per quelli di taglio occidentale (Hani, 1992, p. 68). Con grande probabilità, la bambina apprenderà anche l'olandese grazie

anche a vari libri, tra cui grammatiche, che il padre le farà pervenire dall'Olanda (Beukers, 1997, p. 124).

Successivamente saranno proprio gli allievi giapponesi del medico tedesco, che accortisi del grande interesse e capacità della giovane le consiglieranno di continuare la tradizione familiare specializzandosi in chirurgia e ostetricia, consiglio che Ine porterà avanti nonostante tutte le difficoltà che da donna dovrà affrontare. Nei suoi studi di ostetricia sarà guidata dal 1845 al 1851 da Ishii Sōken (1796-1861), allievo di Ninomiya, e successivamente dal 1851 al 1854 dal chirurgo Abe Roan.

Nell'agosto del 1859 avrà anche la possibilità di incontrare nuovamente il padre che a seguito della revoca del bando potrà ritornare in Giappone. A Nagasaki, Ine intanto era diventata una famosa levatrice e proprio in quella città il padre coglierà l'occasione per presentarla anche ai colleghi olandesi Antonius Bauduin (1820-1885) e Pompe van Meerdervoort (1829-1908) (Henkes, 1991, p. 83). In questo modo, la giovane si aprirà ulteriormente agli studi medici occidentali.

Dopo anni di studio e di pratica, iniziò a ottenere prestigio e fama dopo il suo primo invito alla corte imperiale nel luglio 1873 per assistere al parto di una dama di corte (Yamashita, 1998, p. 113); invito che le sarà rinnovato nuovamente in seguito, quando farà ritorno a Edo, con la nomina di «ostetrica imperiale» (Hiki, 1992, pp. 32-35).

Dopo la Restaurazione Meiji, il governo giapponese sulla scia della modernizzazione occidentale introdusse, nel 1874, su modello della scuola medica tedesca, un sistema di esami che permetterà di ottenere una licenza che abilitasse alla pratica medica, garantendo alle donne uguaglianza nella professione e nello status di medico. Nel 1885, anno in cui le prime donne iniziarono a prendere parte all'esame, solo una, Ogino Ginko (1851-1913), come vedremo di seguito, lo supererà, diventando la prima donna medico riconosciuta dal governo giapponese. Un traguardo importante se si tiene conto del fatto che ad esempio in occidente proprio il governo tedesco concederà alle donne le prime licenze mediche solo a partire dal 1899 (Patessio e Ogawa, 2005, p. 176).

Tuttavia, il superamento degli esami all'epoca, come oggi, non ha rappresentato nella maggior parte dei casi un'esperienza positiva, in quanto anche in quegli anni era quasi impossibile superarli al primo tentativo, spesso ne saranno necessari svariati, viste proprio le difficoltà di accesso agli studi medici, prerogativa quasi esclusivamente maschile. Pertanto, uno degli obiettivi che si porrà Ogino, che ricoprirà un po' il ruolo di apripista, e le tante donne che le succederanno, sarà innanzitutto quello di ottenere in generale un riconoscimento del ruolo della donna a livello formativo, sociale e lavorativo all'interno

della società giapponese, anche attraverso la formazione di primi movimenti "femministi", che andranno ad affermare la necessità e la possibilità di avere anche donne medico, perfettamente idonee a ricoprire tale ruolo, con un pieno riconoscimento governativo e l'abbattimento di tutte quelle barriere uomo/donna nell'accesso alla pratica.

La sua esperienza medica, oltre che in una serie di suoi scritti originali (Ogino, 1893a, 1893b, 1893c), sarà trattata in forma romanzata nel romanzo di Watanabe Jun'ichi, *Hanauzumi*, pubblicato in Giappone nel 1970 e successivamente tradotto in inglese da Deborah Iwabuchi e Anna Isozaki con il titolo *Beyond the Blossoming Fields* e pubblicato nel 2008. In Giappone questo romanzo diventerà un bestseller.

Quindi, seguendo le orme di Kusumoto Ine, cui sarà sempre riconoscente per l'attività svolta in precedenza volta all'affermazione femminile in campo medico, Ogino Ginko, nata nel 1851 a Musashi, attuale prefettura di Saitama, dopo aver portato a termine nel 1882 i suoi studi medici presso la scuola Kōjuin, sotto la guida di Ishiguro Tadanori (1845-1941), famoso medico dell'epoca specializzato in medicina occidentale, dopo svariati tentativi riuscirà ad accedere e a superare l'esame per l'ottenimento della tanto ambita licenza per la pratica medica nel 1885 (Suzuki, 1893, pp. 370-374).

Sulla scia di Ogino Ginko, molte donne, superando l'esame di licenza, riusciranno a diventare medico, tra cui Yayoi Yoshioka (1871-1959), divenuta famosa anche per essere stata la fondatrice nel 1900 della Scuola medica femminile di Tōkyō (Tōkyō Joyi Gakkō, poi Tōkyō Joyi Senmon Gakkō).

L'esperienza di Yayoi Yoshioka, nata a Kakegawa nella prefettura di Shizuoka nel 1871, è per molti versi molto simile a quella di Ogino Ginko, sia per la tipologia di studi intrapresi con una particolare passione per la medicina occidentale, si ricordi che il padre di Yayoi era un medico praticante medicina occidentale, sia per il grande impegno sociale volto alla valorizzazione e al riconoscimento del ruolo della donna nella società giapponese dell'epoca che stava vivendo la sua modernizzazione e apertura al mondo occidentale.

Quindi ciò la porterà a diventare non solo, come Ogino, una pioniera nel campo della formazione medica femminile, con particolare interesse verso i contenuti formativi e lo sviluppo di motivazioni per una carriera fortemente ostacolata dalle discriminazioni esistenti, ma altresì l'ispiratrice di movimenti sociali per la mobilitazione di un numero sempre maggiore di donne.

Come per Ogino, fondamentale nella sua maturazione sarà la frequentazione di una scuola a vocazione prettamente maschile, la Kōjuin nel caso della prima, la Saisei-gakusha nel caso di Yayoi, che le permetterà di provare in prima persona le tante restrizioni e limitazioni che le donne dovevano subire

rispetto agli uomini, ed è qui che maturerà pertanto l'idea di creare un luogo di formazione esclusivo per donne, che porterà quindi alla nascita nel 1900 della Scuola medica femminile di Tōkyō (Murata, 1980, pp. 23-43) che dopo circa 20 anni vedrà la fondazione di quella che sarà poi l'Università medica femminile di Tōkyō (Tōkyō Joshi Igaku Daigaku, 1998).

La sua produzione scientifica e trattatistica confluirà in una raccolta di sue opere (Yoshioka, 2000) incentrate sul presente e il futuro del ruolo della donna nella medicina, non solo giapponese (Watanabe, 2011, p. 37).

In anni recenti le difficoltà che le donne, spesso accusate di togliere tempo alla vita familiare e del conseguente calo delle nascite, hanno dovuto e ancora devono affrontare nella pratica medica e nel loro impiego negli ospedali giapponesi, anch'essi per lo più aperti quasi esclusivamente ad una carriera maschile, con una sorta di casta, sono state trattate anche in un *drama* medico di successo andato in onda in Giappone dal 2012 al 2017, che probabilmente qualcuno ha avuto modo di vedere, dal titolo *Dokutaa ikkusu (X): Kegai Daimon Michiko* (Doctor X: il chirurgo Daimon Michiko), il cui successo ha portato alla realizzazione e messa in onda di 5 stagioni e 50 episodi dalla TV Asahi. In questo *drama* la protagonista Daimon Michiko, anche conosciuta appunto come *Doctor X*, interpretata dalla bella attrice e modella Ryōko Yonekura, non riuscendo ad avere contratti per così dire a tempo indeterminato all'interno degli ospedali di Tōkyō, per motivi prevalentemente sessisti, lavorerà in qualità di chirurgo *freelance*, con sempre il suo manager al seguito pronto a richiede alti compensi ai vari ospedali in cui operava, e che al grido di «*itashimasen*» (Non lo faccio / Non lo farò / Non voglio farlo) in risposta a tutti gli "ordini" che riceverà dai colleghi uomini, ma soprattutto di «*watashi shippai shinai node*» (Non fallisco mai), finirà con il trattare sempre i pazienti più gravi e a condurre gli interventi più difficili, mettendo a disagio i colleghi uomini e i primari uomini dei vari ospedali, non in grado di eseguirli, e accumulando ulteriore disprezzo e rancore dalla loro parte.

Bibliografia

Beukers, Harmen (1997). *The Mission of Hippocrates in Japan. The Contribution of Philipp Franz von Siebold*. Amsterdam: Foundation Four Centuries of Netherlands-Japan Relations.

Borriello, Giovanni (2002). "La diffusione delle conoscenze mediche europee in Giappone". *Il Giappone*, XLII, pp. 49-64.

Bowers, John Zimmerman (1970). *Western Medical Pioneers in Feudal Japan*. Baltimore/London: John Hopkins Press.

Hani, Setsuko (1992). *Shiiboruto no musumetachi*. Tōkyō: Shin Nippon Shuppansha.

Henkes, Harold (1991). "The Influence of the Dutch on Japanese Ophthalmology in the 19th Century". In Beukers, Harmen (a cura di), *Red-Hair Medicine. Dutch-Japanese Medical Relations*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 79-82.

Hiki, Yoshiki (1992). "Mutige Frauen in einer Zeit ohne Frauenrecht". In Kraas, Ernst e Hiki, Yoshiki (a cura di), *300 Jahre deutsch-japanische Beziehungen in der Medizin*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer.

Iwata, Yusaku (2000). *Deshima umare no Oine san*. Nagasaki: Bunkensha.

Kouwenhoven, Arlette; Forrer, Matthi (2000). *Shiiboruto to Nihon – Sono shōgai to shigoto*. Leiden: Hotei Publishing.

McCurry, Justin (2018a). "Tokyo medical school admits changing results to exclude women". *The Guardian*, 8 agosto 2018.

McCurry, Justin (2018b). "Two more Japanese medical school admit discriminating against women". *The Guardian*, 12 dicembre 2018.

Melillo, Luigia (2006). "Il femminile nella storia della medicina". In Bonito Oliva, Rossella (a cura di). *La cura delle donne*. Roma: Meltemi Editore, pp. 281-293.

Murata, Suzuko (1980). *Waga kuni joshi kōtō kyōiku seiritsu katei no kenkyū*. Tōkyō: Kazama Shobo.

Narahara, Shunsaku (1984). *Ogino Ginko: Nihon no joi daiichigo*. Tōkyō: Kokusho Kankokai.

Ogino, Ginko (1893a). "Honpō joi no yurai oyobi sono zento". *Jogaku Zasshi*, 358, pp. 481-84.

Ogino, Ginko (1893b). "Honpō joi no yurai oyobi sono zento". *Jogaku Zasshi*, 359, pp. 502-4.

Ogino, Ginko (1893c). "Honpō joi no yurai oyobi sono zento". *Jogaku Zasshi*, 360, pp. 531-33.

Patessio, Mara; Ogawa, Mariko (2005). "To Become a Woman Doctor in Early Meiji Japan (1868-1890): Women's Struggles and Ambitions". *Historia Scientiarum*, 15, 2, pp. 159-176.

Suzuki, Genko (1893). "Kindai saisho no joi ga keireki". *Jogaku Zasshi*, 354, pp. 370-374.

Von Siebold, Philipp Franz (1985). *Manners and Customs of the Japanese in the 19th Century*. Tōkyō: Tuttle.

Watanabe, Jun'ichi (1970). *Hanauzumi*. Tōkyō: Kawade Shobō Shinsha.

Watanabe, Jun'ichi; Iwabuchi, Deborah e Isozaki, Anna (trad.) (2008). *Beyond the Blossoming Fields*. London: Alma Books.

Watanabe, Yoko (2011). "Women, Work, and Education in Modern Japan". *Lifelong Education and Libraries*, 11, pp. 25-46.
Yamashita, Azabu (1998). *Meijiki ikō ni okeru kangofu shikaku seido no hensen*. Ōsaka: Ōsaka daigaku keizai gakubu.
Yoshioka, Yayoi (1941). *Josei no shuppatsu*. Tōkyō: Shigensha.
Yoshioka, Yayoi (1998). *Yoshioka Yayoi den*. Tōkyō: Nihon Tosho Sentā.
Yoshioka, Yayoi (2000). *Yoshioka Yayoi senshū*. Tōkyō: Mokumokusha.

The Role of Women in the History of Japanese Medicine

In this essay, through the experiences of women pioneers in the medical field, such as Kusumoto Ine, Ogino Ginko, and Yayoi Yoshioka, we will try to focus on the main problems of discrimination that still today hamper women's medical careers and their overall involvement in Japanese working life.

日本医学史における女性の役割

ジョヴァンニ・ボッリエッロ

本稿では、楠本イネ、荻野吟子、吉岡彌生などの医療分野のパイオニアとして生きた女性たちの経験を通じて、今日でも女性の医療におけるキャリアとその全体的な関与を妨げている差別の主な問題を中心に扱う。

LUCA CAPPONCELLI

L'ascesa di K: il doppio e l'ombra nei racconti di Kajii Motojirō

La carriera letteraria di Kajii Motojirō (1901-1932) copre un periodo di appena sette anni, dal 1925 al 1932, segnati da difficoltà economiche e dalla tubercolosi che avrebbe posto fine alla sua esistenza. Generalmente considerato un autore minore nel panorama letterario giapponese del Novecento, Kajii ha pubblicato circa venti racconti brevi, e diversi altri lasciati incompiuti. Un tratto comune alla maggior parte delle sue opere è la celebrazione dell'immaginazione attraverso una prosa elegante che unisce sperimentazione stilistica e narrativa.[1] *K no shōten – aruiwa K no dekishi* (L'ascesa di K, oppure l'annegamento di K) è tra quelli che meglio esprimono queste qualità della sua scrittura. Il racconto fu pubblicato nel numero di ottobre 1926 della rivista *Aozora* (Cielo azzurro), che lo stesso Kajii aveva contribuito a far nascere e dove pubblicò tutti i suoi racconti fino all'ultimo numero di aprile 1927.[2]

A proposito di *K no shōten*, in una lettera del 3 agosto 1926 a Kitagami Tadashi, uno dei membri della rivista, Kajii spiega di voler prestare particolare attenzione alla struttura del racconto: «Penso d'ora in poi di dedicare

[1] Per le pubblicazioni in italiano si ricordano un saggio di Giorgio Amitrano (1989), con la traduzione dei racconti *Sakura no ki no shita ni wa* (Sotto i ciliegi, 1928) e *Kōbi* (Accoppiamenti, 1931), e la traduzione condotta da Ikuko Sagiyama (2014) dei racconti *Sōkyū* (La volta celeste, 1928) e *Aibu* (Carezze, 1930), seguiti della raccolta *Kajii Motojirō. Limone e altri racconti* (Capponcelli, 2019).

[2] Ōtani Kōichi (1978, p. 149) ricostruisce la testimonianza della scrittrice Hirabayashi Eiko (1902-2001) e del marito Nakatani Takao (1901-1995), tra i fondatori della rivista. Il nome sarebbe stato ispirato da un verso della raccolta di quaranta aforismi poetici (*tanbun yonjū*) di Mushanokōji Saneatsu (1885-1976): «coloro in preda all'agitazione, che schiamazzino. Io sono un cielo azzurro» (*sawagu mono wa sawage. Ore wa aozora*).

maggiore impegno alla coerenza del racconto. Probabilmente, più che alla coerenza, è meglio dire che intendo dedicarmi più attivamente alla struttura del racconto» (Suzuki, 2000, p. 145).

In *K no shōten* questo proposito si concretizza nella scelta di uno stile epistolare su cui si tornerà nelle pagine successive e nella fitta rete di legami intertestuali che organizzano la materia narrativa. In queste pagine si vorrà evidenziare il modo in cui il racconto dialoga manifestamente con altre opere, distinguendo tra elementi provenienti dalla coscienza romantica occidentale del XIX secolo ed elementi che invece sono più connessi al panorama letterario e culturale contemporaneo dell'autore. Successivamente, si definiranno alcuni aspetti della rappresentazione del *doppelgänger* in questo racconto di Kajii, evidenziando così dei tratti specifici del suo processo creativo.

1. Lirismo romantico nei motivi del doppio e della luna

I personaggi di *K no shōten* sono l'Io narrante Watashi, il suo amico K, morto misteriosamente per annegamento, e Anata, che è il destinatario della lettera attraverso cui si snoda il racconto. L'antefatto è la morte misteriosa di K e una lettera che Anata avrebbe spedito a Watashi per chiarimenti sulle circostanze del decesso.

> (…) ho appreso dalla Sua lettera che K sarebbe annegato in quel luogo. E ne sono costernato. Allo stesso tempo mi sono detto: "E alla fine K è andato nel mondo della luna". Adesso proverò a spiegare il motivo di questo pensiero bizzarro. Anche perché immagino che possa essere una chiave per risolvere l'enigma della morte di K.[3]

Non è chiaro, infatti, se K sia morto per annegamento, per il male da cui era afflitto o se si sia suicidato. Watashi illustra la bizzarra ipotesi attraverso la sua testimonianza e altri riscontri oggettivi per pervenire con un metodo logico deduttivo a una conclusione del tutto irrazionale, cioè che K sia andato sul mondo della luna. Ripercorre così le circostanze in cui era nata la loro amicizia e il periodo in cui i due si erano frequentati durante il soggiorno in un sanatorio su una costa dal nome imprecisato N. Il loro primo incontro avviene in una notte di luna piena, sulla spiaggia dove Watashi era solito passeggiare, a causa dell'insonnia provocatagli dal suo male.

[3] Se non specificato diversamente, tutte le traduzioni in italiano dei racconti di Kajii sono tratte da Capponcelli (2019).

> Quando diressi il mio sguardo verso la spiaggia, scoprii che c'era un'altra persona oltre a me. (…) quella figura, cioè K, distante da me trenta o quaranta passi, invece di guardare il mare mi volgeva le spalle e non faceva altro che andare avanti e indietro per la spiaggia e fermarsi ogni tanto. (…) Mi sentivo come stregato da quella presenza. Volsi di nuovo lo sguardo verso il mare e mi misi a fischiettare. Inizialmente mi venne spontaneo, ma poi, pensando che potesse avere qualche effetto su quella persona, proseguii a farlo coscientemente. Fischiavo *Al mare* di Schubert. Lei saprà che i versi sono di Heine. È la mia aria preferita. A questa ne segue un'altra composta sulla poesia di Heine, *Der Doppelgänger*, che significa qualcosa del tipo "personalità doppia".

La sagoma che cammina sulla spiaggia pare non averlo sentito e allora egli vi si avvicina porgendo dei fiammiferi. A quel punto, si accorge che l'uomo non cammina sul lato illuminato dalla luna, come sarebbe logico se stesse cercando qualcosa, bensì su quello dove è proiettata la propria ombra.

Dopo aver fatto conoscenza, K confida a Watashi le ragioni del suo comportamento. Egli è ossessionato dalla propria ombra e sostiene che, osservandola intensamente sotto la luce lunare, vi appaia gradualmente una presenza umana. Prendendo spunto dal *Der doppelgänger* di Schubert (che Watashi fischiettava prima e che quindi K aveva sentito e riconosciuto), spiega che quell'ombra pare prendere vita e, contemporaneamente, sente la propria coscienza allontanarsi da sé e salire in alto verso la luna.

> La mia ombra e il *doppelgänger*. Quando c'è il chiaro di luna queste due cose si impossessano di me e la sensazione che provo è quella di non appartenere più a questo mondo. Una volta conosciuta a fondo questa sensazione, il mondo reale non mi sembra più adatto per questo mio corpo. Ed è per questo che durante il giorno giaccio inerte come un fumatore d'oppio.

I versi di Heinrich Heine (1797-1856) musicati nelle canzoni di Franz Schubert (1797-1828) sono rispettivamente i canti 14 e 20 della sezione *Die Heimkehr* (Il ritorno) all'interno di *Buch der Lieder* (Libro dei Canti, 1827).

> Io vidi le tue lagrime gocciare,
> e, in ginocchio caduto,
> con le mie labbra, dalla bianca mano
> Le lagrime ho bevuto.
>
> E un uomo è ritto là, nell'alto fiso,
> che si torce le mani disperato,
> rabbrividisco vedendo il suo viso
> Il mio aspetto la luna mi ha mostrato.

Ora l'anima mia muor di nostalgia,
e il mio corpo è annientato;
con le lagrime sue quell'infelice
donna m'ha avvelenato.
(Canto 14, terza e quarta strofa)

O tu mio sosia, o tu pallido amico
perché beffeggi il mio male d'amore,
che tante e tante notti al tempo antico
Mi tormentava qui per ore ed ore?
(Canto 20, terza e quarta strofa)[4]

Nella poesia 14 c'è una coppia in riva al mare. La terza e la quarta strofa rappresentano l'uomo in ginocchio nell'atto di bere dalla mano della donna le lagrime che lei vi ha fatto cadere. E da quel momento, come avvelenato da quelle lagrime, l'anima muore di desiderio e il corpo è annientato dall'amore infelice per quella donna. Nella poesia 20 un uomo torna nella casa che un tempo era della donna amata. Qui vi trova una persona che fissa in alto e sofferente si torce le mani. Quando un raggio di luna illumina quel volto, scopre che si tratta del suo doppio. Nella traduzione italiana Amalia Vago (Heine; Vago, 1962, p. 185) usa il termine sosia, mentre nelle traduzioni giapponesi sia Ikuta Shungetsu (1925, p. 250) che Mori Ōgai (1902 pubblicata sulla rivista *Geibun*), usano la parola *bunshin*, che allude chiaramente a uno sdoppiamento (Mori, 1973, p. 651).

L'allusione ai versi di Heine evoca dei collegamenti con il racconto di Kajii attraverso i motivi del mare, della luna e del *doppelgänger*. Ma perché Kajii avrebbe dovuto citare i versi di Heine proprio attraverso le due canzoni di Schubert?

I due *lied* che musicano i versi di Heine sono inclusi in un ciclo di quattordici canzoni che Franz Schubert compose nell'anno della sua morte. *Der Doppelgänger* fu composta appena tre mesi prima della sua scomparsa. La raccolta di canzoni fu poi pubblicata l'anno successivo e l'editore scelse il titolo *Schwanengesang* (Il canto del cigno, 1829), espressione che, come noto, allude all'ultimo grande atto prima di morire o di cessare un'attività. Probabilmente, Kajii intendeva stabilire una corrispondenza tra l'opera di Schubert e il destino di K, con l'allusione che l'ascesa alla luna del suo personaggio fosse il suo canto del cigno.

La scelta delle melodie di Schubert andrebbe vista anche attraverso la passione e cultura musicale dello stesso Kajii, che emerge in modo più o meno esplicito anche in altri racconti.[5]

[4] Le traduzioni in italiano dei versi di Heine sono di Amalia Vago (1962, pp. 179 e 185).

[5] Per esempio, nel suo racconto d'esordio *Remon* (Limone, 1925), il protagonista contempla la merce disposta in un negozio di frutta paragonandone il cromatismo e il volume al fluire «di un magnifico allegro musicale». In *Deinei* (Fango, 1925) il protagonista Keikichi assiste alla preparazione di un cocktail nel ristorante Lion di

Una testimonianza in tal senso proviene dal critico letterario Tsujino Hisanori (1909-1937), che rievoca così un suo incontro con Kajii.

> Una volta era assorto nella lettura di alcuni spartiti musicali. Quando gli chiesi cosa fossero, mi disse che era un album di *lieder* di Schubert. Io, in quel momento, ebbi la sensazione di aver sfiorato i margini del "segreto della sua opera". Dentro, con un'armonia senza uguali, si cristallizzavano l'atteggiamento scientifico e la sensibilità del poeta. (Tsujino, 1932, p. 294)

Inoltre, da alcuni studi biografici (per esempio Uchida, 1993, pp. 6-8) si apprende che Kajii aveva studiato privatamente musica da quando frequentava la scuola media nella città di Toba. Prese così l'abitudine, quando andava ad assistere a un concerto, di portare con sé gli spartiti delle musiche che sarebbero state eseguite. È difficile valutare quale conoscenza Kajii avesse delle figure retoriche nella musica occidentale, ma potrebbe non essergli sfuggito che il basso ostinato nel *Der doppelgänger* di Schubert è quasi identico a quello dello *Agnus dei* dello stesso autore, in cui ricorre una scala cromatica, chiamata *passus duriusculus*, che esprime pathos, catabasi o morte (Bartel, 1998, pp. 357-358). Lo stesso Schubert compose la melodia quando stava aggravandosi la febbre tifoide che lo avrebbe ucciso tre mesi dopo. Era un male non curabile a quei tempi, come non era curabile la tubercolosi che affliggeva Kajii, a cui proprio un mese prima di pubblicare *K no shōten* era stato diagnosticato un peggioramento.

Kajii infittisce la rete di connessioni intertestuali nel suo racconto condensando in poche righe citazioni del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand (1868-1918), i versi di una poesia di Jules Laforgue (1860-1887) e il mito di Icaro.

> Ha presente quel passaggio in cui Cirano elenca tutti modi per poter andare sulla luna? Questo è un altro modo ancora. Però, come recita un verso di Jules Laforgue:

Ginza che gli fa venire in mente il IV movimento della sinfonia di Nicolaij Korsakov *Shahrazād* (1888), intitolato *Festa a Baghdad*. Il breve racconto *Kigakuteki genkaku* (Allucinazioni strumentali, 1928) è interamente focalizzato sulle esperienze sensoriali del protagonista durante un concerto per pianoforte. Secondo Suzuki Sadami (2001, p. 411) l'ambientazione del racconto sarebbe stata ispirata da un ciclo di sei concerti del pianista francese Henri Gil-Marchex eseguiti presso il Teikoku Hotel di Kyōto nel 1925, a cui Kajii aveva assistito.

Quanta pena, tanti ne vennero di Icaro, e tutti caddero.
«E anche io, per quante volte provi, finisco sempre per cadere!» disse ridendo K.

Il personaggio K rappresenta il suo rapporto con la luna citando Cirano di Bergerac con riferimento all'atto III scena XIII. Cirano elenca al conte De Guiche sei modi per andare sulla luna e, quando questi gli chiede quale abbia scelto, risponde con un settimo: la marea, fenomeno connesso alla luna e che nel racconto di Kajii determina la morte di K. Anche nel *Cirano di Bergerac* è presente una associazione della luna con la morte. Nell'epilogo del dramma, in punto di morte, Cirano immagina che un raggio di luna stia venendo a prenderlo.[6]

La citazione dell'opera di Rostand si presta, inoltre, anche a una lettura in connessione al binarismo tra anima e corpo, ombra e luce. Cirano propone a Cristiano, di bell'aspetto ma non bravo nell'arte delle parole, di infondere anima alla bellezza del giovane, restando egli nell'ombra (Atto II, scena X). E infatti, nascosto nell'oscurità reciterà versi d'amore a Rossana facendole credere che siano di Cristiano. Nella complementarità tra i due personaggi è possibile vedere una separazione tra corpo (la bellezza fisica di Cristiano) e anima (la poesia di Cirano). All'anima, come nel racconto di Kajii, compete il dominio dell'ombra.

Dopo il riferimento all'opera di Rostand, il personaggio K cita un verso dalla traduzione di Ueda Bin (1874-1916) della poesia *Clair de lune* (Chiaro di luna) di Jules Laforgue, paragonandosi a un Icaro che ha provato ad ascendere fin sulla luna per poi ricadere.

La poesia era stata inserita nella raccolta postuma *Bokuhanshin* (Dio Pan, 1920), contenente poesie tradotte e componimenti dello stesso Ueda Bin. Un confronto tra i versi originali di Laforgue e la traduzione lascia emergere qualche lieve libertà nella restituzione in giapponese dei versi, che però non incide in modo rilevante sul senso.

(…)
Astre atteint de cécité, fatal phare
Des vols migrateurs des plaintifs Icare!

[6] «Qui riposa Cirano Ercole Saviniano Signor di Bergerac, che in vita sua fu tutto e non fu niente! Io me ne vo'… Scusate: essa non può aspettarmi. Il raggio della luna, ecco, viene a chiamarmi.» (atto V, scena VI, Rostand, 2009).

Œil stérile comme le suicide,
Nous sommes le congrès des las, préside,
(…)[7]

(…)
御月様は盲だ、険難至極な燈台だ。
哀れなる哉イカルスが幾人も來ておつこちる
自殺者の眼のやうに、死あがつてござるお月様、
吾等疲勞者大會の議長の席につきたまへ。
(…)[8]

Laforgue è noto soprattutto per le poesie in cui ricorrono le immagini di Pierrot (suo alter ego) e della luna, *topos* che nei suoi versi rappresenta uno stato di purezza metafisica, allontanamento dal mondo reale.[9] La citazione dei versi di Laforgue amplifica ulteriormente il motivo selenico del racconto, ma contiene anche un'allusione al suicidio che nel racconto assume il tono di un suggerimento circa la morte di K.

2. L'ascensione di K *e il panorama letterario giapponese moderno*

Il dialogo che Kajii intesse con la coscienza tardo romantica e simbolista europea attraverso Heine, Schubert, Cirano e Laforgue, infonde alla sua prosa una patina di sentimentalismo poetico che è un elemento caratteristico del racconto. L'autore accoglie anche diversi stimoli dalla scena letteraria del suo tempo, come il romanzo di investigazione, il *suiri shōsetsu* (Suzuki, 1996, p. 216), e il filone narrativo ispirato al tema del *doppelgänger*, molto popolare negli anni '20.

Il primo aspetto da evidenziare riguarda la struttura epistolare del racconto. Si tratta di un espediente insolito nella produzione letteraria di Kajii che invita a interrogarsi sulle motivazioni. Una prima risposta viene da una pagina del suo diario, datata 17 settembre 1926, pochi giorni prima della scadenza concordata con la redazione della rivista *Aozora*.

> Pioggia forte da questa mattina. Accendo la lampada e continuo a scrivere. Mi sono arenato nella descrizione (…)

[7] Jules Laforgue *Clair de lune*, in *L'imitation de Notre dame la Lune* (1881-1886), strofe V e VI. (Laforgue, 1894, p. 158).

[8] Ueda Bin (1920, p. 68). Ueda Bin non aveva una profonda conoscenza della lingua francese ed è probabile che si sia avvalso anche di traduzioni in inglese.

[9] Per approfondimenti sull'argomento, si veda Solmi (1976).

> Che sollievo. Ho mutato l'invenzione in un racconto in cui è il protagonista a scrivere. Ho adottato uno stile epistolare e da allora sto procedendo più speditamente. Fino al mattino ho sostituto tre volte il carbone nel braciere. Infine, ho scritto sedici pagine. (Suzuki, 1999, p. 419).

Kajii non riesce ad andare avanti con il racconto e la scelta dello stile epistolare diventa risolutiva.

In Giappone il romanzo epistolare moderno conobbe un periodo di popolarità soprattutto tra la fine del periodo Meiji e i primi anni del periodo Taishō.[10] Tra i racconti che adottarono questo stile ce n'è uno di Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) pubblicato nel numero di settembre 1917 della rivista *Kuroshio* (Marea nera), *Futatsu no tegami* (Due lettere). Un narratore anonimo introduce il testo di due lettere di cui è venuto in possesso in una circostanza imprecisata. L'autore delle lettere, Sasaki Shin'ichirō, è un docente di inglese presso un'università privata e scrive al capo del dipartimento di polizia per raccontare gli strani eventi di avvistamento del doppio di sé e di sua moglie. Queste apparizioni, in particolare quelle di sua moglie, causano maldicenze sull'onorabilità della consorte, compromettendo la serenità e la vita sociale della coppia per le continue molestie subite anche da sconosciuti. Le visioni del doppio sono strettamente connesse alla paranoia del protagonista circa la fedeltà della moglie. La critica (Kobori, 1970, pp. 105-111) vi riconosce l'influenza de *L'ultima lettera di Andrea Thameyer* (1903) di Arthur Schnitzler (1862-1931), tradotto da Mori Ōgai nel 1908. Ichiyanagi Hirotaka (2004, p. 119) include *Futatsu no tegami* nel repertorio dei racconti di investigazione dello stesso Akutagawa. Il *doppelgänger* e l'infedeltà della moglie caratterizzano anche il racconto *Kage* (Ombra, 1920), che incorpora la struttura di una scenografia cinematografica. Pertanto, il doppio in Akutagawa sembra muoversi su coordinate molto differenti da quelle di Kajii. Ma i due racconti hanno in comune l'articolazione di questo tema nello stile epistolare, che implica una forma di interlocuzione diretta con il lettore. Un confronto permette di evidenziare le analogie strutturali:

[10] Tra i fattori che ne favorirono la diffusione, Yamaguchi Naotaka (1997, pp. 69-70) elenca la circolazione in Giappone dei romanzi epistolari di Goethe, Dostoevskij e Turgenev come modello letterario, la congenialità della struttura epistolare per le sperimentazioni nella lingua colloquiale, la successiva evoluzione del romanzo epistolare verso un tipo di contenuto privatistico o confessionale che gradualmente ne diventò anche il limite, perché l'espressione della realtà interiore attraverso la forma epistolare finì per proporre uno schema ripetitivo verso cui numerosi autori persero interesse.

Akutagawa: Sasaki Shin'ichirō (*autore*) → lettera (*racconto*) → capo della polizia (*lettore*)

Kajii: Watashi (*autore*) → lettera (*racconto*) → Anata (*lettore*)

Questo dato non sarebbe sufficiente per ipotizzare un'influenza diretta di Akutagawa su Kajii, ma c'è un altro elemento comune ai due racconti che merita attenzione. Entrambi usano il termine *nijūjinkaku* come sinonimo di *doppelgänger*, rispetto a una gamma di termini relativamente ampia che in quegli anni era usata per definire il fenomeno.[11] Kajii usa questa parola per tradurre il titolo del *lieder* di Schubert *Der doppelganger* che mette in musica i versi di Heine. In realtà, come si è già visto, nella traduzione della poesia di Heine sia Mori Ōgai che Ikuta Shungetsu avevano adottato il termine *bunshin*. Inoltre, il titolo giapponese usato in quegli anni per il *lieder* di Schubert era *Kagehōshi* (per esempio, si veda Monma, 1924, p. 64). Pertanto, la scelta dello stesso termine usato da Akutagawa sembra intenzionale, come allusione a *Futatsu no tegami*. Lo stesso tipo di allusioni, dirette probabilmente a un pubblico di lettori in grado di riconoscerle senza grandi difficoltà, si trova anche in merito a due racconti di Satō Haruo (1892-1964) che potrebbero aver ispirato altre trovate di Kajii nella stesura di *K no shōten.*

I racconti sono *Shimon* (Impronte), pubblicato nel numero di febbraio 1918 della rivista *Teikoku bungaku*, e la sua prosecuzione *Tsuki kage* (Chiaro di luna), pubblicato nel numero di luglio 1918 della rivista *Chūōkōron*. In *Shimon* lo stesso Satō figura come Io narrante. Ospita un amico, RN, reduce da un viaggio in vari paesi d'Europa, da dove è tornato oppiomane. In una fumeria a Nagasaki, dopo essersi ripreso dagli effetti della droga, RN scopre accanto a sé un cadavere e un orologio con le impronte dell'assassino. RN individua delle impronte identiche nella scena di un film che vede al cinema. Sono di un attore tedesco dal nome inglese, sospettato di essere una spia tedesca, che recita a Hollywood. Il suo nome è William Wilson, come il personaggio dell'omonimo racconto di Edgar Allan Poe alle prese con il suo *doppelgänger*. Nel racconto *Tsukikage*, l'autore illustra ai lettori il contenuto di un diario che RN gli ha lasciato dopo la sua morte. La struttura non è quella di una lettera e il racconto contiene reiterati richiami a *Confessioni di un mangiatore d'oppio* (1822) di Thomas de Quincey (1785-1859). Le ana-

[11] Tra gli altri termini generalmente usati si elencano *kage, kagehōshi*, *rikon.* Per un elenco dettagliato delle opere e dei termini usati con il significato di *doppelgänger* nella narrativa giapponese, si vedano Mizuno (2002) e Sakai (2006).

logie tra *Tsukikage* e *K no shōten* risiedono principalmente nei motivi del mare e della luna come elementi catalizzatori delle visioni di RN. Pertanto, l'affermazione di K: «durante il giorno giaccio inerte come un fumatore d'oppio», poiché non necessaria nell'economia del racconto, potrebbe essere un'allusione ai due racconti di Satō.

Il racconto di Kajii e quelli di Satō hanno in comune anche l'anonimato del personaggio centrale, nominato solo con le inziali e l'esistenza di un narratore periferico (Watashi e lo stesso Satō).

L'anonimato dei personaggi è un espediente piuttosto comune nella letteratura giapponese del primo XX secolo. Tyler (2008, pp. 326-327) suggerisce che nella narrativa tra le due guerre l'uso delle sole iniziali rifletta il senso di alienazione provocato dai radicali mutamenti sociali e culturali legati alla crescente urbanizzazione e trasformazione delle città moderne. L'anonimato, come il *doppelgänger*, presenta così i tratti di una risposta letteraria alla complessità della cultura e della società di massa. È quindi possibile riconoscervi una natura allegorica, espressione del senso di crisi della soggettività moderna in cui l'Io moderno (*kindai jiga*) finisce per essere disarticolato dall'impatto dei rapidi cambiamenti che attraversano incessantemente vari ambiti dell'esperienza, non ultime l'arte e la letteratura. In altre parole, anonimato e *doppelgänger* possono esser letti in relazione all'anomia che nel periodo tra le due guerre produsse una sensibilità in bilico tra il timore di soccombere alla modernità e il desiderio di dominarla attraverso l'estetizzazione e la poeticizzazione della quotidianità (Harootunian, 2000, pp. x, 14). Queste considerazioni sono applicabili anche alla sensibilità estetica di Kajii, come già segnalato da Stephen Dodd (2016, pp. 77-79) quando mette in evidenza la tensione irrisolta tra realtà interiore e mondo esterno in relazione alla manifestazione materiale della modernità, amplificata dalla malattia dell'autore.

3. Ombra, doppio e identità di K.

È innegabile che il *topos* del doppio nel racconto *K no shōten* veicoli i temi della dissoluzione e della crisi moderna della soggettività. Tuttavia, questo non spiega chi sia K. Una riflessione sulla sua identità può però contribuire a chiarire alcuni tratti distintivi del processo creativo di Kajii in rapporto alla rappresentazione del doppio.

A partire dal periodo Taishō si assiste a un rilevante aumento della produzione narrativa ispirata al tema del *doppelgänger*. Watanabe (1999, pp. 10-11) sostiene che ciò sia dovuto alla convergenza di fattori quali il consolidamento del concetto di individuo e la replicabilità all'infinito di immagini

realistiche attraverso le nuove tecniche della fotografia e del cinema. Mizuno (2002, p. 130) annota come in epoca moderna prevalga la tendenza a rappresentare *doppelgänger* con toni negativi, in connessione alla follia, all'angoscia e all'annientamento di chi ne è vittima. In Giappone le traduzioni di *William Wilson* di E.A. Poe, del *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, e il film *Lo studente di Praga* cominciarono a circolare dal 1913. Il loro successo contribuì a determinare uno standard narrativo nei termini evidenziati da Mizuno. Il doppio di Akutagawa nei racconti *Futatsu no tegami* e *Kage*, per esempio, ha una natura ostile, compromette la vita sociale del personaggio, è causa di morte. Inoltre, il tema tende sempre di più a fondersi nel filone della narrativa di investigazione e con i codici cinematografici. Si delinea così un cambiamento qualitativo rispetto ai primi racconti moderni che introducono il tema del *doppelgänger*, come *Hoshi akari* (Luce di stella, 1898) di Izumi Kyōka (1873-1939), in cui il tema del doppio si coniuga con il fantastico e la prosa lirica.

Tuttavia, l'orrore suscitato dalla visione del doppio in quanto cancellazione dei confini tra soggetto e oggetto resta una costante e, da questo punto di vista, *K no shōten* è un caso unico perché la visione del doppio è fortemente cercata dal personaggio. La modalità con cui ricerca quest'esperienza è l'osservazione, un tratto distintivo della produzione narrativa di Kajii. Qualche esempio di altri racconti scritti non molto prima di *K no shōten* può aiutare a inquadrare l'atto di osservare nel suo processo creativo.

Nel racconto *Aru kokoro no fūkei* (Paesaggi di un cuore), il protagonista Takashi contempla un olmo e sente la propria anima come trasportata sulle foglie in cima all'albero.

> Nel fissare la chioma dell'albero, sentiva che intimamente il suo cuore albergava in quella vetta di fronde, gli pareva di ondeggiare al vento con quei rami e le loro piccole foglie.
> "Ah, che bella sensazione!" rifletteva. "L'osservazione diventa qualcosa di concreto. In parte, o forse tutta la mia anima sale lassù".[12]

Takashi descrive la propria anima mentre sale sulla cima dell'albero usando l'espressione «*tamashi ga noriutsuru*», che ha un significato equivalente alla possessione spiritica dell'oggetto (Koga, 2006, p. 223). L'anima si trasferisce nell'oggetto osservato procurandogli una sorta di *trance* estatica. L'atto di osservare è quindi profondamente connesso all'anima. Questa è una com-

[12] *Aru kokoro no fūkei* (Paesaggi di un cuore, *Aozora*, agosto 1926).

ponente fondamentale di quel processo di trasfigurazione della realtà che caratterizza i personaggi di molti racconti di Kajii (Amitrano, 1989, p. 251). Questa qualità si amplifica ulteriormente quando lo sguardo è rivolto all'oscurità.

L'oscurità innesca un processo in grado di conferire tridimensionalità alle sue fantasie. Un esempio di questo meccanismo è nel racconto *Deinei* (Fango, 1925). Il protagonista Keikichi, nel percorrere la salita verso casa, segue con gli occhi i mutamenti delle ombre che la sua sagoma proietta sotto i lampioni ai lati della strada. Tra queste ne individua una che non muta mai forma e che si insinua nello spazio non illuminato dai lampioni per poi sparire sotto la loro luce.

> "Quest'ombra viene dalla luna" pensai. Levai in alto lo sguardo. (…)
> Camminavo provando meraviglia per quello strano senso di familiarità che l'ombra aveva improvvisamente suscitato in me. Vedevo il mio copricapo ammaccato al centro, il collo esile e le mie spalle rigide. Nel guardare quell'ombra, persi gradualmente la percezione di me stesso. (…)
> Quella che avevo creduto la mia ombra ero io! Camminavo! Era come se adesso avessi preso il posto della luna e osservassi quell'altro me. Il suolo era trasparente come lastricato di cristallo, e io sentivo girarmi la testa.[13]

Il senso di familiarità che Keikichi prova per quell'ombra proiettata dalla luna si tramuta in un'esperienza perturbante quando assiste al graduale materializzarsi della propria figura mentre la osserva dalla luna.[14]

Esattamente come nel racconto *K no shōten*, l'osservazione della propria ombra sotto la luna conduce a una separazione tra corpo materiale e anima, che però in *Deinei* è reversibile. Keikichi ritorna nel proprio corpo e prosegue il cammino verso casa, a differenza di K.

Con il progredire della malattia, sostiene Watashi, anche la psiche di K si era affinata. Egli riesce infine a materializzare il proprio doppio nell'ombra, mentre il corpo finisce in acqua ed è risucchiato dalla marea fino ad annegare.

---

[13] *Deinei* (Fango, *Aozora,* luglio 1925).

[14] Va sottolineato che, sebbene questa scena rappresenti un'esperienza di sdoppiamento uguale a quella in *K no shōten*, qui Kajii non utilizza la parola *doppelgänger* o altri equivalenti in lingua giapponese.

Il racconto *K no shōten* sarebbe quindi un ampliamento dell'idea già apparsa in *Deinei*, ma con un epilogo diverso. Il rapporto di intertestualità interna tra i due racconti consente di formulare un'ipotesi circa l'identità di K.

In *Deinei* l'ombra proiettata dalla luce lunare attiva il processo di separazione tra anima e corpo. Il protagonista si sdoppia in un «Keikichi anima», che ascende sulla luna, e un «Keikichi corpo» che cammina come un automa. Nel racconto questa esperienza è descritta in prima persona dal protagonista. Lo stesso meccanismo si ripete anche in *K no shōten,* ma l'esperienza di sdoppiamento è raccontata in terza persona dall'Io narrante Watashi.

Alla luce delle analogie con il racconto *Deinei*, anche l'anonimato in *K no shōten* assume un significato diverso.

Kajii prova a rielaborare in terza persona l'esperienza di Keikichi, ma annota nel suo diario: «mi sono arenato nella descrizione (*kore wa byōsha nite naka naka susumazu*)». A impedirgli di proseguire non è dunque il contenuto del racconto, che doveva avere già ben chiaro, ma la sua struttura. Infatti, individuata la soluzione nello stile epistolare, scrive di getto sedici pagine e lo completa in una notte.

Anche se strutturalmente diversi, i due racconti descrivono la stessa esperienza e anche lo schema dello sdoppiamento tra anima e corpo è uguale, sebbene rappresentato da prospettive differenti. In tal caso, Keikichi e K potrebbero essere la stessa persona. Ma è evidente, soprattutto, che Watashi e K sono la stessa persona. Nonostante Watashi cerchi di far credere ad Anata (e al lettore) il contrario, egli sta a «Keikichi anima» come K sta a «Keikichi corpo». E questo spiega anche come mai possa descrivere così dettagliatamente l'ipotesi sulla morte di K, come se vi avesse assistito personalmente.

Conclusioni

K no shōten, nonostante la sua brevità, è un racconto che presenta una fitta rete di riferimenti intertestuali, espedienti stilistici e narrativi. Il dialogo con il simbolismo romantico occidentale conferisce al racconto un lirismo poetico che si combina con gli stimoli provenienti dal panorama letterario giapponese di epoca Taishō. In particolare, i racconti di Akutagawa Ryūnosuke e Satō Haruo ispirano rispettivamente la struttura del racconto e l'elaborazione dei motivi del mare e della luna in connessione al tema del *doppelgänger*.

L'ascensione di K sulla luna presenta però anche caratteristiche strettamente connesse al metodo creativo e al mondo interiore di Kajii Motojirō. In queste pagine sono stati citati brani da *Aru kokoro no fūkei*, *Deinei* e *K no shōten* per evidenziare come nei racconti di Kajii l'osservazione si traduca in

una dislocazione dell'anima verso l'oggetto. Questo consente ai suoi personaggi di generare visioni nitidamente concrete, ancor più quando in rapporto all'oscurità e all'ombra. Lo sdoppiamento di K è quindi la manifestazione estrema di questo processo di trasfigurazione del reale. La scissione tra anima e corpo, che si ripete in *Deinei* e *K no shōten*, consente di ipotizzare un rapporto di identità non solo tra i personaggi dei due racconti, Keikichi e K, ma anche e soprattutto tra Watashi e K.

A questo va aggiunto che i personaggi di Kajii non sono mai totalmente immaginari. In numerosi suoi racconti sono riportate vicende che corrispondono alla biografia dell'autore. Anche in *Deinei* e *K no shōten* la corrispondenza che sottende ai personaggi va oltre l'aspetto narrativo e investe un livello più intimo. Lo sdoppiamento esprime il desiderio di trascendere la materialità deperibile del proprio corpo afflitto dalla tubercolosi. Nel racconto *K no shōten* si riversa l'ardente desiderio di libertà dalla malattia, perseguita attraverso la creazione letteraria.

Bibliografia

Amitrano, Giorgio (1989). "Kajii Motojirō: un'estetica dell'osservazione". *Il Giappone*, 29, pp. 249-266.

Bartel, Dietrich (1997). *Musica Poetica. Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Capponcelli, Luca (2019) (a cura di). *Kajii Motojirō. Limone e altri racconti*. Roma: Atmosphere Libri.

Dodd, Stephen (2016). *The Youth of Things. Life and Death in the Age of Kajii Motojirō*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Harootunian, Harry (2000). *Overcome by Modernity. History, Culture, and Community in Interwar Japan*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Heine Heinrich; Vago, Amalia (trad.) (1962). *Libro dei Canti*. Torino: Einaudi.

Ichiyanagi, Hirotaka (2004). "Samayoeru dopperugengā. Akutagawa Ryūnosuke no 'Futatsu no tegami' to tantei shōsetsu". In Yoshida Morio (a cura di). *Tantei shōsetsu to Nihon kindai*. Tōkyō: Seikyūsha, pp. 110-131.

Ikuta, Shungetsu (1925). *Haine zenshū. Shi no hon, 1*. Tōkyō: Shunjūsha.

Kobori, Keichirō (1970). "Shokoku monogatari to Akutagawa. 'Andrea Thymeyer ga isho' to 'Futatsu no tegami'. *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 15, pp. 105-111.

Koga, Akira (2006). *Kajii Motojirō no bungaku*. Tōkyō: Ōfū.
Laforgue, Jules (1894). *Poésies Complètes*. Paris: Léon Vanier Libraire-Éditeur.
Mizuno, Rei (2002). "Dopperugengā shōsetsu ni miru janru no keisei to henyō". *Jōhō bunka kenkyū*, 15, pp. 115-132.
Monma Naoe (1924). *Ongakuka to ongaku. Dai 2*. Shūberuto. Tōkyō: Okada Nichieidō.
Mori Rintarō (1902). "Bunshin". In Mori Rintarō (1973). *Ōgai zenshū*, 19. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 650-651.
Ōtani Kōichi (1978). *Hyōden Kajii Motojirō*. Tōkyō: Kawade shobō.
Rostand, Edmond; Lunari, Luigi (pref.), Giobbe Mario (trad.) (2009). *Cirano di Bergerac*. Milano: Edizione Bur Teatro.
Sagiyama, Ikuko (2014). "Kajii Motojirō, due racconti". In Dolfi, Laura (a cura di). *Tradurre il Novecento. Antologia di inediti*. Parma: Monte Università Editore, pp. 357-374.
Sakai Yaeko (2006). "Nihon dopperugengā shōsetsu nenpyōkō". In Ichiyanagi Hirotaka; Yoshida Morio (a cura di). *Gensō bungaku. Kindai no makai e*. Tōkyō: Seikyūsha, pp. 214-246.
Solmi, Sergio (1976). *La luna di Laforgue e altri scritti di letteratura francese*. Milano: Mondadori.
Suzuki Sadami (1996). *Kajii Motojirō. Hyōgen suru tamashii*. Tōkyō: Shinchōsha.
Suzuki Sadami (1999) (a cura di) *Kajii Motojirō zenshū*, *Kaisō no Kajii Motojirō. Sōkō, nōto hen,* 2. Tōkyō: Chikuma Shobō.
Suzuki Sadami (2001). *Kajii Motojirō no sekai*. Tōkyō: Sakuhinsha.
Tsujino, Hisanori (1932). *Ushinawareta omokage*. *Kajii Motojirō no keishō to tsuitō.* In Suzuki Sadami (2000) (a cura di). *Kajii Motojirō zenshū*, *Kaisō no Kajii Motojirō,* (Bekkan) 4. Tōkyō: Chikuma Shobō, pp. 292-295.
Tyler, William J. (2008). *Modainizumu. Modernist Fiction from Japan*. 1913-1938. Honolulu: University of Hawai'i Press.
Uchida, Teruko (1993). *Hyōden hyōron Kajii Motojirō*. Kyōto: Makino shuppan.
Ueda, Bin (1920). *Bokuhanshin*. Tōkyō: Kanaobun'endō.
Watanabe Masahisa (1999). *Kindai bungaku no bunshinzō*. Tōkyō: Kadokawa shoten.
Yamaguchi, Naotaka (1997), "Kindai shokantai shōsetsu no suimyaku. Chikamatsu Shūkō 'Tochū', 'Minu onna no tegami' no kanōsei". *Kindai bungaku*, 56, pp. 66-80.

"The Ascension of K"
Double and Shadow in the Novels of Kajii Motojirō

"K no shōten, aruiwa K no dekishi," by Kajii Motojirō, is a short story with a rich array of features, such as elements of the *suiri shōsetsu* genre, the theme of the *doppelgänger*, intertextuality, and epistolary style.

This paper aims to analyze *K no shōten*, focusing on the relation between the story's *doppelgänger* theme and Kajii's creative method. The paper begins by examining the motifs of the moon, the shadow, and the double through the story's intertextual connections with the nineteenth-century European Romantic and Symbolist movements. It then goes on to discuss *K no shōten*'s connections with authors contemporary to Kaiji, like Akutagawa Ryūnosuke and Satō Haruo, who also wrote *doppelgänger* stories. Through a comparison with other stories by Kajii, the final part of the paper addresses the question of K's identity and the role of seeing as underlying the process of Kajii's *doppelgänger* representation.

梶井基次郎の『K の昇天　－或いは K の溺死』におけるドッペルゲンガー

ルカ・カッポンチェッリ

梶井基次郎の『K の昇天　－或いは K の溺死』は短編小説でありながら、推理小説の要素、ドッペルゲンガー、間テクスト性、書簡体など、文学作品分析における多様な側面を含んでいる。また、登場人物の匿名性をはじめとする作品解釈上の問題点を孕んだ作品でもある。

本稿では、「K の昇天　－或いは K の溺死」を分析するにあたり、ドッペルゲンガーという主題の独自性が梶井の創作法といかなる結びつきを見せているかという点に注目する。そのためにまず「K の昇天」において中心的な位置を占める「月」、「影」、そして「ドッペルゲンガー」を取り上げ、欧州 19 世紀のロマン主義および象徴主義の文芸感覚との間テクスト性を明確にする。さらに、芥川龍之介及び佐藤春夫におけるドッペルゲンガーを題材とする作品との関連性に焦点を当てる。最後に、梶井基次郎の他の作品との比較を行うことによって、「K」のアイデンティティーについての解釈を提示しつつ、『K の昇天』のドッペルゲンガーの根底に流れる「観る行為」と梶井基次郎の創作法との関連について考える。

FILIPPO CERVELLI

Salva l'ibis e salverai te stesso
Hikikomori, otaku e disagio sociale in *Nipponia Nippon* di Abe Kazushige

Introduzione

Nella sua vasta opera, lo scrittore Abe Kazushige tratta spesso di crisi sociali e ossessioni. Tramite molti dei suoi personaggi, che spaziano da individui sociopatici a criminali, Abe esplora controversie che compongono le profondità del cosiddetto "dark Japan". La sua letteratura indaga così anche sulle costruzioni di identità marginali, per esempio sulla reclusione in seno al disagio sociale giovanile, inteso come termine generale che si riferisce a ciò che Allison (2009) definisce «un senso di instabilità materiale, psichica e sociale» dovuto all'indebolimento dei modelli economici e di istruzione in seguito allo scoppio della bolla economica a metà degli anni Novanta (p. 92).[1] Attraverso una disamina di tali temi, la sua opera permette di riflettere su assunti di categorie sociali, sulla loro permeabilità, e su come queste realtà culturali possano a loro volta essere utilizzate per scandagliare la società giapponese contemporanea. Ciò è particolarmente rilevante nel romanzo *Nipponia Nippon* (2001), che narra di un adolescente recluso che, propostosi di vendicarsi del Giappone che lo ha abbandonato, si prepara meticolosamente per la sua "missione" di infiltrazione in un centro di protezione animali per far evadere degli esemplari di ibis crestato. Dato lo stile di vita isolato e misantropico del giovane, si può accostare il romanzo alla letteratura *hikikomori*, associata a individui che non prendono parte alla vita sociale e professionale, restando perlopiù isolati nell'ambiente domestico. Tuttavia, un'analisi più approfondita rivela come

[1] Tale disagio comprende anche temi relativi alla precarietà sociale e professionale, dai reclusi *hikikomori* ai *NEET* (Not in Education, Employment or Training), ossia i giovani non inseriti in alcun tipo di carriera professionale o di studi stabile. Si veda a questo proposito: Roemer, 2015, p. 87.

l'opera metta in scena un gioco tra connotazioni e problematiche associate a un altro importante fenomeno sociale correlato: gli *otaku*. In particolare, aspetti come interessi e passioni ossessivi o la presunta mancanza di scopi nella vita possono avvicinare il protagonista Haruo a questa comunità tanto dibattuta in molti studi, dall'antropologia alla sociologia. Inoltre, la recondita dipendenza del ragazzo dall'accettazione degli altri si presta anche a riflessioni su dinamiche esposte negli studi dello psichiatra e critico culturale Saitō Tamaki.

Attraverso l'analisi di tali problematiche, il presente studio si propone pertanto di dimostrare come il romanzo approfondisca stereotipi e *topoi* sociali relativi a crisi individuali solitamente associate alla gioventù contemporanea.[2] Dopo una contestualizzazione del romanzo, si introdurranno le categorie analitiche di *hikikomori* e *otaku*, alla luce delle quali sarà effettuata l'indagine dell'opera. Si porrà così in rilievo l'approfondita riflessione letteraria del romanzo sulla rilevanza di tali percezioni nella costruzione di identità patologiche e marginali nel Giappone degli ultimi decenni. Infine, si ipotizzerà il gioco raffinato di Abe con le figure della società giapponese contemporanea, specialmente in seguito all'inizio della recessione economica, come nuovo tratto distintivo della letteratura dell'era Heisei (1989-2019), un dibattito reso più attuale dalla recente fine di questa epoca.

1. Il ragazzo e l'ibis

Abe Kazushige nasce a Higashine, prefettura di Yamagata, nel 1968. Diplomatosi nel 1990 presso la prestigiosa Nihon eiga gakkō (Japan Institute of the Moving Image) di Kawasaki, per un periodo lavora come assistente alla regia, prima di dedicarsi all'attività letteraria. Il suo debutto da scrittore avviene con *Amerika no yoru* (La notte americana, 1994), per il quale vince il premio Gunzō per autori emergenti. Soprattutto nella prima fase della carriera, Abe sperimenta con vari tipi di narratore. In *Amerika no yoru*, ad esempio, presenta un personaggio dalla personalità scissa tra narratore e protagonista, mentre in *Indivijuaru purojekushon* (Il proiezionista, 1997), il giovane Onuma si rivela un narratore inattendibile allorché le sue confessioni sulla sua doppia attività di proiezionista precario e di agente segreto vengono infine messe in discussione. Grazie al successo riscosso dal secondo romanzo, Abe viene considerato un esponente di spicco della cosiddetta "letteratura J" (*J-bungaku*), la letteratura pop giapponese promossa negli anni Novanta. La sua prominenza

[2] Per tali associazioni si faccia riferimento, tra gli altri, a: Borovoy, 2008; Kinsella, 1998, p. 311; Saitō, 2016.

nei circoli letterari è attestata nuovamente dalla vittoria dell'ambito premio Akutagawa nel 2005.

La topografia è importante nell'opera di Abe. La sua frazione di origine, Jinmachi, infatti figura sovente, soprattutto nella cosiddetta "Saga di Jinmachi", che dipinge saghe famigliari ambientate in questa zona geografica. Questa trilogia di romanzi, iniziata con *Shinsemia* (Sin semillas, 2003) e proseguita con *Pisutoruzu* (Pistilli, 2010), si è recentemente conclusa con la pubblicazione di *Orga(ni)sm* nel 2019. Jinmachi è rilevante anche in *Nipponia Nippon*: è proprio qui, infatti, che il giovane protagonista Tōya Haruo deve lasciare la sua vita di liceale e trasferirsi a Tōkyō.

Nella capitale, Haruo si isola dalla società, passando la maggiore parte del tempo in casa. Naviga giorno e notte su internet per accedere a informazioni, comprare armi e materiali, e così prepararsi per la sua grande "missione", quella di infiltrarsi nel Centro per la salvaguardia dell'ibis crestato sull'isola di Sadogashima, nella prefettura di Niigata, e far evadere gli uccelli, simbolo del Giappone. Non è ancora sicuro se infine liberarli, allevarli, o sterminarli. Gli animali, in via di estinzione, servono a Haruo come simboli per riversare la sua voglia di vendetta contro il paese (Jinmachi), e il Paese (la società e il governo giapponesi) che lo hanno rifiutato. Tale risentimento ha origine in un episodio del suo passato: alle medie Haruo si era innamorato della compagna di banco, Motoki Sakura, incorrendo nel bullismo di alcuni coetanei. Successivamente la sua passione era diventata ossessiva, portandolo a pedinare la ragazza, e a penetrarle in casa per rovistare tra i suoi effetti personali. Dopo aver ricevuto intimazioni restrittive da parte della famiglia di lei, la situazione era precipitata quando Sakura, che aveva una relazione segreta con un insegnante, si era tolta la vita in seguito al trasferimento del professore. La famiglia Motoki aveva addossato le colpe maggiori all'ossessione di Haruo e, grazie a insistenti pressioni, era riuscita a farlo allontanare dalla scuola e da Jinmachi. D'altra parte, nel presente l'acrimonia del ragazzo si scatena anche contro le falsità del Paese e dei mezzi di comunicazione quando coglie le notizie di giubilo nazionalista per la nascita di un ibis crestato (nome scientifico "Nipponia Nippon") sul suolo giapponese dopo molti anni: «Si voleva far credere che, grazie alla nascita del piccolo ibis chiamato Yūyū, l'estinzione dei *Nipponia Nippon* in Giappone fosse stata scongiurata. Ma Yūyū non era altro che il discendente di uccelli cinesi trapiantati sul suolo nipponico, e l'estinzione degli ibis crestati di origine giapponese era in realtà più che definitiva» (Abe, 2018, p. 25).

Si è osservato altrove come la situazione dell'attesa nazionale intorno alla nascita dell'ibis giapponese ritragga, peraltro ironicamente, la pressione

psicologica esercitata sull'allora principessa imperiale Masako (ora imperatrice consorte) affinché desse alla luce un erede, e al conseguente giubilo nazionale quando nacque la figlia Aiko esattamente nel 2001, stesso anno di uscita del romanzo di Abe (Urata, 2015, p. 480). In ogni caso, la notizia del piccolo ibis crestato colpisce Haruo, che ora comprende il destino celato nel suo nome (il primo *kanji* del suo cognome 鴇谷 si può leggere anche *toki*, che significa difatti "ibis crestato"). Legato indissolubilmente agli uccelli, Haruo si consacra alla sua "missione".

2. Isolamento

Anche dopo aver lasciato forzatamente Jinmachi, Haruo non si integra nella nuova comunità cittadina. Prova per un periodo a lavorare in una pasticceria, dove era stato raccomandato dalla famiglia, ma dopo poco lascia l'impiego. Per Haruo la capitale diventa un luogo negativo, una metropoli disumanizzante che rende arduo ogni tentativo di identificazione con l'ambiente circostante. A tal proposito, Coci (2014) evidenzia come Tōkyō sia qui «connotata da una totale negatività, permeata com'è da una forza annichilente e massificatrice che costringe il protagonista a recludersi tra le pareti della sua abitazione» (p. 200).

Di rimando, Haruo trova un rifugio sicuro su internet. Le possibilità di informazione rappresentate dalla nuova tecnologia (all'epoca specialmente) gli permettono di acquisire conoscenze e strumenti per la sua missione. Niente è più importante per lui: «Si rendeva perfettamente conto di aver sviluppato una "dipendenza da Internet", ma non aveva voluto modificare di una sola virgola il suo stile di vita. Mentre era al negozio ed eseguiva i compiti che gli venivano affidati era scosso dal ricordo costante dei post che aveva letto la sera prima sui vari forum» (Abe, 2018, p. 29). Haruo preferisce il mondo virtuale, dove i contatti con gli altri sono circoscritti nella misura in cui sono utili alla sua missione. Per questo motivo finisce per passare la maggior parte del suo tempo in casa a cercare informazioni sugli ibis.

Per le suddette caratteristiche misantropiche, si potrebbe a buon diritto considerare Haruo uno *hikikomori*. Persino Abe stesso è stato considerato un esponente della cosiddetta *hikikomori bungaku*, una "letteratura del ritiro sociale" che accomuna vari autori dell'era Heisei le cui opere sono imperniate sulla difficoltà a interagire con gli altri e sull'isolamento dal mondo sociale esterno (Saitō, 2004, pp. 22-37). Più propriamente, il termine *hikikomori* indica un fenomeno sociale e psicologico di reclusione molto complesso, che può richiedere anche cure psichiatriche. Nel presente studio lo si intenderà nell'accezione generale formulata dallo psichiatra Saitō Tamaki (2013), probabilmente il più celebre studioso e teorico di *hikikomori*:

> I termini *shakaiteki hikikomori* usati per indicare questo stato sono una diretta traduzione delle parole inglesi *social withdrawal* [ritiro sociale]. In giapponese queste parole non suonano come una traduzione molto idiomatica, ma non è difficile capire cosa significhino–*shakai*, "società", è qui usato per indicare i rapporti con gli altri in generale. In altre parole, il termine indica l'atto di ritirarsi dalla società e di evitare ogni contatto con tutte le altre persone al di fuori della propria famiglia (p. 18).[3]

Al di là del rapporto iniziale con l'inglese, l'espressione *hikikomori* è divenuta lo standard per riferirsi a questo fenomeno di ritiro sociale. Per quanto sia arduo calcolare con esattezza il numero di individui così caratterizzati, dato che la natura stessa degli *hikikomori* rende difficile il contatto con strutture sanitarie o di sostegno, essi sono un fenomeno importante nella società giapponese e nel relativo discorso culturale. Alla fine degli anni Novanta, Saitō (2001a) stimava persino che in Giappone gli *hikikomori* fossero almeno un milione (pp. 28-29).

Quali che siano i numeri oggi – un sondaggio ministeriale del 2015 ha rivelato 541.000 reclusi tra i 15 e i 39 anni, mentre uno del 2019 ne ha rivelati 613.000 persino tra i 40 e i 64 anni (Kyodo, 2019) – l'estensione del fenomeno mostra come questa realtà sociale e culturale sia rilevante rispetto alle dinamiche di Haruo. Il giovane infatti non riesce, o non vuole in fondo, rapportarsi con il mondo esterno, rifugiandosi nello spazio perimetrato di casa. Haruo sfrutta persino i genitori con ripetute bugie per farsi elargire i soldi per comprare gli strumenti necessari alla missione. Benché generalmente gli *hikikomori* mantengano rapporti almeno con la famiglia, Haruo lo fa solo per ottenere mezzi per protrarre il proprio isolamento, evidenziando infatti un altro tratto essenziale di alcuni *hikikomori*, ossia «il fatto di vivere isolandosi da qualsiasi rapporto umano intimo» (Saitō, 2004, pp. 22-23). Approfittando dell'amore materno, il giovane può così astrarsi dalla società e recludersi.

3. L'ossessione della missione

Malgrado i tratti da *hikikomori*, la reclusione di Haruo è quasi costantemente volta alla ricerca ossessiva di informazioni sugli ibis, e alla preparazione meticolosa della sua missione. Tali imperativi regolano la sua vita, incidendo sull'abbandono del lavoro in pasticceria. La critica ha rimarcato come in questa missione siano fin troppo evidenti i riferimenti alle politiche

[3] Traduzione dall'inglese dell'autore. Salvo ove diversamente specificato, tutte le citazioni da opere in lingua inglese o giapponese sono da intendersi a opera dell'autore.

nazionalistiche del governo giapponese e all'istituzione dell'imperatore, indebolita nel tempo e a rischio di estinzione come gli ibis crestati (Miyazawa e Sasaki, 2004, p. 87). Inoltre, è stato sottolineato come l'associazione con l'imperatore evidenzi analogie con il racconto *Sevuntīn* (Seventeen, 1961) di Ōe Kenzaburō, dove un giovane carico di libido pone rimedio alla frustrazione verso l'ambiente famigliare e scolastico con l'abbandono alla violenza rappresentata da un movimento imperialista di estrema destra; Haruo, invece, costituirebbe il negativo del giovane di Ōe, perché «la sua libido convergerebbe nel momento del massacro» degli ibis, ossia dell'imperatore (Okamatsu, Matsuura e Shōno, 2001, p. 314).

Tuttavia, più che da una liberazione, anche sessuale, il tentato massacro degli ibis è determinato da un attaccamento maniacale di Haruo al suo scopo. I parallelismi con le istituzioni giapponesi sono problematizzati dall'ossessione di Haruo per la sua missione che, oltre ad arricchire l'analisi delle sue motivazioni, complica anche l'iniziale identificazione del ragazzo come *hikikomori*. Infatti, a un'attenta disamina il ritiro sociale di Haruo presenta anche considerevoli problematiche legate al fenomeno degli *otaku*. Analogamente a *hikikomori*, il termine si riferisce a una categoria di non facile definizione. Generalmente, per *otaku* si intende un tipo di fan appassionato, soprattutto di prodotti di cultura popolare. Ito (2012) ne dà una definizione utile, sottolineandone l'aspetto tecnologico, indicando tale cultura come «una costellazione di logiche, piattaforme e pratiche culturali "da fan" raggruppate intorno ad anime, manga e giochi giapponesi, e che a loro volta sono associate a una serie di propensioni più generalizzate verso un'interazione partecipativa e appassionata con la cultura popolare e la tecnologia in un mondo interconnesso» (xi). Nakamori Akio introduce il termine in questa accezione nel 1983 sulla rivista *Manga burikko*, riferendosi a fan che, caratterizzati da un'ossessione per le rappresentazioni di personaggi femminili in anime, manga e videogiochi, non sanno rapportarsi con donne reali (Yamanaka, 2015, p. 37). Successivamente, il termine *otaku* ha assunto altre accezioni antisociali, soprattutto in seguito al panico morale mediatico scaturito dal caso del cosiddetto "assassino otaku" Miyazaki Tsutomu. Nel 1989 l'allora ventisettenne Miyazaki venne arrestato per il rapimento e l'omicidio di quattro bambine avvenuti tra il 1988 e il 1989 a Saitama.[4] Poiché nella sua stanza fu rivenuta una grande quantità di materiale pornografico e di cultura popolare, i media etichettarono Miyazaki come *otaku*, e presentarono il suo crimine come parte di un problema più ampio che investiva i giovani dell'epoca (LaMarre, 2004, p. 184).

[4] Miyazaki è stato poi giustiziato per impiccagione nel 2008.

Studi recenti in materia hanno analizzato i cambiamenti nella percezione e nella definizione di questa categoria. Ad esempio, Kam (2015) argomenta come il termine *otaku*, lungi dall'indicare una categoria ben definita, sia in realtà un'etichetta (*label*) che certi gruppi sociali attribuiscono ad altri perché devianti dalla norma per i loro interessi subculturali (animazione, videogiochi, attrazione sessuale verso immagini femminili prepuberali, ecc.). Questa operazione rivela però una doppia valenza che implica percezioni mutevoli riguardo a entrambi i gruppi, perché «etichettare gli "otaku" […] non denota semplicemente la "costruzione" di coloro classificati come "otaku", ma anche la "costruzione" della corrente principale – la delineazione di ciò che costituisce la normalità, o la normalità-in-via-di-costruzione» (p. 190).

Tuttavia, anche alla luce di tali disamine sulla valenza sociologica della categoria stessa, è indubbio che il termine *otaku* indichi una realtà culturale comprendente considerazioni sul consumo di prodotti culturali, l'ossessione, la deviazione sessuale, la tecnologia, l'isolamento e l'emarginazione. È precisamente a questa costellazione di temi che Abe attinge per complicare l'identità di Haruo. In una conversazione con il filologo e critico Hasumi Shigehiko, Abe stesso si definisce un formalista che utilizza tematiche sociali non come asse portante delle sue storie, ma come questioni che vengono costantemente estraniate a livello narrativo (Abe e Hasumi, 2005, pp. 99-100). Inoltre, più specificamente Saitō (2001b) osserva che in *Nipponia Nippon* gli *hikikomori* sono un *topos* formale, piuttosto che lo spunto principale per dibattere la questione delle patologie mentali (pp. 186-189). Eppure, ciò che nel romanzo provoca un tale effetto di straniamento sia riguardo all'identità *hikikomori* che alle associazioni con il Giappone di cui sopra, è proprio l'inserimento di problematiche legate agli *otaku*, in particolare al loro interesse ossessivo. Per quanto Haruo non sia un evidente fan di cultura popolare – nel testo ci sono solo sporadici riferimenti a questa cultura –, la sua vita è incentrata su un consumo ingente di tecnologia, internet, e su un attaccamento ossessivo a un oggetto, la sua missione, che determinano e al contempo inficiano le sue interazioni con il mondo sociale:

> [Haruo] passava le sue ore davanti al pc, ossessionato dagli ibis crestati di Sadogashima. Rinchiuso nel suo monolocale, senza essere disturbato da anima viva, navigava tutti i giorni sul web da più di tre mesi […] Non se ne stava ventiquattr'ore su ventiquattro segregato in casa come un perfetto *hikikomori*, né tanto meno raccoglieva informazioni sugli ibis dal mattino alla sera, ma non c'erano dubbi che fosse quella la sua attività principale. (Abe, 2018, p. 20)

Al di là dell'affidabilità dell'affermazione di distanziamento dagli *hikikomori* da parte di un narratore omodiegetico, dal passo sopracitato emerge come l'ossessivo coinvolgimento con gli ibis crestati costituisca il fulcro della sua vita. L'enfasi formalistica crea una psicologia complessa, e talvolta contraddittoria, che non si presta a definizioni sociologiche univoche. In merito a *Il proiezionista*, Roemer (2015) osserva che temi come la privazione materiale, l'agire e il fascino verso l'autorità problematizzano la narrazione di vicende che rimandano al coinvolgimento di giovani con la setta religiosa *Aum shinrikyō* (pp. 91-93). Similmente, in *Nipponia Nippon* gli elementi *otaku* problematizzano l'articolazione identitaria del ragazzo fra ossessione e isolamento autoimposto. Perciò, più che un perfetto *hikikomori*, si può leggere Haruo anche come un *otaku* asociale isolato. È un individuo che partecipa sì a forum e interagisce con altri utenti in merito ai suoi interessi – è questo il caso, per esempio, quando cerca di comprare una pistola online –, ma tutto ciò non è mirato alla partecipazione a una comunità di pari, come per esempio può capitare nel caso degli *otaku*. Il gioco di rimandi fra le due categorie rivela una profonda compenetrazione di varie problematiche connesse al discorso sulla gioventù contemporanea, e rende la lettura del ritiro sociale del giovane ancora più complessa. *Hikikomori* e *otaku* non sono qui due categorie distinte, ma sono tratteggiati come una commistione di tratti di isolamento, ossessione e monomania che si autoalimentano, sotto il termine inclusivo di un senso di insoddisfazione e di alienazione giovanile.

Da tale disagio scaturisce l'ossessione di Haruo per gli ibis crestati, che risulta dominante per dare un senso e una finalità alla sua esistenza. Haruo è appunto galvanizzato dalla consapevolezza di aver individuato un nuovo scopo. Ossessionato dal suo compito, associa la sua vita a quella degli uccelli segregati, anche loro vittime di politiche ingiuste. Forte di questa nuova rivelazione, rilegge tutta la sua vita fino ad allora come un necessario susseguirsi di eventi che lo hanno reso in grado di compiere il suo destino, di cui gli ibis sono inevitabile strumento: «Non agirò solo per gli ibis. Quelle splendide creature rappresentano per me una sorta di alter ego, mi rispecchio in loro, ma al contempo sono un potente detonatore che servirà a imprimere una svolta nella mia vita» (Abe, 2018, p. 63).

Haruo si erge a sommo dispensatore del destino degli ibis. Questo forte senso di fatalità era stato proiettato dal ragazzo anche su Sakura, della quale si sentiva un protettore. Per questo motivo l'aveva pedinata; per questo motivo si era intrufolato in casa sua e le aveva rubato della biancheria intima: per sentirsi vicino a lei e condividere un destino. Anche adesso che la famiglia l'ha costretto ad allontanarsi, Haruo impone comunque tale desiderio su un'altra ragazza, Segawa Fumio, che incontra sul treno per Sadogashima:

> Le due adolescenti avevano in comune forse solo il viso tondo e la bassa statura. Ma questo bastava a far sbizzarrire la fantasia di Haruo: era una somiglianza minima ma sufficiente a generare un senso di fragilità, che evocava l'immagine di qualcuno senza via di scampo, che chiamava disperatamente aiuto. Forse quella ragazzina era il fantasma di Sakura che aveva assunto forma umana modificando lievemente le proprie sembianze. "Sì, forse è il suo fantasma" pensò Haruo, "e vuole accompagnarmi in questo viaggio al termine del quale mi attende un'importante missione…" (Abe, 2018, p. 103)

La fragilità percepita da Haruo legittima la sua posizione di protettore, ma si riferisce anche all'instabilità delle basi sulle quali è costruita la sua stessa ossessione. A lungo il giovane si autoconvince che la sua missione è di grande importanza, ma questa convinzione sembra sgretolarsi quando sorgono degli ostacoli pratici:

> Le modalità per approcciare la questione degli ibis sul piano concreto restavano ancora molto evanescenti. Haruo si sentiva stretto in una morsa d'angoscia, non riusciva a trovare una risposta. Man mano che passavano i giorni il terrore di vivere una vita priva di senso si faceva sempre più opprimente. L'idea di logorarsi tra le pareti del suo monolocale per sei mesi o forse più, a causa dell'incapacità di fornire uno scopo pratico alle proprie aspirazioni, gli dava la nausea. (Abe, 2018, p. 61)

Se la sua grande missione non va a buon fine, allora la sua vita diventa inutile. Come *hikikomori*/*otaku* Haruo si pone fuori dalla società, ma allo stesso tempo ha necessità di un obiettivo eclatante per vendicarsi di quella società stessa che, emarginandolo come membro non funzionale, ha così decretato che non possieda uno scopo utile, e che quindi viva remoto e invisibile rispetto a essa. Ciò si ricollega a considerazioni sulla gioventù giapponese contemporanea che rivelano una generale mancanza di scopi concreti e di grandi ambizioni, le quali si riflettono anche in consumi ridotti.[5] Haruo si trova così in una posizione ambigua: da un lato conferma tali considerazioni, in quanto le sue azioni non corrispondono agli ideali di ambizione sociale considerati standard, sfociando persino nell'asocialità; dall'altro, egli basa comunque la sua esistenza su un concetto di scopo ambizioso. Haruo combatte la società che odia rinfacciandole esattamente ciò che quest'ultima sostiene che egli non abbia.

[5] Si faccia riferimento, ad esempio, a: Furuichi, 2011; Yamaoka, 2009.

In tutta la sua protesta il giovane non riesce a liberarsi della necessità di uno scopo concreto e di un'ambizione che, seppur distruttivi, possano essere riconosciuti socialmente. Egli risulta dunque affetto dalla cosiddetta "dipendenza da accettazione" (*shōnin izon*), che Saitō (2016) individua in gran parte dei giovani giapponesi contemporanei: «Nelle giovani generazioni, il motivo principale per trovare un impiego non è più "guadagnarsi il pane", bensì sta diventando di gran lunga la ricerca di "accettazione". […] Loro non lavorano per mangiare. Lavorano per essere accettati dagli altri, e per non perdere il grado di accettazione che hanno raggiunto» (p. 11). Infine, come Onuma ne *Il proiezionista*, Haruo si dimostra un narratore inaffidabile, in quanto i suoi percorsi psicologici tradiscono una natura contraddittoria riguardo alle sue motivazioni, e una compenetrazione di varie tematiche sociali. Forse, se esiste una possibilità di trovare una verità in questa "psiche deviata", essa non può che essere affidata a una reazione empatica del lettore che tenti di ricostruire una genuinità emotiva nei dissidi interiori del giovane.

Conclusioni

Una lettura di *Nipponia Nippon* incentrata sulla psicologia di Haruo si presta a sfaccettate interpretazioni. Il romanzo infatti gioca a costruire e smontare associazioni con fenomeni sociali contemporanei come *hikikomori* e *otaku*, narrando complesse dinamiche di dipendenza e ritiro sociale. Evidenziando l'interdipendenza tra queste categorie, la narrazione tratteggia un personaggio la cui psicologia si nega a ogni tentativo di univoca categorizzazione, e per la quale forse l'unica possibilità di ricostruzione passa dall'empatia del lettore. *Nipponia Nippon* si inserisce così in un contesto fondamentale dell'opera di Abe Kazushige, in quanto media tra presupposti e decostruzioni di figure sociali e culturali marginali caratteristiche del Giappone contemporaneo, specialmente dopo lo scoppio della bolla economica. Se si contempla questa scrittura da una prospettiva più ampia e storicizzante, soprattutto ora che il Giappone è entrato nella nuova era Reiwa, non risulterebbe allora legittimo proporla come un tratto distintivo della letteratura Heisei? In un certo senso, è quanto questo nostro contributo tenta di suggerire, a partire da un'analisi che meriterà di essere ulteriormente approfondita, in chiave diacronica e alla luce del dibattito epistemologico attuale.

Bibliografia

Abe, Kazushige; Coci, Gianluca (trad.) (2018). *Nipponia Nippon*. Roma: Edizioni e/o.

Abe, Kazushige; Hasumi, Shigehiko (2005). "Keishikishugi no tsuyomi to kowasa wo megutte". *Bungakukai*, 59, 3, pp. 94-113.

Allison, Anne (2009). "The Cool Brand: Affective Activism and Japanese Youth". *Theory, Culture, Society*, 26, pp. 89-111.

Borovoy, Amy (2008). "Japan's Hidden Youths: Mainstreaming the Emotionally Distressed in Japan". *Culture, Medicine and Psychiatry*, 32, pp. 552-576.

Coci, Gianluca (2014). "Agli antipodi della capitale: il caso di Abe Kazushige e la "saga di Jinmachi". In Coci, Gianluca; Margarito, Mariagrazia; Maurizio, Massimo (a cura di). *Confini in movimento. Studi di letterature, culture e lingue moderne*. Acireale: Bonanno editore, pp. 187-211.

Furuichi, Noritoshi (2011). *Zetsubō no kuni no kōfukuna wakamono tachi*. Tōkyō: Kōdansha.

Ito, Mizuko (2012). "Introduction". In Ito, Mizuko; Okabe, Daisuke; Tsuji, Izumi (a cura di). *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*. New Haven & London: Yale University Press, pp. xi-xxxi.

Kam, Thiam Huat (2015). "'Otaku' as a Label: Concerns over Productive Capacities in Contemporary Capitalist Japan". In Galbraith, Patrick W.; Kam, Thiam Huat; Kamm, Björn-Ole (a cura di). *Debating Otaku in Contemporary Japan*. London: Bloomsbury, pp. 179-195.

Kinsella, Sharon (1998). "Japanese Subculture in the 1990s: *Otaku* and the Amateur *Manga* Movement". *Journal of Japanese Studies*, 24, 2, pp. 289-316.

Kyodo (2019). "613,000 in Japan aged 40 to 64 are recluses, says first government survey of *hikikomori*". *The Japan Times* https://www.japantimes.co.jp/news/2019/03/29/national/613000-japan-aged-40-64-recluses-says-first-government-survey-hikikomori/#.XagwBS-ZPLE (17/10/2019).

LaMarre, Thomas (2004). "An Introduction to Otaku Movement". *EnterText*, 4, 1, pp. 151-187.

Miyazawa, Akio; Sasaki, Atsushi (2004). "Taidan ni yoru Abe Kazushige zensatsu revyū: jikai suru sōchi no monogatari". *Bungei*, 43, 2, pp. 80-89.

Okamatsu, Kazuo; Matsuura, Hisaki; Shōno, Yoriko (2001). "Sōsaku gōhyō: *Nipponia Nippon*; *Kagayaku fune*". *Gunzō*, 56, 7, pp. 306-323.

Roemer, Maria (2015). "Precarious Attraction: Abe Kazushige's *Individual Projection* Post-Aum". In Iwata-Weickgenannt, Kristina; Rosenbaum,

Roman (a cura di). *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature*. London & New York: Routledge, pp. 86-101.

Saitō, Tamaki (2001a). *"Hikikomori" kyūshutsu manyuaru*. Tōkyō: PHP kenkyūjo.

Saitō, Tamaki (2001b). "Shōchō wo mōsōka suru keishikishugi no hō he". In Abe, Kazushige. *Nipponia Nippon*. Tōkyō: Shinchōsha, pp. 180-193.

Saitō, Tamaki (2004). *Bungaku no chōkō*. Tōkyō: Bungei shunjū.

Saitō, Tamaki (2016). *Shōnin wo meguru yamai*. Tōkyō: Chikuma shobō.

Saitō, Tamaki; Angles, Jeffrey (trad.) (2013). *Hikikomori: Adolescence without End*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Urata, Kenji (2015). *Mikan no heisei bungaku shi: bungei kisha ga mita bundan 30 nen*. Tōkyō: Hayakawa shobō.

Yamanaka, Tomomi (2015). "Birth of 'Otaku': Centring on Discourse Dynamics in *Manga Burikko*". In Galbraith, Patrick W.; Kam, Thiam Huat; Kamm, Björn-Ole (a cura di). *Debating Otaku in Contemporary Japan*. London: Bloomsbury, pp. 35-50.

Yamaoka, Taku (2009). *Hoshigaranai wakamono tachi*. Tōkyō: Nihon keizai shinbun shuppansha.

Save the Ibis and You Will Save Yourself: *Hikikomori*, *Otaku*, and Social Malaise in Abe Kazushige's *Nipponia Nippon*

Abe Kazushige's literature often reflects on constructions of social categories, the novel *Nipponia Nippon* (2001) being a prime example of this. It is the story of a teenage recluse preparing for his mission to infiltrate an endangered species facility in northern Japan to break out specimens of crested ibis, one of Japan's symbols. Despite the novel's initial associations with *hikikomori* literature, a close analysis also shows an interplay with issues related to *otaku* and to depending on others' acceptance. By playing with social tropes in individual crises of contemporary Japanese youth, the novel is a powerful literary reflection on the relevance of the role these general perceptions play in the construction of "pathological" identities.

トキを救い、自分も救え―阿部和重の『ニッポニアニッポン』に於けるひきこもり、オタク、そして社会不安

フィリッポ・チェルヴェッリ

阿部和重の文学は社会的カテゴリーの再考察が特徴である。その主な例である２００１年の小説『ニッポニアニッポン』は北日本の保護施設を侵入し、「国の象徴」と見做された鴇を脱出させるという任務を完了させることだけに執着する若いひきこもりの話である。しかし、明かに「ひきこもり文学」と接触点がある本書を精読すると「オタク」や「承認依存」などの様々な若者の社会不安の論点も垣間見える。この小説は現代日本の若者の個人的クライシスにまつわる問題点を遊戯的に操ることで、社会の集合的感覚がいかに「社会隔離」などの「病理的なアイデンティティ」の構成に関わっているかという考察を促す重要な文芸作品としても読める。

TERESA CIAPPARONI LA ROCCA

Un intellettuale del periodo Taishō: Akutagawa Ryūnosuke

Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) è un personaggio conosciuto in Occidente soprattutto come autore di racconti brevi, variatissimi per temi e forme, caratterizzati da uno stile terso e spesso ricchi di ironia. Come tutti gli scrittori aveva naturalmente un suo pensiero su cosa fosse l'arte letteraria e molte sono le raccolte di pensieri sparsi, riconducibili alla tradizione locale per le miscellanee: lo *zuihitsu*, nelle quali tratta di questo tema fondandosi sulla propria esperienza di lettore, non soltanto di scritti in giapponese ma anche in cinese e inglese, lingua questa con cui si è affacciato alla letteratura mondiale. Intento di questo intervento è di rendere più evidente la sua figura di intellettuale, non solo scrittore ma voce critica del mondo culturale: letterario, artistico, cinematografico, sociale.

«Il suo amico Kume Masao sosteneva che come conoscitore di letteratura antica e moderna, orientale ed occidentale, era eccezionale», così Yoshida Seiichi nel volume che raccoglie i suoi scritti critici (ARZ, vol. 5, p. 473.), eppure Donald Keene lo cita nei suoi studi sulla critica nella letteratura del Giappone moderno soltanto come presenza, inevitabile, trattando degli altri autori. Certo il suo ruolo come scrittore è stato più significativo di quello di critico, ma in questo ambito egli si è mosso in molte direzioni, entrando anche nella critica sociale e in quella dell'arte, assumendo quindi il ruolo di intellettuale *maître à penser*.

La sua figura di critico letterario è stata recentemente messa in evidenza in Italia ma limitatamente alla sua disputa con Tanizaki sul carattere della narrativa, raccolta per la sua parte in *Bungeitekina, amarini bungeitekina* (Letterario, troppo letterario, 1927), il cui succo è che la prosa d'arte deve essere quanto più possibile vicina alla poesia: secondo la sua espressione *hanashi rashii hanashi no nai shōsetsu*, storie senza un vera storia, dove l'intreccio non deve essere il primo motivo di attrazione e in cui deve fluire uno spirito

poetico, *shiteki seishin*. L'autrice conclude la sua disamina, copiosa di citazioni da studi sul romanzo, sostenendo che il *suji* di Tanizaki «è l'ordine, il principio che coordina le diverse parti di una struttura» mentre lo *hanashi* di Akutagawa «non implica invece l'idea di un filo conduttore, logico e consequenziale. Quindi non ha, di necessità, un *principio* e una *fine*» (Bienati, 2003, p. 16), sostenendo però l'esistenza del comune riferimento a un modello di scrittura a sequenze, fondativo della tradizione narrativa nazionale e rintracciabile sin dal *Genji monogatari*, declinato dall'uno secondo un filo logico e dall'altro seguendo «principi "non logici"» (*ivi*, p. 28).

Questo tema è stato ripreso da chi scrive (Ciapparoni La Rocca, 2019), ampliato e approfondito non soltanto sul testo fondamentale della disputa, ma su diversi altri scritti e avvalendosi di recenti studi in particolare giapponesi. Lo spirito poetico, *shiteki seishin*, il canone che decide per Akutagawa del valore artistico di uno scritto, risulta indefinibile in modo certo e quindi rimane del tutto soggettivo. Ci sono però altri aspetti di un'opera che la rendono 'd'arte' e aiutano a definirlo, seppure indirettamente.

In *Shuju no kotoba* (Parole di un nano, postumo) nel capitolo "Le opere che io amo", scrive: «Le opere che io amo – in ambito letterario sono quelle in cui è possibile percepire a fondo l'umanità dell'autore, un'umanità fatta di testa, *cuore*, sensi» (ARZ, vol. 5, p. 93. Enfasi mia). In *Shōsetsu sakuhō jūsoku* (Dieci regole come metodo per scrivere un romanzo, postumo) compaiono appunto delle regole: le prime tre, di cui riporto solo l'enunciato senza le spiegazioni che seguono, sono: «Regola 1: il romanzo, fra tutte le forme letterarie è il meno artistico. L'arte fra le arti letterarie è solo la poesia. ... Regola 2: il romanziere oltre a essere un poeta è uno storico e un giornalista… Regola 3: il poeta è di solito colui che rivela a qualcuno i propri *sentimenti intimi*» (ARZ, vol. 5, p. 188. Enfasi mia).

In questi due passi è evidente l'enfasi sull'aspetto poetico di uno scritto 'artistico', *cuore e sentimenti intimi*: come non pensare all'*incipit* del *kanajō* di Ki no Tsurayuki? «La poesia giapponese, avendo come seme il cuore umano» (Sagiyama 2000, p. 38) e infatti in *Bungeitekina, amarini bungeitekina* scrive: «… un romanzo senza una vera storia non è soltanto quello che ritrae il quotidiano personale. Esso è, tra tutti i romanzi, quello più vicino alla poesia. Ma è molto più vicino al romanzo di ciò che si chiama poesia in prosa (*sanbunshi*)» (AZS, vol. 5, p. 130). Non è un caso che Akutagawa in più occasioni si sia definito 'poeta' e che, sempre nella stessa miscellanea, affermi: «Se fossi nato in un paese degli 'uomini dai capelli rossi' dove si è perfezionata la poesia in forma lunga, io più che romanziere sarei divenuto poeta» (AZS, vol. 5, p. 133).

Vediamo più da vicino cosa è per lui uno scritto poetico.

In *Bungei ippan ron* (Saggio generale sull'arte letteraria, 1925), Akutagawa scrive: «l'arte letteraria ... ha come mezzo espressivo la lingua... e, come ho già detto prima, l'essenza di questa ha tre aspetti: significato, suono, forma»,[1] dando a ciascuno dei tre aspetti uguale valore. Attribuire al suono un aspetto primario della prosa, significa ancora una volta evidenziare una caratteristica legata alla poesia, la musicalità: con lui la sonorità di un testo in prosa è un valore essenziale come lo è la forma scritta, e si sa che in una scrittura logografica ha importanza anche la scelta dei caratteri. Sulla musicalità, va riportata un'altra sua dichiarazione, relativa a quel Bashō cui ha dedicato un lungo testo critico (*Bashō zakki*, Note varie su Bashō, 1923-24): «È un peccato che gli estimatori degli *haikai* di Bashō non aprano le loro orecchie. Perché se non si presta attenzione alla bellezza del ritmo (*shirabe*) allora della bellezza dei suoi *haikai* non se ne gusta che appena la metà» (ARZ, vol. 5, p. 258).

Non a caso anche di Tanizaki ciò che apprezza è il *ritmo* della prosa: «un maestro senza pari nel tessere la lingua», scriveva di lui a proposito di *Irezumi* (Il tatuaggio, 1910),[2] opera in cui a suo avviso l'autore si mostra poeta, qualità che gli viene a mancare in *Kurippen jiken* (Il caso Crippen, 1927), dove invece oltre alla poca elaborazione anche la scarsità di *kanji* - ritorna l'aspetto visivo - nuoce alla sua qualità. Dal che si deduce come un elemento importante dello *shiteki seishin* sia la fluidità del testo, lo stile, e di questo testimonia anche la sua ammirazione per Shiga Naoya, «lo scrittore più puro tra di noi», di cui elogia oltre all'attitudine morale (*dōtokuteki*) della sua vita la «splendida tecnica di cui è signore»[3] e l'incisività della resa artistica, appunto, lo «spirito poetico fondato sulla tradizione orientale che nutre il realismo delle sue descrizioni»: sarà da intendersi come sensibilità verso gli aspetti, anche minuti, della natura? Come in certi racconti di Shiga, dove non c'è un vero racconto e invece, appunto, minuziose descrizioni di aspetti della natura.

Stando ad un critico, lo spirito poetico che secondo Akutagawa doveva animare la prosa era da intendersi soprattutto come un'arte letteraria vicina alla musica (Chida, 2007, p. 328), ma sia l'enfasi sul ritmo della frase ovvero la sua musicalità, sia la sua efficacia descrittiva ci spingono a pensare alla

---

[1] Prima delle due parti di *Bungei kōza* – la seconda *Bungei kanshō* - è a sua volta suddiviso in quattro parti: lingua e scrittura (*gengo to moji to*), contenuto e forma (*naiyō to keishiki*), contenuto (*naiyō*), altri ragionamenti. (*yoron*). ARZ, vol. 5, p. 285.

[2] "*hirui nai go no orimono shi*", in *Shinchō" gappyō kai* (febbraio 1927), incontro di critica congiunta promosso dalla rivista. Citato in Chida, 2007, p. 324.

[3] "*rippana tekuni-ku no mochinushi*" in "Shiga Naoya"in *Bungeitekina…,* ARZ, vol. 5, pp. 134, 136 e 135.

forma poetica dello *haiku*, praticata da Akutagawa e da lui tanto ammirata in Bashō, e poi alla valenza pittorica di un testo.

Infatti l'apprezzamento per Bashō è legato inoltre alla qualità visiva dei suoi scritti: un haiku vive di immagini e Akutagawa si distingue proprio per la forza delle immagini che sono suscitate dalla sua penna, anche a seguito dei caratteri desueti che usa spesso, tratti dalle sue letture classiche.

Insomma per 'spirito poetico' Akutagawa sembra intendere una composizione che sia poesia in prosa, segnata dalla valenza pittorica, come in fondo tanti suoi racconti, e dalla qualità fonetica, coerentemente alle componenti di cui parla nel citato *Bungei ippan ron*: significato, suono, forma, ma innervata da una sensibilità morale che partecipi della natura.

Per completare l'esposizione del pensiero critico letterario di Akutagawa, va anche segnalato il suo sottolineare l'unità di forma e contenuto, idea che probabilmente ha formulato dopo la lettura di Croce: l'*Estetica* è conservata fra i suoi libri nel Museo di Letteratura Moderna a Komaba, Tōkyō, in una versione in inglese[4] che risulta egli abbia letto già nel 1919 (La Rocca, 1983, p. 142). La sua idea al riguardo la espone per la prima volta in *Geijutsu sono hoka* (Arte e altro, 1919):

> Circola una teoria per la quale il contenuto è alla base e la forma viene dopo. Ma questa è una bugia che appare verità. Il contenuto di un'opera è un contenuto che di necessità si fa tutt'uno con la forma (…) La forma è nel contenuto. Per chi non sa comprendere questo sfuggente legame l'arte rimane perennemente un libro chiuso. (...) L'arte inizia dal suo farsi espressione e finisce in essa. (ARZ v. 5, pp. 13, 14.)

Akutagawa riprende il tema più tardi in uno scritto un po' strampalato infarcito di termini stranieri, *Naiyō to keishiki* (Contenuto e forma, 1923), una serie di sintetiche indicazioni elencate sotto quattro sezioni: A- origine del titolo e sua spiegazione, B- discussione dello *Inhalt* [contenuto], C- discussione del *Form* (*principle*), D- discussione del valore (*outline*), suddivise ciascuna in altre parti con altre suddivisioni in numeri e lettere latine. Esempio: «C. 3. *Form* è il *principle* che governa il testo … D. 2. Il valore della forma: (a) una cosa messa a punto dalla *harmony* … D. 3. Il valore del contenuto: … (b) per me questo punto è *l'art pour l'art*». Interessa in particolare quanto scrive sotto C. 3. alla fine di (b): «Attenzione! forma e contenuto sono

[4] Croce, Benedetto (1909). *Aesthetic as science of expression and general linguistic*. London: McMillan. Elencato in Tosho shiryō iinkai (1977), *A.R. bunko mokuroku*. Tōkyō: Nihon kindai bungakukan.

inseparabili. In particolare è così per le forme *tanka*, *shi* e *haiku*» (ARZ, v. 8, pp. 249-251); e poi ancora, due anni più tardi, in un capitoletto di *Bungei ippan ron* intitolato appunto "Contenuto e forma":

> La letteratura, come ho detto prima, è un'arte cui danno vita tre elementi: 1 - il significato delle parole; 2 - il suono delle parole; 3 - la forma dei caratteri. Se dovessi trovare un loro equivalente in un essere umano, penso che essi corrisponderebbero proprio a ossa, muscoli, pelle. Né l'uno né gli altri possono operare separatamente (…) ciascuno e tutti agiscono soltanto come un tutto unito. (ARZ, v. 5, p. 285)

*

L'attenzione alla efficacia descrittiva di un testo ci indirizza verso un'altra attività critica, da lui rivolta non più ai testi ma alla pittura. Certamente conosce e ammira quella cinese, anche a motivo della presenza della poesia nella produzione *Nanga* (Wang, 2008), alla quale dedica ad esempio il saggio *Shina no e* (Pittura cinese, 1922) (ARZ, v. 4, pp. 114-115),[5] dal quale si capisce la sua confidenza con essa e che l'apprezzamento per Ni Zan (1301-1374) è dovuto all'adesione dell'autore nel ritrarre la natura, ancora una volta una forma di *mono no aware*,[6] potremmo dire. Questo interesse però potrebbe valere per molti altri giapponesi, per i quali l'arte cinese è parte del bagaglio culturale consueto, ma Akutagawa è personaggio rappresentativo del suo tempo, quello della 'democrazia Taishō', anni caratterizzati da forti influenze provenienti dall'Europa, e di quell'area del mondo molti sono gli artisti presi da lui in considerazione, antichi e moderni: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Tintoretto, Rembrandt, Goya, Picasso, Cézanne, Matisse, van Gogh, Renoir, Beardsley, Constantin Guys, Delacroix, William Blake.

Tra di essi spiccano per importanza van Gogh e Cézanne, citato in relazione al tema del 'romanzo senza una vera storia':

> Un quadro senza disegno non può esistere (con l'eccezione di alcuni lavori di Kandinskij intitolati *Improvvisazione*), ma lo può un quadro che affida il proprio destino al colore più che al disegno. É una realtà che attestano chiaramente alcuni quadri di Cézanne che abbiamo la fortuna siano giunti in Giappone. A me piace un romanzo vicino a un quadro di quel genere. (ARZ, v. 5, p. 130)

[5] È indicato qui l'anno di prima pubblicazione, che avvenne con un diverso titolo: *Arte cinese*.

[6] Termine dell'estetica classica: "sentimento delle cose", alle volte avvicinato al latino *lacrimae rerum*.

Su di lui scrive ancora in *Aru ahō no isshō* (Vita di uno stolto, 1927, giugno), "34- Colori":

> Quando aveva 30 anni c'era un terreno abbandonato che egli amava. Lì non c'era altro, sopra il muschio che vi era cresciuto, se non una quantità di mattoni e frammenti di tegole sparsi. Eppure, ai suoi occhi, non era diverso da un paesaggio di Cézanne. All'improvviso ricordò il suo entusiasmo di sette o otto anni prima. Contemporaneamente poi, si rese conto come sette o otto anni prima avesse ignorato i colori». (ARZ, v. 4, p. 61)

Su van Gogh è noto il suo capitolo "7- Il dipinto", nella stessa opera, che narra la sua scoperta a 23 anni del pittore:

> All'improvviso, fu davvero all'improvviso. Mentre in piedi davanti alla vetrina di una libreria guardava una raccolta di quadri di van Gogh, all'improvviso, comprese cos'è la pittura. L'emozione suscitata da quella pittura rinnovò la sua visione delle cose. Senza accorgersene egli pose costante attenzione all'ondeggiare di un ramo d'albero o alla curvatura di una guancia di donna. (ARZ, v. 4, p. 54)

E ancora su di lui in *Bungeitekina, amarini…*:

> Io, come tutti gli appassionati di arti figurative miei coetanei, all'inizio ero un ammiratore di van Gogh, così pieno di malinconica energia. Ma a un certo punto è spuntato l'interesse per Renoir, per la sua raffinatezza estrema. Ciò forse è stato a causa dell'uomo di città che ho dentro di me. ... Ma almeno per 10 anni – ancor oggi non è che non mi colpisca la sua assoluta perfezione. Tuttavia i cipressi e i soli di van Gogh ancora una volta mi seducono. Qualcosa di diverso forse dal fascino della donna di color arancio. Ma qualcosa che urge, per così dire, uno stimolo che provoca una fame d'arte. Qualcosa che cerca espressione con tutte le forze dal fondo della nostra anima. (ARZ, v. 5, p. 160)

L'accenno alla 'donna color arancio' si riferisce a Gauguin, che secondo un critico (Kinoshita Nagahiro, 1996, p. 80) è il momento di passaggio tra il richiamo della natura selvaggia (*yasei no yobigoe*) e quello dell'Occidente di cui parla nei due omonimi capitoletti di *Bungeitekina, amarini …*, dove scrive che le *Donne di Tahiti*, dapprima repulsive e a cui riteneva superiori i dipinti di Renoir, man mano lo hanno conquistato con la loro vitalità.

Come accenna parlando di van Gogh, la natura ritratta con emotività lo fa sentire partecipe e secondo una studiosa (Andō Masami, 2007a, pp. 85-91) le

opere del decennio precedente la crisi produttiva del 1925-26 sono influenzate dalla pittura, che lo allontana dai temi storici e fantastici. Porta come esempio non soltanto la presenza di pittori nelle opere, come il notissimo *Jigokuhen* (Il paravento con l'Inferno, 1918), ma facendo riferimento alle tematiche indica *Numachi* (Palude, 1919), che si centra su un quadro ad olio il cui autore si saprà poi essere van Gogh; *Kaika no otto* (Il marito illuminato, 1919), il cui protagonista è un esperto di arte figurativa occidentale, pittura e incisioni; *Kamigami no bishō* (Il sorriso degli dei, 1922), dove si anima un paravento *nanban* - (cui però vorrei aggiungere il più tardo *Yume* (Il sogno, 1926) in cui si parla di Gauguin) - e sostiene che nelle descrizioni viene introdotta una natura diversa, a suo avviso un portato dell'interesse per la pittura, elencando *Torocco* (1922), *Shōnen* (1924) e *Henken* (Pregiudizio, 1924). Anche un'altra studiosa (Fujimoto de Chavanes, 2010, 51 e ss.)[7] sostiene che la pittura ha influenzato i suoi scritti e i toni accesi di *Rashōmon*: la crudezza delle descrizioni come il loro cromatismo, troverebbero la loro origine nell'esperienza, ad esempio del *Fauvisme*.

In effetti, questi abbondanti riferimenti si giustificano tenendo conto della sua affermazione che l'attrazione per l'Occidente nasce dalle arti figurative (ARZ, vol. 5, p. 161),[8] e si sa quanta parte della sua formazione sia legata ad esso. Non ho incontrato tuttavia suoi giudizi su pittori *yōga*, che al mondo occidentale si ispirano, ma è interessante che sostenga:

> L'arte è come una bella donna: per sembrare più bella deve adattarsi all'atmosfera spirituale del tempo o alla moda. ... inoltre l'arte deve portare il giogo dello spazio: per amare l'arte di un popolo si deve conoscerne la vita. (*Shuju no kotoba* (Parole di un nano, postumo). ARZ, vol. 5, p. 95)

*

Questo "adattarsi all'atmosfera spirituale del tempo" agisce anche nella sua scelta di cimentarsi nella nuova arte, il cinema, così come altri suoi famosi coetanei quali Tanizaki e Kawabata (Tomasi, 1996). Anzi, una studiosa (Andō Masami, 2007b, p. 85) [9] segnala il carattere di avanguardia e il tono

[7] La conoscenza di questi movimenti occidentali, documenta, è attestata già nella corrispondenza degli anni 1913-16.

[8] Usa l'espressione *zōkeibijutsu*, che indicherebbe le arti plastiche, ma anche altri studiosi le identificano con quelle figurative.

[9] L'idea era già stata sommariamente avanzata da Kubota Masafumi, 1979, p. 188.

tendenzialmente surrealista delle due sceneggiature da lui realizzate proprio nell'anno della morte: *Yūwaku* (Tentazione, 1927 marzo) e *Asakusa kōen* (Parco Asakusa, 1927 marzo), entrambe con il sottotitolo 'un copione', e suggerisce che l'idea del racconto senza storia sia venuta ad Akutagawa perché nella seconda metà degli anni Venti al cinema c'erano le didascalie, quindi un testo disarticolato, e in quello di influenza francese c'era un *trend* di ricerca poetica più che la narrazione di una storia; inoltre metodi come il *flash-back* e il montaggio sono simili all'idea del romanzo senza storia. Così troviamo un'affermazione di Akutagawa che, al di fuori del dibattito con Tanizaki e in una rivista di spettacolo, ancora una volta sostiene quella idea di romanzo:

> Quello di cui vorrei parlare è dello spettacolo che vorrei vedere. Di uno spettacolo che sia uno spettacolo - di uno spettacolo ricco del cosiddetto interesse teatrale, io ora sono sazio. Desidero vedere uno spettacolo libero come l'aria, dove nei limiti del possibile la trama venga eliminata... e questo non soltanto nello spettacolo. Io ora sento questa necessità anche per il romanzo. (ARZ, vol. 5, p. 123)[10]

Questa va in parallelo a quella enunciata due anni prima da un critico cinematografico: «Noi capiamo soltanto l'emozione. Né la trama né l'interpretazione hanno senso... da questo punto di vista noi diamo credito al *colpo di manovella*, la vibrazione del cosiddetto spirito interiore di Kandiskij… ciò che ha demolito la prassi esistente è l'arte del XX secolo, l'età della pittura».[11]

L'espressione cinematografica, novità assoluta, era percepita come pura (*junsui*), artistica (*geijutsuteki*), e la storia come l'elemento meno necessario. Questo si ricollega a quanto sopra riportato: l'idea di Akutagawa che anche in pittura la struttura, cioè il disegno visto come trama, può essere ignorata. Il cinema unisce la visualità della pittura alla narratività del romanzo e quindi si presta a seguire un criterio analogo, che per via transitoria può essere acquisito o ceduto alle altre due arti.

Se prendiamo ad esempio la sceneggiatura, che definirei piuttosto un canovaccio, di uno dei due testi, *Yūwaku*,[12] troviamo elencati 66 capitoli dei quali diversi somigliano a indicazioni di regia: «3: zoomare su barca a vela portata dal vento; 7: il mare con una terra che si inizia a vedere; 16: due scimmie con una lunga coda sedute sotto una candela. Entrambe sembrano molto innervosite». Altri sono più 'narrativi', come maggiormente lo è l'altra opera,

[10] *Shibai mandan* (Chiacchere sugli spettacoli). Pubblicato su *Engeki shinchō*, marzo 1927.
[11] Nakano Yasushi (1925), *Kinema junpō*, 21. Citato in Andō Masami (2007a, p. 91).
[12] I testi sono in ARZ, vol. 3: questo p. 378, p. 389 l'altro.

ma difficilmente si può parlare di un testo da leggere, piuttosto è da immaginare. Potremmo dire che per un *haijin* come Akutagawa questa sorta di giustapposizione di immagini è naturale, corrisponde alla tecnica poetica usata nello haiku e come in quel tipo di componimento contribuisce a far scaturire l'elemento emotivo, poetico.

*

Ultima, ma non minore, va sottolineata l'attività di critica sociale che attua nei suoi racconti, e vale la pena cominciare da quella al mondo letterario, il *bundan*, cui dedica indirettamente *Bunsho* (Il [bel] testo, 1924). Il protagonista si chiama Yasukichi, suo *alter ego* nei racconti di quel periodo, e la 'critica' che fa dei critici quindi lo riguarda da vicino, infatti si narra di un elogio funebre scritto come *routine* che viene molto apprezzato mentre un'opera narrativa, cui Yasukichi si era dedicato con passione, viene stroncata[13] perché, sostiene, la capacità creatrice dello scrittore è valutata da un punto di vista puramente estetico, ignorando l'ispirazione. Cioè lo strumento capace di suscitare quello 'spirito poetico' per lui essenziale.

Giudizio negativo che esprime anche indirettamente nella selezione dei testi per *The modern series of Japanese literature*,[14] dove nel volume 'Teatro' uno degli atti unici proposti, *Critics*,[15] è una censura alla critica militante, spesso incapace di giudicare per pura ignoranza (riporta la stroncatura dell'*Amleto* da parte di un critico che neppure aveva visto la rappresentazione). Del resto in *Ano koro no jibun no koto* (La mia vita di allora, 1919) aveva dichiarato: «… i Dipartimenti di letteratura sarebbe giusto che fossero aboliti. L'introduzione alla letteratura ed altro unirli all'Estetica, la storia letteraria sistemarla nella Storia» (ARZ, vol. 1, p. 382) e sono quelli i luoghi dove soprattutto si esercita la critica e che ritiene evidentemente inadeguati.

Nonostante sia stato oggetto di critiche da parte degli scrittori del movimento proletario che lo hanno etichettato come scrittore borghese, è evidente in molti suoi scritti il suo essere vicino alla gente comune. Come sottolinea un critico (Hosokawa, 2007, pp. 92-97), i suoi personaggi del popolo sono narrati con atteggiamento partecipato. Non sfugge infatti la sua attenzione nei

[13] Il critico nel testo è indicato con N e potrebbe alludere a Nanbu Shūtarō che sul quotidiano *Yomiuri shinbun* aveva dato un giudizio poco lusinghiero di *Kirishitohoro jōnin den* (Biografia del sant'uomo Cristoforo, 1919) pochi giorni dopo l'uscita su *Shinshōsetsu*.

[14] Kōbunsha, 1926, 8 volumi.

[15] Opera di St. John (Greer) Ervine (1883-1971), scrittore irlandese di teatro e critica, nato a Belfast e poi attivo a Londra.

riguardi di figure femminili, le protagoniste di *Mikan* (Mandarini, 1919), di *Ikkai no tsuchi* (Un pugno di terra, 1924), e le due prostitute, entrambe cinesi e questo accentua la sua sensibilità umana, in *Nankin no Kirisuto* (Il Cristo di Nanchino, 1920) e in *Kikaina saikai* (Uno straordinario ritrovarsi, 1921).

Questo atteggiamento non muta, anzi si accentua con il passare del tempo. Così nell'autobiografico *Daidōji Shinsuke no hansei* (La giovinezza di Daidōji Shinsuke, 1925) in "3. Povertà" descrive con sensibilità acuta la piccola borghesia, stretta dalle esigenze del ben comparire e quindi dall'organizzazione sociale; in "5. Amici", critica duramente le classi superiori, nel momento in cui durante una visita a Enoshima uno dei partecipanti si prende gioco di una giovane pescatrice, che non si era tuffata come altri per recuperare delle monete da lui lanciate in mare dall'altura, gettandone una foderata dalla carta d'argento delle sigarette:

> La moneta mandando dei bagliori cadde sulle onde alte per il vento. Ed ecco che la pescatrice si gettò in mare questa volta per prima. Shinsuke ricordava ancora vividamente il sorriso crudele che apparve sulle labbra dell'amico. (ARZ, v. 3, p. 240)

Due anni dopo, l'anno del suicidio, tre testi ribadiscono questo atteggiamento. Il primo è il racconto *Genkaku sanbō* (Villa Genkaku, febbraio, 1927), un labirinto di egoismi, in cui un personaggio politico: «Il padre di suo genero [secondogenito di un uomo politico che per un certo periodo aveva anche ricoperto la carica di sindaco] aveva ucciso moralmente innumerevoli nemici meno capaci di lui semplicemente 'per proteggere la costituzione'!» (ARZ, vol. 3, p. 333).

Il secondo è *Aru ahō no isshō*, in cui nel capitolo "41- Malattia" scrive: «Ma lui, lui stesso, conosceva l'origine del suo male. Era lo stato d'animo per cui aveva vergogna di se stesso e insieme aveva paura di loro. Loro: la società che disprezzava!» (ARZ, vol. 4, p. 63): ancora una critica ad una società che sovrasta il singolo sino a schiacciarlo, così come lui si sentiva schiacciato dai doveri impostigli dal sistema.

Il terzo ed ultimo, anche se per data anteriore al precedente, è *Kappa* (Il mondo dei Kappa, 1927 marzo), cui è stato dedicato un attento saggio circa la critica che esso contiene dell'ideologia capitalista (Setiowati e Wardanu, 2016). Nel racconto è favoleggiato un mondo diverso, quasi contrapposto a quello reale, nel cui tempio si onorano personaggi portatori di valori a lui cari. Uscendone dichiara: «Istintivamente si voltò a guardare il Grande Tempio. … era avvolto dal mistero come un miraggio apparso nel cielo del deserto» (ARZ,

vol. 3, p. 370.), il miraggio di una società in cui si sarebbe sentito al suo posto, un miraggio, appunto. Un miraggio che non a caso è il sogno fatto da un demente ricoverato in una casa di cura per alienati mentali.

Le opere citate a segnalare i vari ambiti di interesse critico non esauriscono i temi, in quanto non sono toccati, ad esempio, l'ambito musicale o quello politico. Tuttavia, emerge con sufficiente chiarezza l'immagine di Akutagawa come un intellettuale attento non solo al mondo letterario che gli è proprio, del quale peraltro mancano qui totalmente i numerosi giudizi sugli scrittori occidentali, ma anche ad ogni aspetto della cultura e al mondo nel quale si muove, il Giappone, e all'eco che giunge dal mondo.

Bibliografia

ARZ = *Akutagawa Ryūnosuke zenshū* (1971). Tōkyō: Chikuma shobō.

Akutagawa, Ryūnosuke (1926). *The modern series of Japanese literature,* 8 voll. Tōkyō: Kōbunsha.

Andō, Masami (2007a). "Kaiga. Ishitsu naru mono no in'yō—Gohho no taiyō, nanban byōbu, Kandinski". *Kokubungaku – kaishaku to kanshō,* 72, 9, pp. 85-91.

Andō, Masami (2007b). "Akutagawa Ryūnosuke to eiga". *Akutagawa Review*, 1, pp. 76-86.

Bienati, Luisa (2003) (a cura di). *Una trama senza fine. Il dibattito critico degli anni Venti in Giappone.* Venezia: Cafoscarina.

Chida, Minoru (2007). "«Bungeitekina, amarini Bungeitekina» ni tsuite, 'shiteki seishin' no kōsatsu wo chūshin to shite". *Bungaku kenkyū ronshū*, 26, 2, pp. 321-331.

Ciapparoni La Rocca, Teresa (2019). "Akutagawa: *Historias sin historia* (*hanashi no nai hanashi*)": la prosa animada por el espíritu poético". In Fernando Cid, Lucas (a cura di). *Teoría y Critíca Literaria en Japón. Del "Kokinshū" a Murakami*. Valencia: Letra Capital, pp. 160-181.

Fujimoto de Chavanes, Edwige (2010). "Akutagawa Ryūnosuke to seiyōkaiga". In Ciapparoni La Rocca, Teresa; Takahashi, Takao (a cura di). *Tōzai no Akutagawa kenkyū, Atti del IV convegno internazionale su Akutagawa Ryūnosuke (Roma, 9-11 settembre 2009)*. Roma: Nuova Cultura, pp. 51-56.

Hosokawa, Masayoshi (2007). "Akutagawa no shakai ishiki". *Kokubungaku – kaishaku to kanshō,* 72, 9, pp. 92-97.

Kinoshita, Nagahiro (1996). "Gohho, Go-gyan, Runoa-ru — *Kindai kaiga no eikyō*". *Kokubungaku,* 41, 5, pp. 74-80.

Kojima, Chiaki (1999). “Akutagawa Ryūnosuke to seiyō kaiga”. *Hikaku bungaku-bunka ronshū*, 16, pp. 42-56.

Kubota, Masafumi (1979). “Saigo no sutairu. Akutagawa Ryūnosuke no shinario ni tsuite”. In Miyoshi, Yukio (a cura di). *Akutagawa Ryūnosuke hikken. Bessatsu kokubungaku 2*, Tōkyō: Gakutōsha, pp. 182-188.

La Rocca, Teresa (1983). “Akutagawa e la cultura italiana”. In *Atti del VI Convegno di studi sul Giappone (Gargonza, 16-18 aprile 1982)*. Firenze: AISTUGIA, pp. 141-150.

Sagiyama, Ikuko (a cura di) (2000). *Kokin waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariele.

Setiowati, Rosa Vania; Wardani, Elisa Dwi (2016). “Capitalism as an Ideology Criticized through Allegory in Ryūnosuke Akutagawa’s *Kappa*”. *Journal of Language and Literature*, 16, 2, pp. 178-200.

Tomasi, Dario (1996). “Dalla letteratura al cinema: Tanizaki, Kawabata e Mishima”. In Ciapparoni La Rocca, Teresa (a cura di), Cipangu monogatari. *Il Giappone raccontato dai libri*. Roma: AISTUGIA, pp. 113-125.

Wang, Shuwei (2008). “Akutagawa to Chūgokuka. Nanga o chūshin ni”. *Chiba daigaku jinbun shakai kagaku kenkyū*, 17, pp. 1-10.

A Japanese Intellectual: Akutagawa Ryūnosuke

The paper introduces Akutagawa as an intellectual who pursued interests in many fields. He maintained his theory of a "story without a story," merely imbued with poetic spirit; in reading other works by Akutagawa, however, one recognizes that what makes a novel art to him is also the use of musical prose, as well as diverse and attractive *kanji*. Besides, in order to be art, what a text needs is for form and content to be an indivisible unity. As a critic, his writings range from literature to art and cinema, while a critical attitude toward social topics emerges in many of his stories. It is said that his theory of a "story without a story" comes from his appreciation of Cézanne's painting without *dessin* and from his experiences with silent movies bearing subtitles—that is, a text made of disjointed sentences.

ある日本の知識人：芥川龍之介

テレサ・チャッパローニ・ラ・ロッカ

この記事は、芥川の谷崎との筋論争を超えて、多くの分野に興味を持っていた知識人としての芥川を紹介している。『文芸的な、あまりに文芸的な』には小説は「話らしい話のない」方がいい、そして「詩的な精神」が要ると芥川は書いているが、同時に別の作品によると文芸の特徴の中で魅力的な漢字や音楽的な文章も含めている。その上、文芸になるように必要であるのは今まで挙げられていないことである。これはイタリア人のクローチェという批評家から学んだ理論であろう。彼の重要な活動は文学だけに限られなかったが広がって、その色々な小説で社会に対する批判的態度を表した。それに加えて特に美術や映画の分野で行われた。誰かが、話のない小説の理論は、デッサンよりも色彩に生命を託するセザンヌの絵画との出会い、およびバラバラな文章から来ている字幕を使用している無声映画の体験、そのような経験から生まれたと主張している。

DIEGO CUCINELLI

Il lungo viaggio nel fantastico di Uchida Hyakken

Alcuni anni fa mi sono avvicinato alla produzione di Uchida Hyakken (Uchida Eizō, 1889-1971), autore eclettico e pungente che fu tra i discepoli di Natsume Sōseki (1867-1916) e grande amico di Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927). Mi ha condotto a Hyakken il comune interesse per i gatti, tema che del resto lo collega a Sōseki e che emerge con frequenza nei suoi scritti. Sono quindi venuto a contatto con *Rōbyō monogatari* (Storia di un vecchio gatto, 1908), uno *shaseibun* (prosa bozzettistica) pubblicato durante il liceo e poi inviato a Sōseki, con racconti di fantasmi come *Neko* (Il gatto, 1934) e *Neko ga kuchi o kiita* (Il gatto parlante, 1970), e con *Nora ya* (Nora,1957), una narrazione di media lunghezza sul rapporto con Nora e Kurtz, i felini allevati da Hyakken.[1] Recenti esperienze di ricerca a Okayama, sua città di origine, poi, hanno rafforzato il mio interesse spingendomi a esplorare altri ambiti della produzione. Ho quindi scoperto un variegato mondo di colori, suoni e sensazioni che Hyakken orchestra abilmente in brevi lavori, molti dei quali di marcata connotazione fantastica.

Poco sostenuto dalla critica dell'era Taishō (1912-1926), il processo di rivalutazione della sua produzione inizia solo dopo la morte, motivo per il quale il materiale a riguardo è scarso rispetto ad altri scrittori coevi. Il problema maggiore, tuttavia, sta nel fatto che gli studi si concentrano sul rapporto tra la letteratura di Hyakken e quella di Sōseki, spesso bollando la prima come mera estensione della seconda, tendenza in parte mantenuta dalla critica contemporanea.[2] Il materiale disponibile in lingue occidentali su Hyakken, oltre alla

[1] Di *Neko* è disponibile una traduzione italiana in Cucinelli, 2015, pp. 81-86.

[2] Anche oggi, la maggior parte degli studi su Hyakken vi si accostano attraverso la comparazione con Sōseki, come in Kataoka (1988) e Tanaka (2000). Tra i più recenti lavori non basati su tale approccio, si segnalano la voce *Uchida Hyakken* in

traduzione inglese dell'opera prima, la raccolta *Meido* (Aldilà, 1922), si riassume principalmente nel volume di DiNitto (2008) e in pochi altri scritti.[3] Da questi ne emerge chiara la collocazione nel panorama letterario ma viene poco approfondito il percorso nel fantastico, dimensione in cui Hyakken esprime al meglio il proprio genio artistico. In ragione di ciò, nel presente lavoro intendo focalizzarmi sul periodo più prolifico della sua produzione fantastica toccandone le principali fasi attraverso *Meido*, le riscritture di fiabe di *Ōsama no senaka* (La schiena del re, 1934), gli *hyaku monogatari* di *Hyakkien nikkichō* (I diari di Hyakkien, 1935) e i racconti del perturbante di *Tōkyō nikki* (I diari di Tōkyō, 1938).

1. Gli esordi letterari e la raccolta Meido

L'invio a Sōseki di *Rōbyō monogatari* come "biglietto da visita" si rivela una scelta giusta e dal 1911, in concomitanza con il trasferimento nella capitale e l'inizio dei corsi di letteratura tedesca presso l'Università Imperiale di Tōkyō, Hyakken è accolto nel Mokuyōkai, il 'Circolo del Giovedì' organizzato dal maestro per i discepoli.[4] Qui conosce personaggi essenziali nella sua carriera futura, quali Terada Torahiko (1878-1935) e Suzuki Miekichi (1882-1936), ma soprattutto approfondisce il legame con Sōseki, i cui risvolti sono riportati da Hyakken in alcuni *zuihitsu.*[5] In questo momento, Hyakken è il prodotto del moderno sistema scolastico dell'era Meiji (1868-1912) e, come vari giovani diplomatisi in prestigiose scuole di provincia, si reca nella capitale per ricevere l'istruzione in un'università nazionale d'élite, nel suo caso l'Università di Tōkyō. Al pari di altri aspiranti scrittori della stessa generazione, dopo la laurea Hyakken rimane a Tōkyō in cerca di fortuna, ma questa tarda ad arrivare. Tra i membri del Mokuyōkai, è l'ultimo a debuttare come scrittore: Sōseki muore nel 1916 e non ha quindi modo di seguirne la carriera, che inizia solo nel 1921 con un gruppo di racconti sulla rivista *Shinshōsetsu.*[6]

Higashi (2009) e il saggio di Betsuyaku Minoru contenuto in Fujikawa, 2017, pp. 379-386.

[3] In particolare, ci si riferisce ad alcuni commenti contenuti in Napier (1996) e DiNitto (2004).

[4] Per approfondimenti si veda Nathan, 2018, pp. 251 e 268.

[5] Molti di questi sono raccolti nel volume Hyakken (1993).

[6] In realtà, con l'eccezione di *Rōbyō monogatari*, la cui visibilità è pressoché nulla, alcuni lavori di Hyakken sono già in circolazione ma si tratta solo di edizioni critiche di opere di Sōseki. Per approfondimenti si veda DiNitto, 2004, p. 8.

Successivamente i lavori sono raccolti nel volume *Meido*, che comprende diciotto storie molto brevi e incentrate su un anonimo protagonista maschile. La raccolta consiste nel viaggio onirico da questi compiuto attraverso paesaggi inquietanti e sconnessi, frequentati da volti solo in apparenza famigliari e appartenenti a un passato inaccessibile.

Laddove Sōseki poco può per favorire la carriera di Hyakken, è Akutagawa a porgergli una mano: a seguito dell'uscita di *Meido*, ne commenta i contenuti sulla rivista *Shinchō* e a qualche anno di distanza nuovamente su *Bungei jihō*:[7]

> *Meido* contiene veri e propri sogni in forma scritta, non racconti con la pretesa di apparire sogni al pari di *Yume jūya* [Dieci notti di sogni, 1908] di Sōseki. Parla di sogni nel modo in cui lui stesso li vive. (Hyakken, 2002, p. 334)

> Anche dopo *Meido*, molti sono i suoi capolavori […] tuttavia, per quanto ne so, a poterli leggere sono solo quattro persone, Murō Saisei, Hagiwara Sakutarō, Sasaki Mosaku e Kishida Kunio. (Hyakken, 2002, pp. 335-336)[8]

Nella prima recensione, Akutagawa accenna al legame tra i lavori di maestro e allievo ma al contempo ne rimarca la distanza, ponendosi così in un'ottica diversa dalla critica del tempo e da quella odierna, ancora molto incentrata sui punti di contatto tra *Meido* e *Yume jūya*. Ma su questo tema, si tornerà a breve. È invece importante partire dalla seconda recensione, in cui emergono i tratti contraddistintivi della letteratura di Hyakken. Le osservazioni di Akutagawa ne evidenziano il carattere intricato e involuto, narrazioni brevi e frammentarie imperniate su paure e ossessioni. In *Meido* si riscontrano mancanza di continuità nel discorso e vuoti narrativi che il lettore deve colmare autonomamente, aspetto che pone Hyakken in relazione a Izumi Kyōka (1873-1939), con cui del resto condivide temi e atmosfere.[9]

---

[7] Nel 1918, Akutagawa raccomanda Hyakken per un lavoro presso il Kaigun Kikan Gakkō di Yokosuka, dove lui stesso insegna inglese. Appunti sul loro rapporto di quegli anni sono contenuti nel racconto di Hyakken *Yamataka bōshi* (Il cappello a bombetta) apparso per la prima volta nel 1929 sulla rivista *Chūōkōron*. Il racconto è contenuto in Fujikawa, 2017, pp. 250-282.

[8] Sasaki Mosaku (1894-1966) è allievo di Akutagawa ed editore della rivista *Bungeishunjū*, mentre Kishida Kunio (1890-1954) ha occupato una posizione di spicco nel teatro della prima metà del Novecento affermandosi come drammaturgo.

[9] Sullo stile e l'uso della lingua in Kyōka si veda Inouye (1996).

Si registra poi un largo uso di parole straniere, solitamente termini attinti al contesto culturale tedesco, quali a esempio l'aggettivo *arutokurūku na* (lett. 'vecchio saggio') derivato da *altklugheit*, un lemma in uso nel campo filosofico e medico. Secondo Hyakken, uno dei rischi comportati dalla modernità e dal sapere scientifico occidentale è generare *arutokurūto na kodomo*, ossia bambini nati già vecchi: la letteratura fantastica, però, in particolare i racconti su *tanuki*, *kitsune* e fantasmi (*obake*), è il migliore strumento per insegnare loro il «terrore del Mistero» (*shinpitekina kyōfu*) (Hyakken *et al.*, 2013, p. 11).[10] Forse proprio l'elevata difficoltà di decodificazione degli scritti di Hyakken per il comune lettore di era Taishō è la principale ragione per cui Akutagawa li dichiara avvicinabili solo da intellettuali quali Murō Saisei (1889-1962) o Hagiwara Sakutarō (1886-1942), il cui mondo letterario si presenta al pari intricato.

Entrando poi nel merito dell'altra affermazione di Akutagawa, ossia che *Meido* contiene "sogni veri e propri", per comprenderne il senso è necessario addentrarsi tra le maglie dell'opera. In *Kudan* (Kudan), leggiamo:[11]

> In lontananza, una luna grande e gialla è alta nel cielo. Il suo colore è denso ma non emette gran luce. A prima vista sembra notte, ma forse non lo è. Da un punto lontano del cielo proviene una pallida luce. Il sole è già tramontato o sta per albeggiare? Non riesco a rendermene conto. Una libellula svolazza davanti alla gialla luna, come se galleggiasse. La sua ombra nera sparisce dalla superficie lunare e ne perdo di vista i movimenti. Mi trovo in piedi al centro di una pianura sconfinata. Il mio corpo è bagnato e gocciola dalla punta della coda. Da bambino ho sentito parlare del *kudan*, ma mai avrei pensato di diventarne uno. Nato sotto forma di deplorevole mostro dal corpo di bue e dal volto di uomo, sto qui trasognato. In questa pianura priva di ombre, non so cosa fare. Perché mi trovi qui e dove sia il bue che mi ha partorito, sono cose a me del tutto ignote. (Hyakken, 2002, p. 25)

[10] Un'espressione simile si trova già nel saggio *Tanizaki Junichirōshi no sakuhin* (Le opere di Tanizaki Jun'ichirō, 1911) di Nagai Kafū (1879-1959) che, in riferimento alle qualità di Tanizaki, riporta «il mistero arcano generato dalla paura carnale» (*nikutai kyōfu kara kuru shinpiteki yūgen*) (Kafū, 1992, p. 487).

[11] Il *kudan* è una creatura ibrida che appare in alcune opere del tardo periodo Edo (1603-1867). La sua vita è di tre anni ed è in grado di emettere profezie riguardo imminenti calamità naturali e pestilenze. Si veda Mizuki *et al.*, 2005, la voce *kudan*.

Kudan è un breve racconto realizzato da Hyakken nell'arco di soli due giorni, nell'agosto del 1920. Akutagawa non vi fa specifico accenno, eppure il narratore-protagonista, una creatura con corpo di bue e volto umano, gli avrà ricordato l'amico Hyakken poiché le superstizioni sul *kudan* sono particolarmente forti nell'area di Okayama. Fin dall'incipit, dominato dalla luna gialla in lontananza, la narrazione trasporta il lettore in un mondo astratto i cui contorni sfumati si esprimono nella pallida luce nel cielo e nella pianura sconfinata. Ancora grondante di liquido amniotico il protagonista apre gli occhi in questo nuovo mondo, in cui le sue percezioni sono indefinite ed equivoche. Qui nulla è reale, siamo in un sogno. Riferendosi a tale atmosfera la critica post-bellica definisce l'opera di Hyakken come *mugen shōsetsu*, ossia 'romanzo di sogni e allucinazioni',[12] il medesimo filone cui appartiene *Yume jūya*. Sōseki immagina alcune esperienze oniriche e la sua raccolta ne costituisce il resoconto: talvolta la narrazione avviene in prima persona preceduta dalla frase *ho fatto un sogno* (*konna yume o mita*) o, come nella "Decima Notte", è riportata da una terza persona. Tralasciando altri dettagli, ora preme sottolineare l'impostazione di Sōseki, secondo cui sogni e narrazioni si collocano in punti temporali diversi. Di contro, in *Meido* non si registra frattura temporale tra l'esperienza onirica e la narrazione: le due si dipanano in parallelo, facendo sì che i sogni da narrati divengano vissuti.

Il protagonista rinasce come *kudan* in una sconfinata pianura, conscio che il suo destino sia morire dopo soli tre giorni. Tuttavia, per lui ciò non costituisce un problema: la preoccupazione è piuttosto affrontare le genti accorse da ogni dove per ascoltare i suoi vaticini. Addirittura, vengono costruiti degli spalti per accomodarsi durante l'attesa e delle paratie per impedire alla creatura di fuggire. Man mano i sedili si riempiono all'inverosimile e agli occhi del *kudan* appaiono come un'informe massa nera: questi, impotente, osserva quanto accade intorno. Si avvicina poi un uomo vestito di bianco che gli impone di bere dell'acqua e lui esegue l'ordine. È qui che il racconto di Hyakken inizia a scostarsi dal mito del *kudan*, che nei suoi tre anni di vita – e non tre giorni come in *Kudan* – non tocca né acqua né cibo. Lì per lì nessuna profezia viene emessa dalla creatura e quando il secondo giorno l'uomo vestito di bianco gli propone nuovamente l'acqua, il *kudan* rifiuta di bere. Udita la sua voce, la gente gli si accalca intorno con l'unico pensiero in testa del vaticino. In un continuo crescendo di ansia creato dagli spostamenti della nera massa umana, all'improvviso si leva una voce che suggerisce di uccidere il *kudan* prima che emetta il vaticino. Convinto che la voce appartenga a suo figlio,

[12] Si veda DiNitto, 2008, p. 30.

l'uomo-bue vuole incontrarlo e muove un passo in avanti. Terrorizzata dal gesto, la nera massa umana si sparpaglia fino a che nella pianura non rimane più alcuna persona: ogni cosa è quindi tornata al punto di partenza, con il solitario *kudan* in mezzo alla pianura.

La raccolta *Meido* risente di varie influenze che si manifestano tra le maglie della narrazione: da un lato *Yume jūya* che, nonostante la differenza sottolineata da Akutagawa, è per Hyakken un punto di riferimento sul piano contenutistico e retorico. L'attenzione ai colori è la medesima dimostrata da Sōseki: a esempio, la luna sotto la quale si dipanano gli eventi di *Kudan* è dapprima gialla ma gradualmente diviene bluastra come nella "Terza Notte", racconto con cui condivide il tema del rapporto tra padre e figlio; la "nuvola nera" (*kurokumo*), ossia la massa di persone che si accalcano intorno al *kudan*, richiama quella composta dai maiali neri che terrorizzano il protagonista della "Decima Notte".

Su un altro versante i riferimenti alla letteratura occidentale, che in *Kudan* sono costituiti principalmente da *Gulliver's travels* (1726) di Jonathan Swift (1667-1745), la cui prima traduzione giapponese è del 1902.[13] L'esperienza del *kudan*, asserragliato da un nugolo di minute creature che scrutano attente ogni suo movimento, conserva il sapore dell'ipotesto in cui Gulliver è tenuto prigioniero sulla spiaggia dai Lillipuziani. Al pari, nell'epilogo il *kudan* sfonda le barriere intorno a sé e la massa di gente si sparpaglia ai quattro venti, in modo simile al momento in cui Gulliver si libera dai vincoli che lo imprigionano mettendo in fuga i carcerieri.

In merito a *Meido* si esprime anche Tawada Yōko (n. 1960), che tra l'altro con Hyakken condivide una particolare attenzione al linguaggio letterario e l'interesse per la cultura tedesca: nel breve saggio *Moji to yume* (Le lettere e i sogni, 2002) si concentra sugli aspetti linguistici dell'opera di Hyakken.

> Vivo un sogno leggendo gli scritti di Hyakken. Talvolta mi è chiaro da dove proviene tale sensazione, ma alla fine mi sembra di non capirci più nulla. Non è una questione semplice che si possa liquidare dicendo 'accadono cose fuori dall'ordinario e quindi è un sogno'. […] Le lettere impiegate da Hyakken possiedono grande vitalità. (Hyakken, 2002, p. 329)

Come di frequente accade leggendo i racconti di Hyakken, Tawada prova un senso di spaesamento, non è certa di afferrarne il senso e nel saggio imputa

[13] La traduzione è pubblicata dai tipi della Ogawa Shōeidō.

la responsabilità alle scelte stilistiche dell'autore. Dapprima, Tawada commenta il caso di *Kudan* avanzando l'ipotesi che l'ispirazione alla base del racconto sia da ricercare nel *kanji* di *kudan* (件), composto dal radicale di "persona" (*ninben* 亻) e dal carattere di "bue" (*ushi* 牛). In effetti, il *kanji* esprime bene la natura ibrida della creatura ma al contempo pone di fronte al dubbio se prevalga la natura umana – come suggerisce il radicale – o quella bovina. Nel lettore si crea da subito un senso di disorientamento e Hyakken si prodiga per alimentarlo: il suo *kudan*, infatti, risulta partorito da un bue ma al contempo è padre di un umano. Il figlio poi, al contrario del bambino-demone della "Terza Notte" che accusa il padre di averlo ucciso, incita la folla a disfarsi del *kudan* prima che emetta una profezia dalle catastrofiche conseguenze.

In un secondo momento, Tawada si sofferma su *Tokage* (La lucertola), un racconto ispirato ai *misemono* e in cui un uomo si lascia condurre da una donna in luoghi misteriosi, in maniera molto simile a la "Decima Notte" e *Rondontō* (La torre di Londra, 1905) di Sōseki. Tawada fa risalire lo smarrimento da lei provato all'uso ossessivo da parte di Hyakken di *kanji*, radicali, *giongo* e *gitaigo* la cui continua ripetizione crea un effetto di eco visiva e sonora che rimbomba nella mente del lettore. A partire dal titolo, *Tokage* (蜥蜴), nello scritto troviamo un grande orso nero che "sta accovacciato" (*uzukumatteiru* 蹲踞っている) e un uomo che "man mano perde la testa" (*dan dan rōbai suru* 段段狼狽する), mentre la realtà circostante viene descritta attraverso una concatenazione di "melmoso" (*doro doro* どろどろ), "svolazzante" (*pata pata* ぱたぱた), "energico" (*tō tō* とうとう) e così via. Con *Shōsetsu shinzui* (L'essenza del romanzo, 1885) Tsubouchi Shōyō (1859-1935) sancisce una "rivoluzione del visivo" secondo la quale è necessario che lo scrittore faccia «agire sulla carta i diecimila fenomeni e manifestazioni dell'universo» (Ruperti, 2018, 329-330): ebbene, in risposta a tale necessità, Hyakken realizza una nutrita tavolozza di visioni e suoni. In questa eco che gonfia le maglie del narrato si formano però innumerevoli vuoti, distorsioni del mondo onirico in cui anche un lettore esperto come Tawada è destinato a perdersi.

2. Tra hyaku monogatari *e riscritture di fiabe*

Uno dei commenti meno incoraggianti rispetto a *Meido* giunge da Satō Haruo (1892-1964) che, a cavallo delle due recensioni di Akutagawa, ne pubblica una su *Chūōkōron* nel maggio 1923:

> Recentemente ho letto la raccolta *Meido* di Uchida Hyakken, un libro davvero interessante. È uno *hyaku monogatari* di oggi, un'opera dotata

> di particolare charme. Tuttavia, ai miei occhi appare un po' antiquata. Non si tratta però della sensibilità che la ispira: i materiali su cui si basa sono datati, ma il sentimento è innovativo. Se la mia mano fosse in grado di realizzare mondi del genere, forse anche io avrei scritto qualcosa di interessante. Purtroppo, la mia mente è legata alla razionalità e non so scrivere *hyaku monogatari*. (Hyakken *et al*., 2013, p. 356)

Tra la fine dell'era Meiji e gli inizi dell'era Taishō, nella cerchia degli intellettuali sono in voga le sedute spiritiche (*kokkurisan*) e di *hyaku monogatari* e vi prendono parte nomi molto noti della letteratura, quali Izumi Kyōka, Mori Ōgai (1862-1922), Yosano Tekkan (1873-1935) e Yanagita Kunio (1875-1962).[14] Pur senza partecipare agli incontri, Hyakken nutre profondo interesse verso questa pratica del periodo Edo, che anche nell'era Meiji rappresenta un fenomeno editoriale. Tuttavia, a differenza dei resoconti di esperienze soprannaturali che connotano il filone, *Meido* non narra avvistamenti di fantasmi e mostri bensì trasporta il lettore dentro un sogno. Anche per l'impostazione, poi, lo *hyaku monogatari* prevede una frattura temporale tra l'esperienza e la narrazione: in tal senso, piuttosto che il lavoro di Hyakken, è *Yume jūya* ad avvicinarsi a tale modello.[15]

Per quanto autorevole, quindi, il parere di Haruo non coglie l'essenza dell'opera prima di Hyakken. Tuttavia, ne anticipa in qualche modo i successivi sviluppi della carriera, in quanto a seguito di *Meido* lo scrittore realizzerà numerosi racconti rapportabili allo *hyaku monogatari*. A partire dagli anni '30, con lo pseudonimo Hyakkien (lett. 'giardino di cento demoni'), firma una nutrita serie di storie di fantasmi che confluisce nel volume *Hyakkien nikkichō*.[16] Tra questi il racconto *Neko*, in cui tratta superstizioni relative al *nekomata* (o

[14] Nel 1908 Tekkan pubblica un lavoro intitolato *Fushigitan* (Storie soprannaturali) e, nello stesso anno, Kyōka e altri artisti praticano uno *hyaku monogatari kaidankai* la cui *summa* si condensa nel volume *Kaidankai* (Una seduta di racconti spettrali, 1909), di cui Kyōka è curatore. Nel 1911, invece, escono il racconto *Hyaku monogatari* (Hyaku monogatari) di Ōgai e, su *Shinshōsetsu*, *Yoshiwara shinwa* (Nuovi racconti di Yoshiwara) di Kyōka. Il medesimo mensile poco dopo ospita anche un numero speciale inerente uno *hyaku monogatari kaidankai* cui prendono parte Kyōka e Yanagita. La seduta è annoverata fra gli eventi più stravaganti dell'era Meiji e vi partecipano elementi di spicco di più ambiti, dalle arti figurative alla letteratura. Per approfondimenti si veda Higashi (2007), Figal (2000), in particolare le pagine 166-175 e Cucinelli (2019).

[15] Per approfondimenti si rimanda a Reider (2001).

[16] In realtà, inizia a scrivere questi racconti nel 1917 ma li pubblica solo nel 1935.

bakeneko), uno *yōkai* conosciuto sin dal periodo Kamakura, molto popolare nel periodo Edo e ben noto anche nel Meiji.[17] In una pensione, a notte ormai inoltrata, un uomo riceve la visita di un amico, intrattengono una breve conversazione e dopo poco il visitatore lascia la stanza. L'uomo, però, nutre dubbi circa la visita ricevuta e pensa a un'allucinazione: sebbene inizialmente tutto appaia imputabile alla condizione di salute del protagonista, la cui percezione è alterata dallo stato febbrile, man mano il soprannaturale si insinua nel racconto culminando con l'apparizione di un *bakeneko*.

Numerosi nella letteratura Edo i racconti in cui uno *yōkai* felino appare in una locanda, quindi Hyakken riscrive un cliché già affermato nell'immaginario collettivo: la sua penna si sofferma però sullo stato emotivo del protagonista, attanagliato dal dubbio di aver assistito a un fenomeno fuori dall'ordinario. Hyakken gioca sullo stato di ansia dell'uomo, descritto in un continuo crescendo determinato da percezioni sonore e visive alterate. Lo scrittore realizza di frequente racconti imperniati sull'incontro tra umani e creature soprannaturali: molti suoi protagonisti si ricongiungono ai fantasmi di persone care scomparse ma, nonostante di volta in volta le condizioni differiscano, l'elemento comune è la presenza di un gatto, ritenuto da Hyakken un medium tra la dimensione dei vivi e quella dei morti.

Su un altro versante, negli stessi anni Hyakken si dedica alla riscrittura di fiabe, esperienza che si condensa nel libro illustrato *Ōsama no senaka*, una raccolta di nove componimenti accompagnati da illustrazioni colorate e dalle morbide linee. Tra questi figura *Momotarō* (Momotarō), un breve racconto da cui traspare la predilezione di Hyakken per il mondo delle fiabe e la transtestualità, ossia «la relazione manifesta o segreta di un testo con altri» (Genette, 1997, p. 3).

A dispetto del titolo, l'ipertesto di Hyakken si sviluppa in maniera indipendente dall'ipotesto e si presenta come il frutto di una profonda trasformazione. Altri autori precedenti e coevi, tra cui l'amico Akutagawa, lavorano sul personaggio di Momotarō riscrivendone la fiaba, ma Hyakken rivoluziona come mai nessuno l'ipotesto, tanto che nella sua versione il protagonista non è neanche più il fanciullo di nascita meravigliosa bensì un simpatico cinghiale.[18] Di demoni, poi, non se ne vede neppure l'ombra. Benché le battute di apertura

[17] Yumoto (1999) contiene numerosi stralci dello *Asahi shinbun* e altri quotidiani del Meiji in cui si parla di avvistamenti di *bakeneko*. In merito al *nekomata* si veda Cucinelli, 2015, pp. 11-12.

[18] In merito alle riscritture della fiaba Momotarō in epoca moderna si rimanda al saggio Antoni (1991).

seguano il tracciato originale, dopo il ritrovamento di Momotarō l'attenzione si sposta sulla pesca che, nonostante sia «grande, grande e appetitosa» (Hyakken, 1984, p. 122), viene trascurata dagli anziani, troppo impegnati ad accudire il bambino. Le loro voci allegre, però, svegliano un cinghiale che dorme lì nei pressi attirandolo verso l'abitazione: l'animale nota il succulento frutto abbandonato e cede alla tentazione di mangiarne una parte seduta stante. Poi, sempre non visto, porta con sé nella foresta la metà rimasta. Dopo un riposino ristoratore, il cinghiale si accorge di un copioso fiume di formiche che infesta i resti della pesca da lui lasciati ai piedi di un albero e, tutto soddisfatto, se li mangia con tanto di insetti esultando «che fortuna! che fortuna!» (Hyakken, 1984, p. 133). Il volume *Ōsama no senaka* si apre con un monito al lettore, «le storie di questo libro non contengono alcuna morale, state tranquilli! Leggetele senza porvi troppe domande. È quella la chiave di lettura corretta!» (Hyakken, 1984, p. 5), ma addentrandosi nell'opera si comprende come ciò non corrisponda a verità e nascono dubbi circa l'affidabilità del narratore. Del resto, questo tipo di interventi può celare «un discorso nascosto sotto il discorso di chi ufficialmente parla, si confessa, si giustifica, si difende, accusa» (Lavagetto, 2004, p. LXVI). In effetti, sebbene i nove racconti non presentino considerazioni finali da cui trarre un insegnamento morale, si prestano a varie interpretazioni.

Nel caso di *Momotarō*, da un lato si può pensare che il cinghiale mangi solo metà pesca nel timore che gli anziani vengano in seguito a pretenderla: quando si sveglia e capisce che non deve restituirla, la sua gioia è massima. Da un altro, invece, Hyakken intende forse rovesciare uno dei messaggi della fiaba originale, ovvero che la felicità sia un percorso irto di ostacoli da superare: al cinghiale giunge infatti come un'epifania inaspettata, raccogliendo un oggetto al quale altri non attribuiscono valore. Poi, considerando la somma contentezza raggiunta dall'animale alla vista della pesca coperta di formiche, si può intendere il racconto come un'applicazione del detto "a ognuno il suo", ovvero che la felicità è un'esperienza individuale rispetto alla quale il giudizio di terzi non ha valore. Indipendentemente dall'ipotesi per la quale si propenda, siamo nel campo delle teorie sulla cooperazione interpretativa espresse in Eco (1979), laddove la riscrittura, allontanandosi molto dal messaggio della fiaba originale, richiede da parte dei lettori un profondo atto di attualizzazione.[19] In sostanza *Momotarō*, al pari delle altre narrazioni di *Ōsama no senaka*, è proposta come una fiaba rivolta ai bambini ma in realtà risulta pensata per un

[19] In particolare, si veda Eco, 1979, pp. 50-66.

lettore adulto, l'unico in grado di cogliere la sottile ironia di Hyakken e i piani di lettura da lui predisposti.

3. Hyakken e il perturbante: Tōkyō nikki

L'ultimo ambito del fantastico di Hyakken che si intende esplorare è relativo a *Tōkyō nikki*, opera che suscita massimo interesse in Mishima Yukio (1925-1970). Pochi mesi prima della morte, nel giugno del 1970, su *Nihon no Bungaku* lo scrittore pubblica una recensione dai toni entusiastici su Hyakken:

> La letteratura di Hyakken non fa piangere le persone, non è volgare, si ispira alla verità più profonda della vita ed eccelle nelle espressioni che fanno rabbrividire.
> Le allucinazioni da lui create, sono visibili con terrificante precisione anche da svegli. A distanza di circa 30 anni dalla prima volta che lo ho letto [*Tōkyō nikki – sono yon* (Diario n.4)], quando passo davanti al Maru Building, mi torna alla mente la scena dei ragni d'acqua nello stagno e vengo colto dal dubbio se il Maru Building di fronte a me sia un'allucinazione o quello dei miei ricordi reali. (Hyakken, 2003, p. 315)

Le caratteristiche evidenziate da Mishima corrispondono allo stile di Hyakken, schietto e diretto, refrattario a ogni afflato romantico e sempre attento a rendere in modo vivido percezioni visive e sonore, anche ricorrendo al frequente uso di onomatopee. Probabilmente il Maru Building occupa un posto speciale nel cuore di Mishima, del resto compare nel racconto *Ame no naka no funsui* (La fontana nella pioggia, 1963), ma l'incisività dello scritto di Hyakken fa vibrare la sua memoria:[20] qui nessun fantasma appare, bensì è sufficiente la tensione orchestrata dagli scattosi movimenti dei ragni d'acqua a produrre un'inarrestabile angoscia nel narratore, la stessa avvertita da Mishima.

In *Tōkyō nikki – sono ichi* (Diario n.1), invece, in un giorno «in cui la pioggia diviene subito nebbia […] il cielo man mano si fa scuro», ma «da ogni dove, dalle finestre degli edifici filtra una luce brillante. […] per qualche ragione, i miei passi si fanno incerti. […] le persone, irrequiete, hanno lo sguardo rivolto verso il fossato». All'improvviso, «spunta un'anguilla più grande di un bue, che striscia in direzione del Sukiyabashi lasciando una scia di liquame lungo i binari del tram. […] tutto intorno è buio, anche il bianco bagliore sulla superficie dell'acqua si spegne. La luce verde e rossa del semaforo si riflette intensa sul grande corpo viscido dell'anguilla» (Hyakken, 2013,

[20] Mishima pubblica il racconto su *Shinchō* nell'agosto del 1963.

pp. 79-80). Nel diario, così come nell'intera raccolta, nulla avviene di soprannaturale poiché nel nostro quotidiano già esistono condizioni sufficienti a scatenare paura e angoscia nelle persone: questo il principale messaggio di Hyakken, qui gridato dall'anguilla irrorata dalla luce del semaforo. Del resto, lo stesso animale è impiegato alcuni anni prima da Kyōka in uno *hyaku monogatari,* ma al contempo rappresenta uno dei cibi più amati da Hyakken, che sovente mette i propri gusti gastronomici al centro degli scritti.[21]

A dispetto del *pen name* scelto e nonostante la produzione presenti una vasta gamma di creature soprannaturali, a cominciare dai numerosi *tanuki* e *kitsune* dei suoi *hyaku monogatari*, Hyakken ai demoni non fa diretto accenno.[22] Del resto, come si diceva, in *Momotarō* spariscono dalla narrazione. Lo stesso termine "demone" è da Hyakken usato con grande parsimonia: sono invece frequenti nella sua letteratura anziane donne dai tratti grotteschi e dai gesti misteriosi, canuti uomini che si aggirano di notte per le vie di Tōkyō o lamenti disumani che squarciano il silenzio della sera. Questi sono i demoni che lo scrittore intravede nelle buie strade della prima metropoli del Giappone: trasferitosi a Tōkyō da Okayama, allora ancora cittadina di campagna, lo shock culturale produce tali effetti nell'animo dello scrittore. È da qui che scaturisce il forte impianto urbano della produzione fantastica di Hyakken che sovente, più che fenomeni soprannaturali, descrive allucinazioni. Tuttavia, detta con il lessico di Tzvetan Todorov, le "illusioni dei sensi" create da Hyakken sono tanto forti da suscitare nel lettore esitazione, ovvero la prima condizione del fantastico.[23]

Personaggio peculiare e sulla cui vita il regista Kurosawa Akira (1910-1998) incentra il film *Māda da yo* (Il compleanno, 1993), con la sua letteratura Hyakken genera un mondo vago e fumoso, i cui tratti rievocano l'idea calviniana di fiamma, un mondo di incessante agitazione interna.[24] Dal debutto alla fine degli anni Trenta, Hyakken sviluppa una letteratura che tocca tutti i punti del fantastico, slittando agile dallo strano di *Meido* al meraviglioso di *Ōsama no senaka* e approdando infine al perturbante di *Tōkyō nikki*. Quest'ultimo ambito sarà quello preponderante nella sua carriera e che poi porterà alla

[21] Il lavoro di Kyōka è *Unagi* (L'anguilla) e si tratta di uno *hyaku monogatari* incluso nel volume Higashi (2007). Riguardo invece al rapporto tra Hyakken e il cibo, molto è detto nello *zuihitsu* pubblicato postumo *Gochisōchō* (Il taccuino delle prelibatezze, 1979).

[22] La raccolta è contenuta in Higashi (2013).

[23] Si veda Todorov, 2009, pp. 28-34.

[24] Si veda Calvino (2016).

realizzazione del celebre racconto *Sarasāte no ban* (Il disco di Sarasate, 1948), il cui protagonista vive un'allucinatoria esperienza sulle note del violinista spagnolo Pablo de Sarasate (1844-1908).

Bibliografia

Antoni, Klaus (1991). "Momotarō (the peach boy) and the Spirit of Japan: Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the early Shōwa age". *Asian Folklore Studies*, 50, 1, pp. 155-188.

Calvino, Italo (2016). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.

Cucinelli, Diego (2015) (a cura di). *Gatti giapponesi – ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*. Padua: Casadeilibri.

Cucinelli, Diego (2019). "Ghost from the Past: the Fortune of hyaku monogatari in post-Meiji Japan". In Lanphar, Edie; Wilczek, Agata (a cura di). *Understanding New Perspectives of Spirituality*. Leiden: Brill, pp. 97-105.

DiNitto, Rachel (2004). "Translating Prewar Culture into Film: the Double Vision of Suzuki Seijun's 'Zigeunerweisen'". *The Journal of Japanese Studies*, 30, 1, pp. 35-63.

DiNitto, Rachel (2008). *Uchida Hyakken: A critique of modernity and militarism in prewar Japan*. London: Harvard University Asia Center.

Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.

Figal, Gerald (2000). *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan*. New York: Duke University Press.

Fujikawa, Yoshiyuki (2017) (a cura di). *Shinpen Nihon gensō bungaku shūsei - 8*. Tōkyō: Kokusho Kankōkai.

Genette, Gerald; Novità, Raffaella (trad.) (1997). *La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.

Higashi, Masao (2007) (a cura di). *Hyaku monogatari kaidankai*. Tōkyō: Chikuma bunko.

Higashi, Masao (2009). *Nihon gensō sakka jiten*. Tōkyō: Kokusho Kankōkai.

Inouye, Charles Shirō (1996). "Izumi Kyōka and Language". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 56, 1, pp. 5-34.

Kataoka, Yu (1988). "Hyakken 'Kudan' o yonde". *Komazawa Kokubun*, 25, pp. 97-104.

Lavagetto, Mario (2004). "Il romanzo oltre la fine del mondo". In Svevo, Italo, *Romanzi e continuazioni*. Milano: Mondadori, pp. LXIII-LXVI.

Mizuki, Shigeru; Murakami, Kenji (2005). *Nihon yōkai daijiten*. Tōkyō: Kadokawa.

Nagai Kafū (1992). "Tanizaki Jun'ichirōshi no sakuhin". In *Nagai Kafū zenshū – 7*. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 484-491.

Napier, Susan J. (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature: the Subversion of Modernity*. London: Routledge.

Nathan, John (2018). *Sōseki: Modern Japan's Greatest Novelist*. New York: Columbia University Press.

Reider, Noriko (2001). "The Emergence of kaidanshū: the Collection of Strange and Mysterious in the Edo Period". *Asian Folklore Studies*, 60, pp. 79-99.

Ruperti, Bonaventura (2018). "Riflessioni sulla scrittura in Izumi Kyōka tra ispirazione, artificio e fascinazione". In Cestari, Matteo; Coci, Gianluca; Moro, Daniela; Specchio, Anna (a cura di), *Orizzonti giapponesi*. Roma: Aracne.

Tanaka, Masashi (2000). "Natsume Sōseki no 'Kokoro' to Uchida Hyakken no 'Hanabi' ni okeru meikyū no imēji". *Gengo bunka kenkyū*, 7, pp. 1-15.

Todorov, Tzvetan (1977). *Introduzione alla letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.

Uchida Hyakken (1984). *Ōsama no senaka*. Tōkyō: Obunsha.

Uchida Hyakken (1993). *Watashi no Sōseki to Ryūnosuke*. Tōkyō: Chikuma Bunko.

Uchida Hyakken (2002). *Meido - Uchida Hyakken shūsei 3*. Tōkyō: Chikuma Bunko.

Uchida Hyakken (2003). *Sarasāte no ban - Uchida Hyakken shūsei 4*. Tōkyō: Chikuma Bunko.

Uchida Hyakken; DiNitto, Rachel (2006) (a cura di). *Realm of the Dead*. Champaign: Dalkey Archive Press.

Uchida Hyakken; Higashi, Masao (2013) (a cura di). *Hyakkien hyaku monogatari*. Tōkyō: Heibonsha.

Yumoto, Kōichi (1999). *Meiji yōkai shinbun*. Tōkyō: Kashiwa Shobō.

Uchida Hyakken's Long Journey through the Fantastic

Uchida Hyakken (1889–1971) was a disciple of Natsume Sōseki. Drawing from his mentor's literary world, he appropriates mainly two elements: on the one hand, his interest in cats—a recurrent theme in the writings of both authors—and on the other, his penchant for the fantastic. Starting from his first work, the story anthology *Meido* (Realm of the Dead, 1922), Hyakken embarks on a long journey to the fantastic that touches on the strange, the marvelous, and the uncanny. In this work, we will focus on the most prolific period of his fantasy output, from the '20s to the '30s, discussing the cases of *Meido*, the fairy-tale collection *Ōsama no senaka* (The King's Back, 1934), the *Hyaku monogatari* collection *Hyakkien nikkichō* (The Diaries of Hyakkien, 1935), and the tales of the uncanny in *Tōkyō nikki* (Tokyo Diaries, 1938).

幻想文学を貫く内田百閒の長い旅

ディエゴ・クチネッリ

内田百閒は夏目漱石の門下生であり、師匠の死後にその著作の校正作業に献身する傍ら、多くの作品を執筆した。百閒の人格が端的に現れた随筆の他、創作の多くは「夢」や「幻想的日常」を描いた短編、中編の小説である。大正時代の社会には容易に受け入れられなかった百閒の作品は、彼の死後、再評価のプロセスが始まるが、それは主として日本国内に限られており、ヨーロッパでは百閒に関する知識や情報が非常に少ないのが現状である。本稿はこの様な問題を踏まえ、２０年代から３０年代にかけての主な作品を取り上げながら百閒の幻想文学の全体像を明らかにすることに目的が置かれている。

EUGENIO DE ANGELIS

I *Kadokawa eiga* tra simultaneità e simulacri. Per una riconsiderazione del cinema giapponese degli anni Settanta e Ottanta

Introduzione

Nella storia del cinema giapponese il decennio compreso tra il 1975 e il 1985 viene generalmente trascurato dagli studi accademici e di settore. Le cause sono molteplici e annoverano, tra le altre, la mancanza di un movimento di spicco come era stata la New Wave,[1] l'assenza di premi nei festival internazionali[2] e la predominanza del tipo di produzioni oggetto di questo articolo, i *Kadokawa eiga*, che «si mantenevano qualitativamente a un livello talmente basso da non risaltare mai nelle pagine della critica, nonostante il grande successo di pubblico» (Novielli, 2001, p. 258), tant'è che per alcuni critici giapponesi «i film Kadokawa non sono neppure film» (Abe, 2000, p. 10). Ciononostante, si vorrebbe qui proporre un primo spunto per la riconsiderazione di questo decennio, in quanto il cinema del periodo ha un ruolo decisivo nel modellare il rapporto tra media e società, traghettando l'industria cinematografica giapponese nella contemporaneità attraverso nuove dinamiche produttive.

[1] Con questa definizione si fa generalmente riferimento alla generazione di registi che esordisce tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta segnando una rottura estetica, stilistica e tematica con il cinema dei 'maestri' e con lo *studio system* (pur essendo nata al suo interno con la *Shōchiku Nūberu Bāgu*), similmente a quanto avvenuto in Francia con la Nouvelle Vague. Tra i maggiori autori della New Wave si ricordano Ōshima Nagisa, Imamura Shōhei, Shinoda Masahiro, Yoshida Yoshishige e Matsumoto Toshio.

[2] Kurosawa Akira vince nel 1980 la Palma d'oro a Cannes per *Kagemusha* (id.), lo stesso farà tre anni più tardi Imamura Shōhei con *Narayama bushikō* (La ballata di Narayama), ma si tratta di autori appartenenti a generazioni differenti.

Il Giappone della metà degli anni Settanta è la seconda potenza economica mondiale, un esponente avanzato di capitalismo industriale e un avamposto della modernità tecnologica (Cazdyn, 2002, p. 30). Il generale benessere economico, le conseguenze dell'*Asama sansō jiken*[3] e strategie urbanistiche come gli *hokōsha tengoku* (paradisi dei pedoni),[4] riducono i motivi e gli spazi di protesta che avevano segnato il decennio precedente. Parallelamente, le avanguardie emerse negli anni Sessanta vengono normalizzate e istituzionalizzate. Sul fronte cinematografico non c'è nulla di più simbolico di quanto avvenuto allo Art Theater Shinjuku Bunka - tempio della cinefilia underground e sede della casa di produzione e distribuzione Art Theater Guild (ATG) - quando nel gennaio del 1975 *Den'en ni shisu* (Nascondino pastorale, 1974) di Terayama Shūji viene sostituito anticipatamente in cartellone dal celebre *softcore* americano *Emmanuelle* (id., 1974). È la fine della New Wave, una fine sancita anche dai numerosi problemi economici che colpiscono i suoi principali registi, molti dei quali vengono (re)inglobati nel sistema delle major, lavorano per la televisione, o si auto-esiliano nel sottobosco dei documentari e dei film sperimentali. Con il distacco dalla politica e la scomparsa del pubblico di riferimento, i registi di questa generazione sembrano ritirarsi in un cinema privato e a-politico, incapace di adeguarsi ai cambiamenti della società giapponese (Nornes, 2007, p. 136). Tuttavia, già nel 1970 Ōshima dimostra di essere consapevole dei mutamenti in atto quando annuncia la fine del cinema giapponese per come lo si conosceva e l'entrata in un periodo dominato da logiche capitalistiche ancora più marcate, soprattutto se paragonate allo spirito che aveva animato il cinema della stagione precedente (Ōshima, 1992, pp. 9-10); un'annotazione che si rivelerà estremamente precisa.

Il pensiero di Ōshima si collega inevitabilmente all'aggravarsi della crisi delle major: la Daiei dichiara bancarotta nel 1971, la Nikkatsu, per non essere sommersa dai debiti, si dedica quasi completamente al cinema erotico e la Shōchiku sopravvive grazie alla serie *Otoko wa tsurai yo* (È dura essere uomo, 1969-95). Le dinamiche produttive stanno cambiando e le major, per sostenere una produzione che per ognuna di esse supera i cento film all'anno,

[3] Celebre episodio nel quale cinque membri del *Rengō sekigun* (Armata Rossa Unita) si barricarono per dieci giorni (19-28 febbraio 1972) in uno chalet montano resistendo agli assalti della polizia per essere infine catturati. Segna simbolicamente la fine dell'attivismo politico giovanile.

[4] Sulla riduzione sistematica degli spazi di protesta che ha trasformato quartieri come Shinjuku in paradisi del consumismo si veda Furuhata, 2013, pp. 194-196.

iniziano ad agire come grandi gruppi industriali investendo in sale da bowling, ferrovie o supermercati. Paradossalmente, l'ambito più trascurato è proprio quello della produzione, a cui vengono preferiti anche distribuzione e proiezione, tanto che Richie (2012, p. 212) parla di «death of the industry». Ciò permette l'emergere di nuove forme di collaborazione cinematografica come gli *iinkai*, comitati produttivi al cui interno confluiscono aziende di diversa provenienza, spesso associatesi per la produzione di un singolo film. Al tempo stesso, la nascita di nuove tecnologie e differenti modalità di fruizione quali l'*home video*,[5] porta alla formazione di nuovi pubblici, frammentati in base a gusti e generi specifici che permettono a numerose compagnie indipendenti di emergere all'interno delle varie nicchie.

Tali cambiamenti sono stati accelerati e sistematizzati da alcune figure affacciatesi sull'industria a metà degli anni Settanta. Ci si vuole qui concentrare in particolare su Kadokawa Haruki che, diventato direttore dell'omonima casa editrice nel 1976, annuncia subito l'intenzione di dedicarsi alla produzione cinematografica fondando il Kadokawa Haruki Office. Le reazioni, soprattutto quelle degli addetti ai lavori, sono negative (*Eiga nenkan*, 1978, p. 98); mai un editore aveva tentato un'impresa simile in un'industria così chiusa come quella del cinema giapponese.[6]

1. Prima fase: i blockbuster *('76-'79)*

Kadokawa si pone subito in contrapposizione con il sistema delle major ma non, come nel decennio precedente, in quanto critica aperta alla tradizione in favore di una espressione artistica più libera, bensì per implementare un modello produttivo più moderno e internazionale, quel modello 'industriale' che Ōshima aveva preannunciato qualche anno prima. Con il suo primo film *Inugamike no ichizoku* (La famiglia Inugami, 1976), diretto dal veterano Ichikawa Kon, questo modello inizia a prender forma e giunge già a maturazione nel successivo *Ningen no shōmei* (La prova di un uomo, 1977) di Satō Jun'ya. Nelle pratiche di produzione e distribuzione Kadokawa implementa una serie di strategie innovative – o utilizzate solo saltuariamente fino ad allora – che riproporrà per tutti i suoi film. Il sistema si fonda su una

[5] Le VHS vengono messe in commercio dalla JVC nel 1976, mentre le Betamax della Sony nel 1975.

[6] Esiste il precedente della Iwanami shoten, casa editrice che negli anni Cinquanta aveva creato la propria divisione cinematografica, ma i due modelli non sono paragonabili in quanto la Iwanami si è dedicata esclusivamente alla produzione di documentari e film PR.

connessione intermediale e simultanea di testo, musica e immagini, il cosiddetto *sanmi ittai*: i film sono infatti adattamenti di libri editi e ristampati per l'occasione da Kadokawa che, con la neonata etichetta discografica Kadokawa Records, pubblica al tempo stesso la colonna sonora della pellicola, una pratica poco diffusa all'epoca. Inoltre, adatta spesso opere appartenenti a una serie di romanzi così da poterne sfruttare la replicabilità (come le avventure del detective Kindaichi di Yokomizo Seishi) e utilizza fotogrammi tratti dai film come copertine delle ristampe dei libri. Non meno importante è il lancio radiofonico di un singolo incluso nella colonna sonora che permette di pubblicizzare non solo quest'ultima, ma anche gli altri prodotti a essa legati. Il cosiddetto *Kadokawa shōhō* (modello di business di Kadokawa) viene poi completato da campagne pubblicitarie senza precedenti, come i 400 milioni di yen spesi per *Ningen no shōmei*, con passaggi in televisione e in radio, sui giornali e sui cartelloni pubblicitari.[7] Tale promozione, unita a costi di produzione di due o tre volte superiori ai corrispettivi film delle major, può far paragonare i *Kadokawa eiga* ai moderni *blockbuster*.

Altra peculiarità riguarda la distribuzione che avviene nei cinema solitamente riservati ai film stranieri (identificati dal termine generico *yōga*) e con proiezioni uniche, in contrasto con i *double bill* tipici dell'epoca, dando così un tocco di maggiore esclusività e internazionalità all'evento; caratteristiche essenziali per distanziarsi dalle logiche produttive e culturali del cinema nazionale. Non deve sorprendere quindi il fatto che *Ningen no shōmei* sia il primo di numerosi *Kadokawa eiga* a impiegare attori stranieri e location esotiche – eventualità rara all'epoca – in quanto il mercato euro-americano è considerato da subito una priorità nella distribuzione all'estero, in contrapposizione alla tendenza del cinema giapponese a orientarsi verso quello dei vicini paesi asiatici, tradizionalmente più ricettivi. L'utilizzo delle sale per gli *yōga* permette inoltre di svincolarsi dalle quattro settimane di tenuta obbligatoria a cui dovevano sottostare i film giapponesi, potendo rimanere in cartellone tutto il tempo per il quale il film fosse risultato proficuo. Kadokawa volge poi il sistema delle major a proprio favore, collaborando con tutte sotto diversi aspetti. Per *Ningen no shōmei,* ad esempio, utilizza le infrastrutture della Nikkatsu per la produzione, la Tōei per la distribuzione e la catena di cinema della Tōhō per la proiezione. In questo modo, come ha notato Zahlten (2017, p. 104), si passa per la prima volta da una produzione che viene

[7] Zahlten (2017, p. 106) riporta che lo spot pubblicitario venne trasmesso oltre 6.500 volte su venti rete televisive e 4.000 volte in radio, mentre poster del film erano presenti in oltre 21.500 vagoni dei treni e 50.000 bagni pubblici.

gestita in maniera verticale da un'unica azienda, a una sorta di sistema di appalti che mette in competizione tra loro le major per spartirsi le varie fasi della realizzazione in maniera orizzontale. Tale principio si applica anche alle varie maestranze, Kadokawa infatti non ha dipendenti se non i propri amministrativi e assume tutti, dai registi ai tecnici, progetto per progetto.

2. Il media-mix *di Kadokawa*

Oltre alle novità sin qui evidenziate, altri due aspetti del *Kadokawa shōhō* si riveleranno particolarmente influenti e meritano perciò una trattazione più ampia: la strategia del *media-mix* e l'utilizzo delle *aidoru*. Nonostante la prima espressione sia oggi diffusissima negli studi sul Giappone, e sugli anime in particolare, era allora di recente introduzione ed è Kadokawa a sistematizzarla in ottica capitalista, reindirizzandola agli adulti. La 'trinità mediale' composta da testo, suono e immagine permette il passaggio fluido da un medium all'altro, in un sistema nel quale ogni emanazione dell'opera aiuta la promozione delle altre, con la particolarità di essere gestite da un'unica società nel primo «media mix conglomerate» (Steinberg, 2012, p. 172). Con questa strategia si assiste a un decentramento che sposta il focus dell'operazione dalla narrazione e dai personaggi al brand che accomuna le tre opere. Se è vero che il romanzo viene creato cronologicamente prima del film e della colonna sonora, e se è altrettanto vero che nasce dal cinema il 'traino' per la commercializzazione del marchio, nessuno di questi media può reclamare un diritto di supposta 'originalità', o di superiorità, nei confronti dell'altro. Essi sono simultanei e posseggono uguale valore, tanto che una delle frasi di lancio più famose di questo periodo è: «Leggo il romanzo e poi guardo il film o guardo il film e poi leggo il romanzo?»[8] L'elemento di novità portato da Kadokawa in quest'ambito, infatti, non è stato quello di realizzare adattamenti di romanzi – di cui il cinema giapponese è ricchissimo – bensì, come nota Ueno Kōshi (1980, p. 9), quello di creare una relazione sinergica tra i media, in un sistema che sfrutta la fama del libro per pubblicizzare il film e, allo stesso tempo, utilizza il film per pubblicizzare il romanzo. Fino ad allora, infatti, cinema e letteratura avevano mantenuto un certo livello di autonomia e i rispettivi prodotti venivano valutati come beni culturali distinti. Con il *media-mix*, invece, la narrazione si fraziona in tante micro-narrative, ognuna indipendente e portatrice di significato per se. La

[8] Questa strategia porta ad esempio a far vendere un milione e 500.000 copie (della ristampa) di *Ningen no shōmei* all'autore, Morimura Seiichi, le cui vendite si attestavano in media sulle 200.000 copie.

marketability di ognuna di esse, però, viene amplificata quando entra in relazione con gli altri tasselli di questo mosaico intermediale, di cui il fruitore è portato a consumare tutte le declinazioni, grazie alla loro simultaneità e al marchio che le accomuna.

Già nel decennio precedente l'intersezione tra media, prodotto culturale e bene di consumo tipico del *media-mix* aveva provocato un profondo cambiamento nel rapporto tra promozione e merce. Se prima un articolo veniva pubblicizzato in base al suo contenuto o alla sua funzione, con il pionieristico esempio di *Tetsuwan Atomu* (Astro Boy)[9] le aziende iniziano a promuovere i propri prodotti sovrapponendovi l'immagine di un personaggio, una pratica divenuta la norma in qualsiasi ambito del Giappone contemporaneo. Se, come ha ampiamente argomentato Dwyer (2010), l'aumento della convergenza tra i media in tutto il mondo e, si potrebbe aggiungere, l'emergere del *media-mix*, ha influenzato le trasformazioni del sistema capitalista negli ultimi cinquant'anni, allora: «Kadokawa's entrance into film production in the mid-1970s was a landmark in the development of the media mix, drawing on and expanding the anime media mix to a wider, film-and-novel-centered audience, developing a broader media mix practice that other companies were quick to emulate» (Steinberg, 2012, p. xvi). Al successo del *Kadokawa shōhō* ha contribuito anche il fatto che il pubblico di riferimento fosse la cosiddetta «manga generation», giovani già abituati a seguire i propri personaggi preferiti nelle loro varie incarnazioni mediali (Yamakita, 1993, p. 28). Ricalcandone ed espandendone il modello basato sugli anime, Kadokawa è il primo a sistematizzarlo e adattarlo all'industria cinematografica attraverso una intermedialità che si potrebbe definire 'industriale',[10] la

[9] Il *media-mix* tradizionalmente inteso, ovvero la proliferazione di immagini e oggetti basati su determinati personaggi o narrazioni attraverso differenti media, nasce con l'apparizione in televisione del primo anime moderno, *Tetsuwan Atomu* di Tezuka Osamu, in onda dal 1963 al 1966. L'idea di promuovere il personaggio del titolo inserendo adesivi che lo ritraggono nelle confezioni di cioccolatini Meiji è il primo esempio di strategia del *media-mix* applicata a un personaggio fittizio. Il termine appare per la prima volta in Giappone nello stesso anno, ma in riferimento a strategie di marketing importate dagli Stati Uniti a partire dal 1955. Si veda Lamarre 2009, Galbraith et al. 2016, Steinberg 2012.

[10] Tale definizione viene utilizzata per differenziarla dall'intermedialità tipica degli anni Sessanta, con la quale segna allo stesso tempo una linea di continuità – per quanto riguarda l'approccio aperto a vari media – ma anche una netta rottura nella sua funzione. Per un approfondimento sull'intermedialità nel cinema della New Wave si veda De Angelis, 2018.

quale si dimostrerà enormemente influente nelle produzioni dei decenni seguenti.

3. Seconda fase: aidoru eiga *('80-'84)*

Dopo *Fukkatsu no hi* (Ultimo rifugio: Antartide, 1979) di Fukasaku Kinji, Kadokawa decide tuttavia di abbandonare il modello basato sui *blockbuster* per passare a produzioni più economiche, da distribuire in coppia, tornando alla tradizione del *double bill*. Se fino ad allora era stato prodotto un film all'anno, nel 1980 si passerà a tre, che diventeranno sei nel 1981, fino a toccare un massimo di nove nel 1984. Questo avviene perché *Fukkatsu no hi*, pur avendo grande successo in Giappone, non ne riscuote altrettanto all'estero, portando Kadokawa a dover ridimensionare le proprie ambizioni internazionali. Sul fronte interno, inoltre, il *Kadokawa shōhō* veniva sempre più emulato, perdendo 'l'esclusività' (e l'efficacia economica) che lo contraddistingueva. I primi anni Ottanta vedono poi l'emergere dell'*home video* e della televisione satellitare; cambiano quindi le modalità di fruizione e Kadokawa è rapido ad adattarvisi. Consapevole di poter attingere a una quantità straordinaria di opere letterarie, decide dunque di produrre un numero maggiore di film con budget inferiori che, qualora non avessero lo stesso successo al cinema, potrebbero comunque generare profitti grazie alle vendite delle VHS e dei diritti televisivi.

Nonostante le strategie di promozione rimangano invariate, Kadokawa introduce alcuni cambiamenti al suo *media-mix* che risulteranno anche in questo caso estremamente influenti. Innanzitutto, dopo essersi affidato ad autori veterani nella prima fase, per i nuovi film si rivolge alla generazione di registi emersa negli anni Settanta al di fuori dello *studio system*, provenienti dai *pinku eiga* o dal fertile sottobosco di autodidatti formatisi con le cineprese a 8mm e giunti al grande schermo attraverso canali quali il PIA Film Festival.[11] Ne è un esempio il primo regista ingaggiato per la nuova linea produttiva inaugurata da *Kindaichi Kōsuke no bōken* (Le avventure di Kosuke Kindaichi, 1979), ovvero Ōbayashi Nobuhiko, a cui seguiranno nomi come Somai Shinji e Morita Yoshimitsu. Avviene così un ideale passaggio di consegne nel quale i *Kadokawa eiga* prendono il posto del cinema erotico come nuova palestra – seppur in un contesto *mainstream* – all'interno del quale i registi possono godere di una certa libertà espressiva.

[11] Nato nel 1976, è il primo e tuttora il più importante festival giapponese dedicato a registi emergenti.

Ciò è reso possibile anche dal frequente utilizzo di trame fantastiche, lontane dalla verosimiglianza dei *blockbuster* precedenti. Esempi ne sono *Toki o kakeru shōjo* (La ragazza che saltava nel tempo, 1983), nel quale una ragazza è in grado di viaggiare nel tempo, *Sengoku jieitai* (G.I. Samurai, 1979) in cui un battaglione del *jieitai* si ritrova nel XVI secolo, o *Nerawareta gakuen* (La scuola nel mirino, 1981) dove la protagonista combatte contro gli alieni. Sperimentazioni e storie fantastiche vengono ulteriormente favorite dal fatto che in questa fase i film tendono ad allontanarsi dai romanzi di partenza, fino ad arrivare in alcuni casi a lasciare riconoscibile solo il titolo e l'ambientazione. Kadokawa sposta nuovamente il perno della sua operazione intermediale; non è più un brand o un personaggio fittizio a fare da *trait d'union* tra testo, musica e immagini, ma sono le *aidoru* – giovani talenti coinvolti in attività che spaziano tra molti media[12] – o meglio, come suggerisce Zahlten (2017, p. 121), il loro *kyara*,[13] quello che si potrebbe definire come il simulacro dell'*aidoru*, la sua immagine (inter)mediale. È questo l'elemento in grado di adattarsi più proficuamente alle varie declinazioni

[12] Nonostante lo *star system* di stampo hollywoodiano e il sistema degli *aidoru* nascano entrambi per legare emotivamente il consumatore a una determinata celebrità in modo che essa venga seguita a prescindere dal prodotto nel quale viene impiegata, le differenze tra i due sono notevoli. Se il primo fa riferimento ad attori professionisti che sembrano vivere in un empireo irraggiungibile per lo spettatore, il secondo si basa sul suo opposto, ovvero «the production of an intimacy between stars and audience and the blurring of the distance between professionals and amateurs» (Iwabuchi, 2002, p. 100). Con il declino dello *star system* giapponese nei tardi anni Sessanta, gli *aidoru* hanno invaso in maniera sempre più consistente gli schermi cinematografici, ciononostante il cinema riveste solo una parte minoritaria delle loro attività che di solito comprendono canto, ballo, *dorama*, pubblicità, album fotografici, libri, ecc…Gli *aidoru* non sono dunque legati a un singolo medium e per questo il pubblico non si aspetta (e, anzi, non si auspica) da loro la stessa qualità di cantanti o attori di professione. Ciò che importa è la loro mera presenza, la quale viene portata nella quotidianità del consumatore e resa tangibile grazie a frequenti apparizioni in programmi televisivi, eventi dal vivo e iniziative di ogni genere. Tale ubiquità mediatica viene attentamente pianificata da potenti agenzie di talenti (i.e. Watanabe Productions, Johnny & Associates) che a partire dagli anni Ottanta hanno avuto un enorme influsso sulla cultura popolare e (inter)mediale giapponese. Per un'introduzione al concetto di *aidoru* si veda Galbraith et al. 2012.

[13] Il concetto, sviluppato dal teorico di manga Itō Gō, viene utilizzato originariamente nell'ambito di anime e manga per differenziarlo da personaggi (*kyarakutaa*) legati a una specifica narrazione. In questo senso, Hello Kitty è un tipico esempio di *kyara*. Si veda Itō, 2005.

dell'opera, con una strategia che tutt'ora guida l'industria dell'intrattenimento giapponese. A testimoniare la fortuna di tale pratica è il fatto che questi *aidoru eiga* sono stati poi spesso trasposti in manga, anime e *dorama*, confermandone l'estrema replicabilità e il perfetto adattamento al meccanismo dell'intermedialità industriale.

La presenza di *aidoru* come fulcro della *marketability* di un film non è un fenomeno inedito, risale infatti agli anni Sessanta.[14] Tuttavia, fino alla comparsa di Kadokawa si trattava soprattutto di cantanti che apparivano spesso in programmi televisivi e per i quali il cinema era solo il terzo medium per esposizione. Kadokawa, disponendo di un «media-mix conglomerate» che spazia tra cinema, musica, letteratura e altre forme editoriali,[15] crea una scuderia di *aidoru* da far apparire solo sui propri media e, in controtendenza rispetto alla norma, ne limita la presenza in televisione, in quanto non afferisce al proprio network. La scarsa esposizione pubblica permette loro di conservare un'aura misteriosa ed esclusiva che, unita alla tenera età a cui vengono reclutate – ovvero quando non hanno ancora un *background* o una narrativa a esse legate – rende le loro persone fisiche quasi intangibili. Tale caratteristica consente a Kadokawa di poterne continuamente riplasmare il *kyara* per adattarlo al *media-mix*, senza ancorarlo a nessun ruolo. In questo modo una delle celebri *Kadokawa sannnin musume*,[16] Yakushimaru Hiroko, può passare dal combattere gli alieni al diventare leader di una gang yakuza, o interpretare un detective e poi una principessa.

Se l'impiego di *aidoru* così giovani permette di far presa su ampie fasce di pubblico grazie alle capacità trasformative del loro *kyara*, questo porta allo stesso tempo a carriere tanto fulminanti quanto brevi. Una volta che il corpo di queste ragazze raggiunge la maturità – viene fissato in una forma – diventa infatti incapace di incarnare quegli ideali di atemporalità e sincronismo che rappresentavano. Da questo punto di vista, il *kyara* di Yakushimaro sembra seguire, in maniera estremamente condensata, lo stesso percorso del-

[14] Sono numerosi gli esempi di cantanti prestati al cinema già dagli anni Cinquanta, ma la pratica degli *aidoru eiga* inizia a diffondersi alla fine dei Sessanta, con il declino dello *star system* del cinema giapponese. Le precorritrici del genere vengono considerate le The Peanuts, cantanti gemelle che nel 1961 appaiono in *Mosura* (Mothra, 1961).

[15] Fondamentali per la promozione delle *aidoru* sono le riviste edite dalla Kadokawa, come *Variety*, *Za terebi* e *Comptiq*.

[16] 'Le tre ragazze Kadokawa'. Un trio di *aidoru* della scuderia Kadokawa che riscuotono immenso successo all'inizio degli anni Ottanta: Yakushimaru Hiroko, Harada Tomoyo e Watanabe Noriko.

la sua persona fisica, passando dall'essere una liceale (poco) innocente in *Sērā fuku to kikanjū* (Sailor Suit and Machine Gun, 1981), al dare il suo primo bacio in *Tantei monogatari* (Detective Story, 1983), fino a consumare il suo primo rapporto sessuale in *W no higeki* (La tragedia di W, 1984). Compiuto questo breve percorso che la trasforma idealmente in donna, Yakushimaru, a soli vent'anni, non viene rinnovata dalla Kadokawa. Tre anni più tardi, una volta raggiunta la stessa età, la medesima sorte toccherà ad Harada Tomoyo.

4. Escapismo e nostalgia per un periodo che non c'è

Emerge, dai *Kadokawa eiga*, una nuova temporalità a-storica e basata sulla simultaneità che partecipa alla formazione della 'nuova' identità giapponese nel periodo del benessere economico, con il ricordo della guerra ormai lontano. Tale processo aveva già inglobato, normalizzandone le istanze, gli artisti degli anni Sessanta con eventi come l'Expo di Ōsaka nel 1970,[17] a cui si accompagnavano le campagne pubblicitarie della Japan Railways – *Discover Japan* ed *Exotic Japan* – e l'entrata in una nuova fase del *nihonjinron* (Aoki, 1990, p. 29). La riscoperta di radici comuni nelle quali rintracciare l'unicità giapponese – così promossa da queste iniziative – viene sollecitata dalla creazione di un sentimento di nostalgia (Ivy, 1995, p. 55), un elemento che diventa ricorrente nel cinema giapponese degli anni Settanta e Ottanta, con il richiamo a un passato ideale, vago e indefinito. Si tratta di opere che si allontanano dai centri urbani per lasciare spazio ad ambientazioni rurali, come testimonia la saga di *Otoko wa tsurai yo* che rievoca sullo schermo la nostalgia per un passato che non è mai esistito esprimendo, attraverso Tora san, i 'veri' sentimenti giapponesi (Treat, 1996, p. 10). Kadokawa, pur distanziandosi dalle logiche delle major, ha contribuito a modellare questo nuovo Giappone immutabile e ideale, «the site of total simultaneity and presence, placed outside of history, unbound by space or other liminalities, a singular brand that can contain a confused mix of temporalities and identities within itself» (Zahlten, 2017, p. 129). Questo Giappone dell'eterno

[17] Artisti come Yokoo Tadanori e Matsumoto Toshio vengono aspramente criticati dai colleghi per l'appoggio a un progetto statale che, se da un lato conferisce loro la libertà di esprimere la propria arte, dall'altro ne inizia la museificazione, disinnescandone la carica eversiva. L'Expo 70 rappresenta anche un momento fondamentale per la formazione della 'nuova' identità giapponese, simboleggiata dalla 'Torre del Sole' realizzata da Okamoto Tarō, tra i principali fautori del *nihonjinron* e di una unicità culturale che trova le sue radici nel periodo Jōmon, auspicando per questo un ritorno alle origini attraverso la rivalutazioni delle zone rurali.

presente rielaborato da Kadokawa in funzione della sua esportabilità, precede e annuncia la stessa riduzione a stereotipi culturali che negli ultimi decenni ha accompagnato l'arrivo nei mercati euro-americani di etichette onnicomprensive come J-Horror e J-Pop.

L'introduzione delle *aidoru* con il loro *kyara* 'malleabile' e l'aumento di film dalle trame fantastiche accentuano ulteriormente il distacco dal passato più prossimo. Tale distacco dalla Storia in favore della fantasia rappresenta non solo la necessità da parte del Giappone di proporsi sul palcoscenico internazionale con un'immagine slegata da quella dell'immediato dopoguerra, ma è anche il segno di un escapismo ludico tipico del cinema e del teatro giapponese di questa decade. Un cinema come quello dei *Kadokawa eiga* che propone la possibilità di cambiare costantemente identità, di non rimanere ancorati alla realtà o a una forma predefinita, risulta estremamente attraente per una generazione di venti-trentenni i cui bisogni sono ormai modellati dai beni di consumo. L'escapismo riflette infatti il benessere economico raggiunto e in questo contesto la nostalgia diventa merce ideale per sopperire al vuoto di 'valori' creato dalla fine della stagione dell'impegno politico. Tuttavia, trattandosi della generazione nata negli anni cinquanta, che quindi non ha conosciuto il periodo antecedente alla guerra, si tratta davvero di «nostalgia for the experience of nostalgia» (Gray, 2012, p. 58).

Il fatto che *Toki o kakeru shōjo* e *Tantei monogatari* vengano distribuiti contemporaneamente nei cinema (in *double bill*) e sul mercato *home video*, nel 1983, segna la ricerca di una nuova temporalità caratterizzata dalla simultaneità, espressione di un Paese che si propone al mondo come potenza moderna e tecnologica. D'altronde l'anno successivo è il Primo Ministro Nakasone ad annunciare la volontà di trasformare il Giappone in un *kokusai kokka Nihon* (uno stato giapponese internazionale), segnando il momento di transizione da una politica estera reattiva a una proattiva, che svincoli il Paese dal retaggio del dopoguerra (Pyle, 1987, p. 243). La spinta all'internazionalità che ha infuso le produzioni Kadokawa sin dall'inizio, per quanto frustrata da risultati modesti, ne è il perfetto esempio in ambito cinematografico: «Kadokawa film aims for a synchronized world, and *The Little Girl who conquered Time* is a utopian appeal for a different historical time less structured by the geopolitical power relations of Japan during the Cold War» (Zahlten, 2017, p. 19). Non a caso il film di Ōbayashi sarà l'apripista di una serie di pellicole che riflettono sul concetto di tempo e intrecciano diverse linee temporali, rigettando la temporalità diacronica della Storia per abbracciarne una sincronica e a-storica. Da questo punto di vista, la flessibilità e l'intangibilità del *kyara* delle *aidoru* diventano il veicolo per staccarsi dal

passato ed entrare in una nuova era, proiettando un'immagine del Giappone diversa che rispecchia il generale ottimismo nel ruolo che il Paese avrebbe dovuto assumere nello scacchiere mondiale.[18] Tale visione, come visto, si rivelerà estremamente redditizia sul fronte interno, dove i *Kadokawa eiga* sono riusciti a intercettare i bisogni dei giovani e ad accompagnare i cambiamenti in atto nel panorama mediale.

Conclusioni

Raggiunto il picco nel 1984, l'intermedialità industriale di Kadokawa segue un lento declino fino all'arresto di Haruki nel 1993. Anche per lui, analogamente a quanto avvenuto alla New Wave, basare la propria produzione su una spaccatura tra il nuovo e il vecchio era diventato sempre più difficile, in quanto il nuovo viene inglobato e normalizzato dall'industria, togliendogli qualsiasi elemento di esclusività o rottura (Zahlten, 2017, p. 150). Nel frattempo, infatti, molte delle sue pratiche erano divenute la norma, come l'entrata nella produzione cinematografica di compagnie : legate ad altri media – in particolare le televisioni, che adottano simili strategie di marketing – mentre la combinazione del *sanmi ittai* diventa pratica comune nell'industria editoriale e visiva già a metà degli anni Ottanta.

D'altra parte l'intermedialità industriale fondata sui *kyara* malleabili delle *aidoru* avvicina straordinariamente il suo meccanismo a quello dell'*anime media-mix*, tant'è che già dal 1983 Kadokawa inizia a produrre anime e manga. Sarà proprio il fratello di Haruki, Tsugehiko, a sistematizzare quest'ultimo nella sua versione contemporanea una volta preso il controllo dell'azienda nel 1993. I personaggi degli anime sopperiscono infatti al problema emerso con le *aidoru*, presentandosi allo stesso tempo come immutabili e in grado di essere riplasmati continuamente. Tuttavia, l'impatto di Kadokawa sul resto dell'industria giapponese è stato enorme e merita ulteriori approfondimenti, in quanto «both the anime and Kadokawa media mixes are responsible for, and bound up with, the historical shift from a modern or Fordist social regime to a postmodern or post-Fordist one» (Steinberg, 2012, p. 136). La sua intermedialità industriale, inoltre, risulta strettamente connessa alla cosiddetta «culturalizzazione delle merci» (*shohin no bunkaka*, Ueno, 1980, p. 10), nei suoi modi di produzione e consumo dei beni – cultu-

[18] In un sondaggio del novembre 1984 indetto dallo *Asahi shinbun*, il 53% dei lettori ha risposto affermativamente alla domanda «Pensi che i giapponesi siano superiori agli occidentali?». Trent'anni prima erano stati il 20% (Pyke, 1987, pp. 251-252).

rali e non – nella società giapponese. Allo stesso tempo sarà opportuno riconsiderare i film prodotti in questo periodo per la loro peculiare visione della Storia e indagarli in rapporto ai 'nuovi media'. Con la normalizzazione dell'intermedialità degli anni Sessanta, rielaborata in ottica 'industriale' nei Settanta, ne scaturisce infatti una concezione della cultura ibrida e sincretica (Richie, 2012, p. 215) che rappresenta quel tassello finora trascurato – ma essenziale – per il passaggio dal moderno al post-moderno nell'ambito del cinema giapponese.

Bibliografia

Abe, Kashō (2000). *Nihon eiga ga sonzai suru*. Tōkyō: Seidosha.

Aoki, Tamotsu (1990). *Nihon bunkaron no hen'yō*. Tōkyō: Chūō kōron shinsha.

Cazdyn, Eric (2002). *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*. Durham: Duke University Press.

De Angelis, Eugenio (2018). *Terayamago. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*. Bologna: Dipartimento delle Arti - Università di Bologna.

Dwyer, Tim (2010). *Media Convergence*. New York: McGraw-Hill Education.

Eiga nenkan (1950-2006). Tōkyō: Jiji tsūshinsha / Jiji eiga tsūshinsha.

Galbraith, Patrick W.; Karlin, Jason J. (2012) (a cura di). *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Galbraith, Patrick W.; Karlin, Jason J. (2016) (a cura di). *Media Convergence in Japan*. Kinema Club.

Gray, Jonathan (2010). *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press.

Itō, Gō (2005). *Tezuka izu deddo: Hirakareta manga hyōgenron e*. Tōkyō: NTT Publishing Co.

Ivy, Marilyn (1995). *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: University of Chicago Press.

Iwabuchi, Kōichi (2002). *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke University Press.

Lamarre, Thomas (2009). *The Anime Machine: A Media Theory of Animation.* Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Nornes, Markus (2007). *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Novielli, Maria Roberta (2001). *Storia del cinema giapponese*. Venezia: Cafoscarina.

Ōshima, Nagisa (1992). *Cinema, Censorship, and the State*. Cambridge: MIT Press.

Pyle, Kenneth B. (1987). "In Pursuit of a Grand Design: Nakasone Betwixt the Past and the Future". *The Journal of Japanese Studies*, 13, 2, pp. 243-270.

Richie, Donald (2012). *A Hundred Years of Japanese Film*. Tōkyō & New York: Kodansha International.

Steinberg, Marc (2012). *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Treat, John (1996) (a cura di). *Contemporary Japan and Popular Culture*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Ueno, Kōshi (1980). "Shohin no bunkaka arui wa kokoku to shite no eiga". *Shinario*, 36, 11, pp. 8-14.

Yamakita, Shinji (1993). *Kadokawa Haruki no kōzai: shuppankai eigakai o yurugaseta otoko*. Tōkyō: Tōkyō Keizai.

Zahlten, Alexander (2017). *The End of Japanese Cinema: Industrial Genres, National Times and Media Ecologies*. Durham: Duke University Press.

Kadokawa eiga: Simultaneity and Simulacra Reconsidering the "Lost Decade" of Japanese Cinema

Scholars and critics of Japanese film tend to neglect the cinematographic period from the mid-1970s to the mid-1980s. However, the changing dynamics of the film industry of this period are crucial to understanding the symbiotic relationship between visual media and contemporary Japanese society. In fact, the downfall of the "major system" and the waning of the New Wave allowed for the emergence of industry outsiders such as Kadokawa Haruki. Kadokawa introduced new production, distribution, and advertising practices in his so-called *Kadokawa eiga*, which combined image, text, and sound in a "media mix" configuration that proved to be both very commodifiable and intensively emulated. Later, Kadokawa refocused the media mix on *aidoru*'s "blank" *kyara*, calling for synchronic temporality both on- and off-screen. In so doing, *Kadokawa eiga* reflected the logic of a highly sophisticated consumer society that wished to represent itself as the forefront of modernization.

角川映画：同時性と偶像
日本映画の「失われた 10 年」を再考

エウジェニオ・デ・アンジェリス

日本映画の研究者や批評家は、1970 年代半ばから 1980 年代半ばまでの映画界に関心を払わない傾向がある。ただし、この期間に映画業界に起こった変化は、視覚メディアと現代日本社会の密接な関係を理解する上で重要である。実際に、当時の「メジャーシステム」の崩壊とヌーベルバーグの衰退により、角川春樹などの映画界の部外者の出現が可能になった。角川は制作、流通、広告の新しいプラクティスを導入し、「角川映画」というジャンルを創作した。映画、小説、サウンドトラックを組み合わせる角川のメディアミックス戦略はたやすく商品化可能であり、様々な映画製作会社によって踏襲されることになった。その後、角川はアイドルの「キャラ」をメディアミックス戦略の中心に据えることで、共時的な時間性を求めた。この様に、当時の角川映画は、近代の最前線であろうとした日本の高度消費社会の論理を反映していたといえる。

FELICE FARINA

Datsu-Ō Nyū-A: la nascita di un regime alimentare regionale in Asia orientale e il ruolo del Giappone

Introduzione

Il 16 marzo 1885, sul giornale *Jiji Shinpō* uscì il celebre editoriale *Datsu-A ron*. Scritto probabilmente da Fukuzawa Yukichi (1835-1901), l'editoriale esortava il Giappone ad «abbandonare l'Asia e a entrare in Europa» (in giapponese *datsu-a nyū-ō*), ovvero a smettere di pensare a sé come a un paese asiatico e ad abbracciare genuinamente le idee provenienti dall'Occidente. Lo slogan ebbe un tale successo che ancora oggi è utilizzato per descrivere il processo di modernizzazione del Giappone durante l'epoca Meiji (1868-1912). Più recentemente, l'espressione nella sua forma antitetica, ovvero *datsu-ō nyū-a* («uscire dall'Europa e rientrare in Asia»), ha conosciuto una nuova diffusione per descrivere il sempre maggior coinvolgimento, sia sul piano economico che politico e diplomatico, del Giappone con i suoi vicini asiatici.

Nel presente lavoro, si è fatto ricorso alla formula nel titolo per descrivere un particolare fenomeno in atto, cioè il graduale e costante aumento dell'integrazione del mercato agroalimentare giapponese con la regione dell'Asia orientale, cui ha corrisposto una graduale e costante diminuzione della dipendenza dalle importazioni alimentari dagli Stati Uniti. Come si vedrà in dettaglio in seguito, dopo la fine della Seconda guerra mondiale, il Giappone si ritrovò a dipendere fortemente dagli Stati Uniti, i quali arrivarono a esportare in Giappone oltre il 90% di tutto il cibo acquistato da Tōkyō sul mercato internazionale. A partire dagli anni Settanta, presa consapevolezza dei rischi derivanti da tale dipendenza, il governo giapponese ha messo in atto una strategia volta alla diversificazione delle fonti di approvvigionamento, rendendo l'Asia orientale, e in particolare la Cina, non solo un fornitore essenziale di alimenti ma anche il mercato principale per le esportazioni agroalimentari giapponesi.

Attraverso l'uso della struttura teorica offerta dall'approccio dei "regimi alimentari internazionali", il presente lavoro si pone l'obiettivo di analizzare la riorganizzazione nella produzione e nel commercio agroalimentare in Asia orientale. Più specificatamente, da un punto di vista storico, si analizzerà il ruolo del Giappone nell'integrazione del mercato agroalimentare asiatico e si evidenzierà come la strategia giapponese abbia avuto un impatto rilevante nel sistema internazionale del commercio degli alimenti, mettendo in crisi il cosiddetto "secondo regime alimentare", ovvero il sistema nato nel dopoguerra e incentrato sugli Stati Uniti, e abbia posto le basi per la nascita di un regime regionale asiatico. Da un punto di vista teorico, si presenterà il modello dello "*East Asia food import complex*" proposto da Philip McMichael agli inizi degli anni Duemila e si cercherà di capire se sia ancora adatto a descrivere le attuali tendenze nell'organizzazione del mercato agroalimentare asiatico.

1. Shokuryō mondai *o del problema alimentare del Giappone*

La forte dipendenza del Giappone dal mercato estero per le materie prime è un tema ben conosciuto. Questa dipendenza non riguarda solo le risorse energetiche e minerarie ma concerne anche quelle agroalimentari. Il Giappone, infatti, importa oltre il 60% del cibo consumato annualmente e dipende dalla produzione di un'area grande tre volte quella della superficie coltivabile dello stesso arcipelago, cioè di circa dodici milioni di ettari.[1] L'autosufficienza alimentare dell'arcipelago, che negli ultimi anni oscilla intorno al 38% (MAFF, 2019a, p. 44), è tra le più basse al mondo ed è costantemente diminuita dal dopoguerra a oggi. Gli studiosi hanno identificato numerose cause alla base di tale diminuzione, tra cui: quelle relative alla natura geomorfologica dell'arcipelago, caratterizzato dalla scarsità di terreni coltivabili; quelle di natura sociale, come il cambiamento dei consumi alimentari che dal dopoguerra in poi, complice l'aumento dei redditi secondo la «legge di Engel», si sono spostati verso cibi meno tradizionali, come carne e latticini (Kako, 2009); quelle di politica interna, collegate all'eccessivo protezionismo del mercato agroalimentare nazionale che non ne ha permesso lo sviluppo e l'espansione (George Mulgan, 1997), portando a una diminuzione della superficie coltivata del 30% e a una diminuzione della popolazione contadina dai dodici milioni del 1960 ai due milioni del 2009, di cui oltre il 61% costituito da ultrasessantacinquenni che praticano l'agricoltura solo part-time (Yoshikawa, 2010); e infine quelle di natura internazionale, relative al sistema del commercio

[1] Si veda: https://www.tohto-coop.or.jp/tokusyu/jikyuritsu-201603/02shoku.html (12/10/2019)

alimentare internazionale e alla posizione del Giappone al suo interno (Farina, 2017). Indipendentemente da quale riteniamo la causa primaria del declino dell'autosufficienza alimentare del Giappone, è innegabile che tale situazione è considerata fonte di preoccupazioni per la sicurezza alimentare nazionale dal governo giapponese dato che espone fortemente il paese a eventuali embarghi o crisi all'estero che potrebbero limitare gli approvvigionamenti (MAFF, 2014).

È, inoltre, importante evidenziare che la questione della dipendenza dalle importazioni alimentari non è un problema recente per il Giappone. Se durante i primi anni del periodo Meiji (1868-1912), il Giappone si presentò al mondo come un paese esportatore di prodotti agricoli (Ericson, 2015), già dagli anni Novanta dell'Ottocento si ritrovò ad affrontare quello che fu chiamato il "problema alimentare (*shokuryō mondai*)", espressione indicante la necessità di aumentare le importazioni dall'estero a causa della minore crescita della produzione agricola rispetto all'aumento demografico, in quella che possiamo definire una perfetta situazione malthusiana (Ōmameuda, 1993). La creazione di un impero coloniale in Asia orientale e il conseguente sfruttamento delle risorse agricole dei territori controllati permisero al Giappone di ottenere una fonte di approvvigionamento stabile fino allo scoppio della Guerra del Pacifico nel 1941 (Ho, 1984).

Fino a oggi, esattamente come nell'epoca Meiji, la strategia giapponese volta a migliorare la sicurezza alimentare nazionale si è basata su diverse misure raggruppabili in due categorie principali: quelle di natura "interna", relative alla protezione del mercato agricolo nazionale e alla promozione di una dieta basata su prodotti locali e "tradizionali", e quelle di natura "esterna", relative alla creazione di una rete diversificata, stabile e sicura di fornitori.

2. La teoria dei "regimi alimentari"

L'approccio dei regimi alimentari emerse come un'iniziativa metodologica per specificare le relazioni tra ordinamento politico mondiale e commercio agroalimentare, tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta all'interno del dibattito sui "regimi internazionali", i quali, secondo la definizione più celebre, sono intesi come l'insieme di «principi, norme, regole e procedure decisionali, che possono essere sia impliciti che espliciti, su cui convergono le aspettative degli attori in un determinato settore» (Krasner, 1982, p. 186). I primi ad applicare la teoria dei regimi internazionali al settore agroalimentare furono gli esperti di relazioni internazionali David J. Puchala e Raymond F. Hopkins, i quali introdussero per la prima volta il concetto di

"global food regime", definito come «un insieme di regole, norme, o aspettative istituzionali che governano il comportamento dei partecipanti nel sistema alimentare globale» (Hopkins e Puchala, 1978, p. 856). Partendo dagli studi di Hopkins e Puchala, la sociologa Harriet Friedmann, nel 1982, analizzò il sistema internazionale del commercio alimentare sviluppatosi dopo il 1945 e il ruolo del cibo come arma diplomatica durante la Guerra Fredda (Friedmann, 1982) e, nel 1989, insieme a Philip McMichael, diede vita alla teoria dei regimi alimentari internazionali, qui utilizzata (Friedmann e McMichael, 1989).

La teoria dei regimi alimentari storicizza la costruzione politica del sistema del commercio agroalimentare globale, individuando le dinamiche che l'hanno determinato. Non riguarda semplicemente il cibo, bensì la politica delle relazioni alimentari. Fa infatti riferimento alle «relazioni internazionali della produzione e del consumo di cibo» (Friedmann e McMichael, 1989, p. 95).

Concretamente un regime alimentare rappresenta una congiuntura storico-mondiale particolare le cui regole definiscono una relazione di approvvigionamento alimentare. Friedmann e McMichael hanno individuato tre forme storiche di regime alimentare che si sono susseguite dalla seconda metà dell'Ottocento ai nostri giorni. In particolare, il "primo regime alimentare", che copre il periodo tra la fine del Diciannovesimo secolo e il 1930, è caratterizzato dallo spostamento della produzione agricola dei principali paesi europei (e del Giappone) nelle colonie. Il "secondo regime", collocato storicamente dopo la fine della Seconda guerra mondiale fino alla crisi alimentare del 1973, vede l'emergere degli Stati Uniti come principale produttore e fornitore mondiale di alimenti. Infine, il "terzo regime alimentare", sorto dopo il 1973, vede l'ascesa delle multinazionali dell'*agribusiness* come principali attori e *decision-makers* negli scambi globali di alimenti.

3. Il Giappone nei regimi alimentari

La struttura storica offerta dalla teoria dei regimi alimentari è particolarmente utile al fine di individuare i fattori politici ed economici che caratterizzano un regime in un determinato spazio storico e geografico. Tuttavia, una delle critiche principali indirizzate alla teoria dei regimi alimentari è stata l'eccessiva enfasi sulle relazioni atlantiche e sul ruolo dell'Inghilterra, prima, e degli Stati Uniti, dopo, nella formazione dei regimi alimentari storici, considerando le restanti regioni del mondo come semplici appendici dei sistemi occidentali dominanti. Recentemente l'interesse accademico nei confronti dei cosiddetti "regimi alimentari regionali" è notevolmente aumentato, dimostrando la capacità dell'approccio dei regimi alimentari di fornire uno

strumento di analisi valido anche in contesti diversi da quello euro-atlantico (Araki, 2013; O'Neill, 2015; Otero, 2012; Wang, 2018; Woertz, 2013).

Nel presente paragrafo, si applicherà lo schema dei regimi alimentari alla regione dell'Asia orientale, evidenziando il ruolo centrale del Giappone nella creazione di connessioni agrarie e alimentari tra i paesi della regione. Nel contesto dell'Asia orientale, l'occupazione giapponese del Ventesimo secolo pose le basi per la creazione di una forte interdipendenza agroalimentare tra Giappone, Corea, Taiwan e Cina. Come abbiamo già accennato, alla fine dell'Ottocento, la produzione giapponese non era più in grado di soddisfare i bisogni alimentari della popolazione e si rese così necessario aumentare le importazioni dall'estero. Da questo punto di vista, la creazione di un impero fu valutata come una possibilità per far fronte al problema degli approvvigionamenti alimentari. L'Impero giapponese divenne così il centro del commercio agroalimentare in Asia, controllando le vie della canna da zucchero, riso, cotone, frutta e ortaggi. Nel 1918, in seguito alle cosiddette "rivolte del riso", fu varato il "Piano per l'aumento della produzione del riso" (*Sanmai zōshoku keikaku*, 産米増殖計画), che aveva, tra gli altri, lo scopo di trasformare le colonie in riserve alimentari per il Giappone (Ōmameuda, 1982, pp.. 54-56). Negli anni Trenta, il Giappone si ritirò dal sistema del commercio globale, inseguendo la strada dell'imperialismo autarchico, continuando a perpetuare la centralità del Giappone nel regime alimentare e nel flusso delle risorse in Asia orientale, trasformando Taiwan, la Corea e la Manciuria nelle sue "appendici agricole", secondo uno schema ben preciso della produzione agraria: soia in Manciuria, riso in Corea e zucchero a Taiwan (Ho, 1984, p. 348).

Come è facile immaginare, questo sistema finì nel 1945. La sconfitta nella Seconda guerra mondiale e la conseguente perdita dell'impero privarono il Giappone della sua principale fonte di approvvigionamento alimentare, facendo precipitare il paese in una condizione di grave inedia che perdurò per i primi anni dell'occupazione americana e descritta con l'espressione "*takenoko no seikatsu* (la vita del germoglio di bambù)", metafora indicante la necessità di doversi privare di beni primari come i vestiti per poter comprare da mangiare (Kishi, 1996, p. 11). Se durante i primi anni dell'occupazione, il problema alimentare fu parzialmente ignorato dagli americani, impegnati nel programma di smilitarizzazione del paese, ben presto il Giappone, unitamente alla Corea del sud, divenne il beneficiario chiave degli aiuti alimentari statunitensi e di conseguenza delle importazioni di alimenti dall'America. Il commercio agroalimentare tra Stati Uniti e Giappone si intrecciava finanche a confondersi con la dimensione diplomatica e di sicurezza tra i due paesi, e divenne uno dei cardini su cui ruotava il "secondo regime alimentare" (Farina, 2018).

Come abbiamo accennato *supra*, il "secondo regime alimentare" entrò in crisi negli anni Settanta, quando, in seguito a problemi di domanda interna e all'enorme acquisto di grano americano da parte dell'Unione sovietica nel 1972 che esaurì gran parte dei surplus agricoli americani, Washington emanò dei provvedimenti che limitavano le esportazioni di numerosi prodotti agricoli, tra cui la soia (da qui la definizione di queste misure di "embargo sulla soia"). Inoltre, nell'agosto del 1974, gli Stati Uniti, consapevoli dell'enorme leva diplomatica rappresentata dalla propria produzione agroalimentare, dichiararono l'intenzione di usare il cibo come arma diplomatica (la cosiddetta *food weapon,* CIA, 1974, p. 39). L'embargo sulla soia durò poco e non ebbe particolari effetti sui paesi che si rifornivano dagli USA e l'"arma alimentare" non fu mai effettivamente usata (un esempio fu l'embargo nei confronti dell'URSS nel 1979, in seguito all'invasione dell'Afghanistan, ma non ebbe nessun effetto concreto); tuttavia, agli occhi dei giapponesi gli americani non rappresentavano più un fornitore affidabile e si riconobbero i rischi derivanti dall'eccessiva dipendenza da un solo fornitore. Il governo giapponese mise così in atto una strategia fatta di investimenti all'estero e di aiuti allo sviluppo nel settore agroalimentare al fine di creare una rete diversificata di fornitori. Come vedremo nel prossimo paragrafo, l'Asia orientale è stata tra i principali beneficiari di questa strategia, ritornando a essere una delle principali regioni di forniture alimentari per l'arcipelago.

4. Lo East Asian food import complex

Rispondendo alle critiche relative all'eccessiva enfasi sulle relazioni euroatlantiche dell'approccio dei regimi alimentari, agli inizi degli anni Duemila Philip McMichael, partendo dall'analisi dei dati relativi all'aumento degli investimenti nel settore agroalimentare in Asia orientale da parte del Giappone e al relativo aumento delle importazioni dalla regione con conseguente diminuzione di quelle dagli Stati Uniti, teorizzò la nascita di un regime regionale in Asia orientale, da lui denominato "complesso di importazioni alimentari dell'Asia orientale" o, in inglese, "*East-Asia food import complex"* (McMichael, 2000). Tuttavia, nonostante questa tendenza si sia rafforzata negli anni successivi, non sono stati più prodotti studi al riguardo.

Il modello dello *East-Asia food import complex* pone l'accento sulla presenza di un enorme polo di importazioni — in questo caso il Giappone — in grado di influenzare e riorganizzare l'intero sistema del commercio e della produzione agraria e alimentare della regione. Come analizzato nel paragrafo precedente, in seguito alla crisi alimentare degli anni Settanta, il governo giapponese si impegnò fortemente nella espansione della propria rete di

approvvigionamenti all'estero, in particolare in Asia e successivamente in Brasile. Gli strumenti degli aiuti pubblici allo sviluppo (ODA secondo l'acronimo inglese di *Official Development Assistance*) e degli investimenti diretti esteri (IDE) da parte delle *sōgō shōsha* giapponesi — Mitsui, Mitsubishi e Itochū tra le principali — si rivelarono essenziali per la creazione del nuovo *network* delle forniture alimentari, secondo il principio del *kaihatsu-yunyū* (letteralmente "sviluppo e importazioni") (Hongo e Hosono, 2012, p. 3).

Già agli inizi degli anni Settanta, il Ministero per l'Agricoltura giapponese, nonostante le sue posizioni a favore dell'autosufficienza interna, fece pressione sul Ministero delle Finanze affinché includesse nel budget del 1973 una somma da destinare allo sviluppo dell'agricoltura nei paesi in via di sviluppo (Rix, 2010, p. 21). Fino a quel momento, infatti, le risorse che il Giappone destinava agli aiuti allo sviluppo erano limitate allo sviluppo industriale, dei trasporti e delle comunicazioni, mentre all'agricoltura finiva appena il quattro percento degli aiuti (Ivi, p. 22). La necessità di aumentare gli investimenti all'estero venne poi ripresa anche nei rapporti del Consiglio Deliberativo sulla Politica Agricola (*nōsei shingikai,* 農政審議会) del 1980 e del 1986, e nel Rapporto Maekawa del 1986. Il rapporto governativo del Consiglio Deliberativo sulla Politica Agricola del 1980 esortava alla diversificazione, in particolare attraverso *joint-venture* pubblico-private, come in Thailandia e Indonesia per il mais, in Brasile per la soia, in Sud-Africa, Cina, Argentina e Australia per il grano duro. Il "rapporto Maekawa", invece, sottolineava quanto il settore agricolo fosse poco competitivo e pertanto fosse necessario aumentare le importazioni.

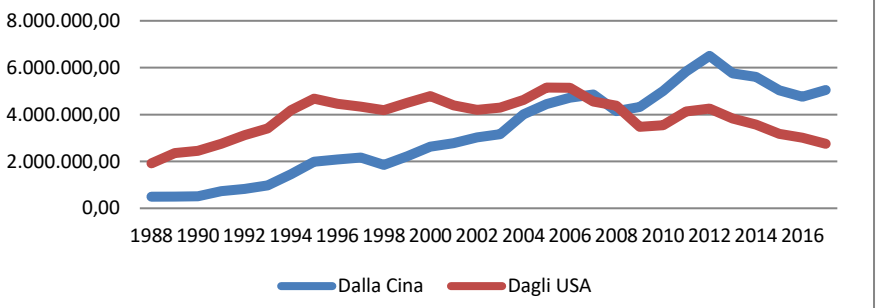
Un'accelerazione agli investimenti giapponesi fu data dagli accordi del Plaza Hotel del 1985, con i quali si decise di svalutare il dollaro nei confronti dello yen. Lo yen rivalutato, unito a una tassazione elevata e all'aspettativa di maggiore liberalizzazione del commercio agroalimentare, spinse le grandi aziende giapponesi dell'*agribusiness* a incrementare ulteriormente i loro investimenti in Asia. Si stima che gli investimenti all'estero nel settore agricolo da parte dell'industria giapponese aumentarono di quattordici volte durante il periodo 1985-89 (McMichael, 2000, p. 416). Questi investimenti hanno portato a una sostanziale riorganizzazione delle produzioni agroalimentari dei paesi beneficiari. Per esempio, Taiwan ha spostato la propria produzione di beni alimentari da esportare in Giappone da quelli a basso valore aggiunto (es. gli *edamame*) ad altri ad alto valore aggiunto come la carne suina (Wang, 2018). Un fenomeno simile è accaduto in Thailandia, dove le compagnie alimentari giapponesi stabilirono delle *joint-venture* con quelle thailandesi e fornirono loro alte tecnologie produttive. Questi investimenti portarono alla sostituzione di colture tipiche

(riso, zucchero, ananas e gomma) con altre produzioni alimentari non-tradizionali ad alto valore aggiunto come cassava, tonno, gamberetti, pollame, carne lavorata, frutta fresca e lavorata, verdure (McMichael, 2000, p. 417).

In seguito agli accordi del Plaza Hotel, l'Asia è diventata la destinataria di oltre il 70% degli IDE giapponesi nel settore agroalimentare e di questi circa il 60% era destinato alla Cina continentale (Lu e Tokunaga, 2009). Le motivazioni fondamentali dietro questi investimenti risiedono nella possibilità di riduzione dei costi di produzione, nell'espansione delle esportazioni verso il Giappone e nei mercati locali (Ibidem).

L'aumento delle importazioni dalla Cina ha portato a una graduale e costante diminuzione delle importazioni dagli Stati Uniti. Come mostrato dal grafico 1.1, a partire dalla metà degli anni Novanta, le importazioni di prodotti alimentari dagli Stati Uniti hanno mantenuto un livello stabile laddove quelle della Cina hanno seguitato ad aumentare fino a sorpassare quelle americane dieci anni dopo, e questo nonostante alcuni casi di prodotti contaminati che agli inizi degli anni Duemila hanno creato una immagine negativa del cibo proveniente dalla Cina (Walravens, 2017).

1.1 Importazioni giapponesi di prodotti alimentari dalla Cina e dagli USA (1988-2017) Dati in migliaia di $ (Grafico dell'autore basato sui dati Worldbank)



[2]

È importante sottolineare come il dato del grafico si riferisca ai prodotti alimentari (in giapponese *shokuhin* 食品) e non ai prodotti agroalimentari (in giapponese *nōrinsuisanbutsu* 農林水産物). In quest'ultima categoria, che

[2] Dati raccolti dal sito della Banca mondiale: https://wits.worldbank.org/CountryProfile/en/Country/JPN/Year/LTST/TradeFlow/Import/Partner/by-country/Product/16-24_FoodProd

comprende oltre ai prodotti direttamente usati nell'alimentazione umana anche le produzioni agricole industriali, come il tabacco o i semi per gli olii industriali, gli Stati Uniti restano ancora il primo fornitore e la Cina il secondo, sebbene la quota dei primi sia in costante diminuzione (al 18.7%) e la seconda in continua ascesa (al 12.9%) (MAFF, 2019c, p. 9). Se guardiamo alle singole categorie di prodotti, notiamo che la dipendenza dalla Cina si manifesta oggi soprattutto nelle importazioni di verdure congelate, per le quali arriva a fornire quasi il 50% delle importazioni giapponesi, e dei prodotti ittici freschi o congelati, con una quota del 18.1% (gli Stati Uniti, secondo fornitore, sono all'8.8%) (Ibidem).

Questi dati, per quanto non esaustivi e per quanto indubbiamente meritevoli di ulteriori approfondimenti specifici per capire le dinamiche nel commercio internazionale relative a ogni singolo prodotto, hanno il merito di gettare luce sulla capacità del Giappone di aver diminuito la sua dipendenza dagli Stati Uniti e di aver creato una rete diversificata di approvvigionamenti alimentari, attraverso una maggiore integrazione con la regione dell'Asia orientale e in particolare con la Cina.

5. Il Giappone come esportatore di prodotti alimentari

In precedenza, abbiamo visto come le strategie volte al miglioramento della sicurezza alimentare nazionale adottate dal Giappone dall'epoca Meiji a oggi si siano mosse su due binari principali, quello della promozione di una dieta "tradizionale" e dunque di prodotti locali e quello della creazione di una rete stabile e sicura di fornitori. Il modello dell'*East-Asia food import complex* ha l'importante pregio di avere individuato queste caratteristiche della strategia giapponese, inserendole in un discorso relativo ai regimi alimentari e all'integrazione economica regionale. Tuttavia, più recentemente stiamo assistendo a una lenta ma costante trasformazione del Giappone in un paese esportatore di prodotti agroalimentari, fenomeno che rappresenta un'assoluta novità nella politica agroalimentare del paese e che mette in discussione l'assunto del modello dello *East-Asia food import complex* secondo cui le relazioni commerciali di prodotti agroalimentari in Asia orientale dipendano dai consumi giapponesi.

Nell'agosto 2013, il MAFF ha delineato per la prima volta una strategia per l'aumento dell'esportazioni di prodotti alimentari, il cui obiettivo è raggiungere il miliardo di yen di esportazioni nel 2020.[3] Successivamente, nel

[3] Si veda: http://www.maff.go.jp/j/kanbo/saisei/honbu/pdf/08dai3kaikyougikaisiryou3-2-1.pdf (12/10/2019)

Piano fondamentale per il cibo, l'agricoltura e le aree rurali, il MAFF ha posto nuovamente l'accento sul ruolo dei consumi nell'aumento dell'autosufficienza alimentare giapponese, ma per la prima volta ha fatto riferimento alla "domanda interna ed estera" (*kokunaigai no juyō*) e non solo a quella dei giapponesi, evidenziando così il ruolo strategico delle esportazioni nel miglioramento della sicurezza alimentare nazionale (MAFF, 2015). Per questo motivo, nel Libro bianco del 2016, il MAFF ha dichiarato che «il governo continuerà a migliorare […] l'indice di autosufficienza alimentare attraverso misure per l'aumento della domanda di prodotti agricoli nazionali sia all'interno che all'estero, attraverso le esportazioni» (MAFF, 2017, p. 10). Questo richiede, secondo il Libro bianco, di migliorare la competitività del settore agroalimentare del Giappone attraverso alcune riforme importanti, tra cui la riduzione dei costi per gli agricoltori, un miglioramento dei sistemi di distribuzione, e lo sviluppo del capitale umano, ma anche attraverso lo sviluppo di un sistema strategico di esportazioni (Ivi, p. 4). Al fine di sviluppare questo sistema, il MAFF ha creato la Commissione esecutiva per la strategia di esportazioni (*Yushutsu senryaku iinkai*) e ha formulato le Linee guida per l'espansione delle esportazioni (*Yushutsu kakudai hōshin*), dove ha individuato sette categorie di alimenti e prodotti agricoli da promuovere all'estero: prodotti ittici, riso e prodotti trasformati a base di riso, prodotti forestali, alberi floreali (bonsai), verdure, carne bovina e tè.[4]

A tal fine, il governo ha attivato una serie di programmi volti a sostenere le imprese che vogliono espandere le proprie vendite all'estero o a promuovere il cibo giapponese al di fuori dell'arcipelago. Tra questi, meritano menzione il programma JFOODO (*Japan Food products Overseas Promotion*), una piattaforma di sostegno per le aziende agroalimentari giapponesi che operano o desiderano operare sul mercato internazionale al fine di aumentare le esportazioni, o il *Japanese Food Supporter*, un sistema di certificazioni per ristoranti, bar o semplici venditori che attesta l'effettiva proposta al pubblico di prodotti alimentari giapponesi.

All'interno di questa strategia, infine, non può non essere menzionata l'attuale tendenza del governo giapponese a favore di una maggiore liberalizzazione del mercato agroalimentare, dimostrata dalla firma di importanti accordi di libero scambio, come il TPP11 o l'*Economic partnership agreement* con l'Unione europea. Se in passato tali accordi erano considerati una delle principali cause dell'abbassamento dell'autosufficienza alimentare e, dunque, una

[4] Si veda: http://www.maff.go.jp/j/shokusan/export/e_kikaku/pdf/6_housin.pdf (12/10/2019)

minaccia alla sicurezza alimentare nazionale, oggi le autorità giapponesi, compreso lo stesso MAFF, non mancano di esprimere la grande opportunità rappresentata da questi accordi per le esportazioni agroalimentari giapponesi (MAFF, 2019b, pp. 29-34).

Oggi, sebbene il volume delle esportazioni agroalimentari del Giappone sia ancora nettamente inferiore a quello delle importazioni, i risultati di questa strategia sono già ben visibili. Nel 2018, infatti, le esportazioni hanno registrato un aumento del 12.4%, a fronte di un +3.2% delle importazioni (MAFF, 2019c, p. 1). In questo processo, l'Asia orientale sta giocando un ruolo fondamentale: tra le prime cinque destinazioni delle esportazioni giapponesi ben quattro appartengono alla regione (Hong Kong, Cina, Taiwan e Corea del sud), e in generale l'Asia assorbe quasi il 75% di tutte le esportazioni giapponesi di prodotti agroalimentari (MAFF, 2018, p. 13).

Conclusioni

Gli strumenti teorici offerti dall'approccio dei regimi alimentari internazionali si dimostrano particolarmente utili per evidenziare il ruolo del Giappone nella formazione di un regime alimentare in Asia orientale, caratterizzato da una maggiore integrazione dei mercati agroalimentari dei paesi della regione. Se agli inizi, come sapientemente illustrato dal modello dello *East Asian food import complex*, questa integrazione è stata possibile grazie al ruolo del Giappone quale investitore nella produzione regionale di prodotti agroalimentari nonché principale mercato di sbocco degli stessi, oggi assistiamo a una nuova riorganizzazione dei rapporti commerciali che vede le autorità giapponesi impegnate in una lenta e costante trasformazione del Giappone in paese esportatore di alimenti e prodotti agricoli. Questo approccio da parte dei *policy-makers* nipponici, come abbiamo visto, rappresenta una novità storica significativa che sembra in parte stravolgere la posizione a favore di una maggiore autosufficienza e di protezione del mercato interno tenuta dal governo giapponese, e più nello specifico dal MAFF, dal dopoguerra in poi.

Nell'ottica della ricerca sullo sviluppo dei regimi alimentari in Asia orientale, si ritiene importante indicare qui altri fenomeni che, secondo chi scrive, caratterizzeranno sempre più le relazioni commerciali tra i paesi della regione. Tra questi, merita sicuramente menzione la crescita della Cina come nuovo polo di importazioni agroalimentari. La Cina deve nutrire il 21 per cento della popolazione mondiale su una superficie di appena il 9 per cento e, come il Giappone, la tendenza del suo indice di autosufficienza alimentare è calante. Allo stesso tempo la Cina rappresenta uno dei principali produttori non solo regionali ma globali di alimenti e le soluzioni che le autorità di Pechino sono

chiamate a prendere per sostenere la produzione e le esportazioni e contemporaneamente diminuire la dipendenza dall'estero avranno un impatto significativo nel regime alimentare regionale.

In secondo luogo, si ritiene che il ruolo centrale dello stato debba essere reinserito nel dibattito sui regimi alimentari. Come abbiamo visto, nel cosiddetto "terzo regime" abbiamo assistito a un'erosione della capacità decisionale degli stati e alla progressiva affermazione delle multinazionali quali attori in grado di determinare le relazioni commerciali alimentari globali. Tuttavia, come il caso del Giappone ha dimostrato, le autorità governative centrali svolgono ancora un ruolo fondamentale nella determinazione delle dinamiche commerciali internazionali, in un modo che richiama alla mente il dirigismo degli stati dell'Asia orientale teorizzato nel modello dello "stato sviluppista confuciano".

Infine, meriterà sicuramente attenzione per ricerche future la cosiddetta riterritorializzazione dei prodotti alimentari. Se negli ultimi anni, si è posto l'accento sulla trasformazione del cibo da *food from somewhere* a *food from nowhere*, espressione indicante la dimensione globale dei processi produttivi e di consumo degli alimenti, la strategia giapponese basata sui cosiddetti tre *"made" — made in Japan, made by Japan, made from Japan* — e sulla promozione di una cucina tradizionale implica una riterritorializzazione degli stessi processi, che porta alla necessità di ridefinire lo stesso concetto di alimento, che non è più considerato una semplice merce da consumo ma un prodotto culturale inestricabilmente legato al luogo di produzione.

Bibliografia

Araki, Hitoshi (2013). "Fūdo rejīmu ron to senzenki no taiwan no nōsanbutsu shokuryō bōeki. Kome ishutsu ni chūmoku shita dai 1 ji rejīmu no kentō". In *Kenkyū rongi dai 1 bu dai 2 bu jinbun kagaku shakaigaku shizen gaku* 63, pp. 31-49.

Central Intelligence Agency, *Potential Implications of Trends in World Population, Food Production, and Climante,* Agosto 1974.

Ericson, Steven J. (2015). "Japonica, Indica: Rice and Foreign Trade in Meiji Japan". *The Journal of Japanese Studies* 41 (2), pp. 317-345.

Farina, Felice (2017). "Japan in the International Food Regimes: Understanding Japanese Food Self-Sufficiency Decline". In *Feeding Japan*, Niehaus, Andreas; Walravens, Tine (a cura di). Cham: Springer International Publishing, pp. 363-384.

Farina, Felice (2018). "Dalla fame all'abbondanza". In Naomi Hayashi, Paolo

Villani, e Luca Capponcelli (a cura di), *Riflessioni sul Giappone Antico e Moderno III*,Canterano (RM): Aracne Editrice, pp. 301-322.

Friedmann, Harriet (1982). "The Political Economy of Food: The Rise and Fall of the Postwar International Food Order". *American Journal of Sociology* 88, pp. 248-286.

Friedmann, Harriet, e Philip McMichael (1989). "Agriculture and the State System: The Rise and Decline of National Agricultures, 1870 to the Present". *Sociologia Ruralis* 29 (2), pp. 93-117.

George Mulgan, Aurelia (1997). "Electoral Determinants of Agrarian Power: Measuring Rural Decline in Japan". *Political Studies* 45 (5), pp. 875-899.

Ho, Samuel Pao-San (1984). "Colonialism and Development: Korea, Taiwan and Kwantung". In *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945*, Ramon H. Myers e Mark R. Peattie (a cura di). Princeton: Princeton University Press, pp. 347-399.

Hongo, Yutaka; Akio, Hosono (2012). *Burajiru no fumō no taichi Serado. Kaihatsu no kiseki*. Tōkyō: Diamond-Sha.

Hopkins, Raymond F.; Puchala, Donald J. (1978). "Toward Innovation in the Global Food Regime". *International Organization* 32 (3), pp. 855-868.

Kako, Toshiyuki (2009). "Sharp decline in the food self-sufficiency ratio in Japan and its future prospects". Conferenza, Agosto 16-22, 2009, Pechino, Cina. International Association of Agricultural Economists.

Kishi, Yasuhiko (1996). *Shoku to nō no sengoshi* Tōkyō: Nihon keizai shinbunsha.

Krasner, Stephen D. (1982). "Structural Causes and Regime Consequences: Regimes as Intervening Variables". *International Organization* 36 (2), pp. 185-205.

Lu, Jia; Suminori, Tokunaga (2009). "Supplier Access and the Location of Japanese Food Industry FDI in East Asia". *Letters in Spatial and Resource Sciences* 2 (1), pp. 1-10.

MAFF (2014). *Heisei 26 nendo Shokuryō, nōgyō, nōson no kōdō.* Tōkyō: Ministero dell'Agricoltura, delle Foreste e della Pesca del Giappone.

MAFF (2015). *Shokuryō nōgyō nōson kihon keikan* Ministero dell'Agricoltura, delle Foreste e della Pesca del Giappone.

MAFF (2017). *Heisei 28 nendo Shokuryō, nōgyō, nōson no kōdō* Tōkyō: Ministero dell'Agricoltura, delle Foreste e della Pesca del Giappone.

MAFF (2018). *Nōrinsuisanbutsu shokuhin no yushutsu sokushin ni tsuite*http://www.maff.go.jp/kinki/seisan/nousan/yusyutu/attach/pdf/seminar-27.pdf.

MAFF (2019a). *Heisei 29 nendo Shokuryō, nōgyō, nōson no kōdō.* Tōkyō: Ministero dell'Agricoltura, delle Foreste e della Pesca del Giappone.
MAFF (2019b). *Heisei 30 nendo Shokuryō, nōgyō, nōson no kōdō.* Tōkyō: Ministero dell'Agricoltura, delle Foreste e della Pesca del Giappone.
MAFF (2019c). *Nōrinsuisanbutsu yushutsunyū gaikyō Heisei 30* Ministero dell'Agricoltura, delle Foreste e della Pesca del Giappone.
McMichael, Philip (2000). "A Global Interpretation of the Rise of the East Asian Food Import Complex". *World Development* 28 (3), pp. 409-424.
Ōmameuda, Minoru (1982). "1920nendai ni okeru shokuryō seisaku no tenkai: kome sōdō go zōsan to beikoku hō". *Shigaku zasshi* 91 (10), pp. 40-72.
Ōmameuda, Minoru (1993). *Kindai Nihon no shokuryō seisaku: taigai izon beikoku kyōkyū kōzō no henyō*. Kyōto: Minerva Shobō.
O'Neill, K (2015). "Big Food Without Big Diets? Food Regimes and Kenyan Diets". *Critical Public Health* 25 (3), pp. 265-279.
Otero, Gerardo (2012). "The Neoliberal Food Regime in Latin America: State, Agribusiness Transnational Corporations and Biotechnology". *Canadian Journal of Development Studies / Revue canadienne d'études du développement* 33 (3), pp. 282-294.
Rix, Alan (2010). *Japan's Economic Aid: Policy Making and Politics*. New York: Routledge.
Yoshikawa, Yukie (2020). "Can Japanese Agriculture Overcome Dependence and Decline?". *The Asia-Pacific Journal* 26 (8), pp. 1-12.
Walravens, Tine (2017). "Chinese Food Threatening the Japanese Table: Changing Perceptions of Imported Chinese Food in Japan". In *Feeding Japan*, Andreas Niehaus e Tine Walravens (a cura di). Cham: Springer International Publishing, pp. 253-286.
Wang, Kuan-chi (2018). "East Asian Food Regimes: Agrarian Warriors, Edamame Beans and Spatial Topologies of Food Regimes in East Asia". *The Journal of Peasant Studies* 45 (4), pp. 739-756.
Woertz, Eckart (2013). *Oil for Food: The Global Food Crisis and the Middle East*. Oxford, New York: Oxford University Press.

***Datsu-Ō Nyū-A*: The Rise of a Regional Food Regime in East Asia and the Role of Japan**

Drawing upon "international food regime theory," this paper aims to analyze Japan's strategy toward a major integration of agri-food markets in East Asia. We will try to demonstrate how Japan's imports and investments in the region have had a significant impact on the international system of agri-food trade, undermining the "second food regime"—i.e. the system of international food trade that emerged in the postwar period, centered on the United States of America—and laying the foundations for the birth of an Asian regional food regime. Then, we will introduce the concept of the "East Asian food import complex," and discuss the limitations and benefits of this concept in describing food market integration in East Asia.

脱欧入亜：フード・レジーム論からみた日本と東アジアの農林水産物・食品貿易

フェリーチェ・ファリーナ

本論文は「国際フード・レジーム論」を採用して、東アジアの農林水産物・食品市場の統合に向けた日本の戦略を分析することを目的としている。本論文では東アジアへの日本の投資と東アジアからの輸入が、農林水産物・食品貿易の国際システムに大きな影響を与え、いわゆる「第二次フード・レジーム」、すなわち戦後のアメリカ合衆国を中心とした食料貿易システムを弱体化させ、アジア地域の食料貿易体制の誕生の基礎を築いたと論証してみる。したがって、"East Asia food import complex"、つまり「東アジアの食品輸入コンプレックス」の概念を紹介し、東アジアの農林水産物・食品市場統合を説明するためには、この概念のメリットとデメリットを分析する。

EDOARDO GERLINI

La letteratura classica giapponese come patrimonio culturale immateriale? Analisi dello *heritage discourse* nelle prefazioni di *Kaifūsō* e *Kokinshū*

Introduzione: il boom dello heritage *e la crisi dei classici*

La ricerca accademica sul patrimonio culturale – i cosiddetti *heritage studies* – è stata protagonista negli ultimi vent'anni di un vero e proprio boom, trainato in gran parte dal crescente interesse di istituzioni e cittadini verso quell'insieme di processi di selezione che porta una chiesa, una vecchia fabbrica, un paesaggio naturale, una forma teatrale o una tecnica artigianale a essere iscritti nelle liste UNESCO del Patrimonio Mondiale (anche detto materiale, o *tangible*, dal 1972) e del Patrimonio Immateriale (*Intangible Cultural Heritage*, di seguito ICH)[1].

Il Giappone è stato particolarmente attivo nell'elaborazione del concetto di patrimonio immateriale (*Intangible Cultural Heritage*, di seguito ICH), specialmente attraverso la pubblicazione del *Nara Document on Authenticity* (1994), spesso considerato l'antecedente diretto della Convenzione UNESCO sul Patrimonio Immateriale (2003). La nuova categoria di ICH, mentre da un lato abbandona alcuni criteri essenzialisti e palesemente eurocentrici quali lo «outstanding universal value» (UNESCO 1972) che animavano le precedenti teorizzazioni sullo *heritage*, pone l'accento sulla salvaguardia e trasmissione di forme culturali immateriali come usanze, conoscenze, performance, riti, che hanno al centro le persone con le loro rispettive comunità. Il Giappone, da parte sua, è divenuto in breve tempo il secondo detentore al mondo di ICH con ventuno

[1] Questo saggio è parte dei risultati del progetto "World Heritage and East Asian Literature – Sinitic writings in Japan as Literary Heritage [WHEREAL]", finanziato dal programma Horizon 2020 dell'Unione Europea con il Marie Skłodowska-Curie grant agreement n. 792809.

elementi iscritti nella lista, dal teatro tradizionale alla produzione della carta *washi*, dal *Gion matsuri* alla cucina *washoku*, posizionandosi dopo la Cina e davanti alla Corea del Sud (rispettivamente quaranta e venti elementi).[2]

La nuova categoria dell'ICH è evidentemente in grado di accogliere un vasto ventaglio di espressioni culturali, ma è da notare come la letteratura – intesa sia come i capolavori che popolano le pagine di manuali e antologie, che come "pratica", per esempio la composizione di *haiku* – rimanga quasi del tutto esclusa sia dalle liste UNESCO che dal dibattito accademico. È vero che alcune opere letterarie, come il *Diario* di Anna Frank, i documenti di Shakespeare, o il *Midōkanpakuki* di Fujiwara no Michinaga, trovano posto in un'altra lista UNESCO, il Registro della Memoria del Mondo – talvolta indicato come *documentary heritage* – ma il criterio di selezione in questo caso si concentra sul valore storico e l'"autenticità" del documento fisico, senza prendere in considerazione il valore letterario del suo contenuto.

È d'altra parte vero che, forse anche per una forma di snobismo accademico, finora gli studiosi di letteratura hanno dedicato scarsa attenzione al discorso sul patrimonio culturale, nonostante il dibattito e la ricerca sullo *heritage* sia oggi fortemente interdisciplinare. Espressioni come "patrimonio letterario" o "literary heritage" compaiono sì con una certa frequenza nei saggi di letteratura, ma raramente indicano un riferimento diretto ai cosiddetti *heritage studies* (nel campo della nipponistica l'unica eccezione è finora Roberta Strippoli (2017)), e questo nonostante già Edward Said avesse sottolineato come «[l]iterature has played a crucial role in the re-establishment of a *national cultural heritage*, in the re-instatement of native idioms, in the re-imagining and re-figuring of local histories, geographies, communities» (1990, p. 1, enfasi aggiunta). In un momento storico in cui il *cultural heritage* fa ormai parte dell'agenda politica di governi e amministrazioni locali e nazionali, questo disinteresse da parte degli studiosi di letteratura, specialmente premoderna, risulta quantomeno contraddittorio laddove sempre più spesso si sente gridare a una catastrofica "crisi dei classici", in Giappone come altrove[3].

[2] La classifica si riferisce ai dati del 2019.

[3] Recenti conferenze e workshop sul tema: «*Seeking a Future for East Asia's Past: A Workshop on Sinographic Sphere Studies*» (27/4/2018, Boston University), «*Koten wa hontō ni hitsuyō na no ka*» ("I Classici sono davvero necessari?", 14/1/2019, Meisei University), uno *special interest group* sull'insegnamento del *bungo* negli atenei americani (22/3/2019, AATJ, Denver), «*The Humanities in the 21st Century: Classical Studies in and for the World*» (23/6/2019, Waseda University). Tra le pubblicazioni si segnalano Maeda Masayuki (2018) e Katsumata Motoi (2019).

La presente ricerca nasce dalla convinzione che un dialogo interdisciplinare tra letteratura e *heritage studies* possa fornire nuove risposte alla domanda "a cosa servono i classici (o lo studio della letteratura premoderna) oggi", mettendo la ricerca in contatto con problematiche percepite come rilevanti dalla società contemporanea: il rafforzamento delle identità locali in contrasto con i processi di globalizzazione; la riflessione sui diritti umani tra cui l'accesso libero alla cultura; il ruolo delle *public humanities* nella gestione dei beni comuni. Ripensare la letteratura classica giapponese all'interno della categoria del patrimonio immateriale, lungi dall'essere un mero escamotage per intercettare una moda passeggera, vuole essere un modo per rinnovare l'interesse da parte sia della classe politica che di un pubblico più ampio, aprendo allo stesso tempo nuove prospettive di ricerca per quanto riguarda produzione, utilizzo e trasmissione – ma anche selezione, abbandono e recupero – dei testi letterari. I punti di interesse comuni tra studi letterari e *heritage studies* sono molteplici: il problema dell'autorialità o autenticità delle opere; i processi di creazione di canoni/liste – come i "tesori nazionali" (*kokuhō*); la questione del possesso della cultura, sia materiale, come i manoscritti cinesi conservati in Giappone, che immateriale, come i sistemi di scrittura, gli stili poetici, i *kanji*; i meccanismi di potere che influenzano la valutazione e la circolazione della cultura a livello globale – come i premi letterari (Sapiro, 2016) che si possono intendere come una forma di *authorized heritage discourse* (Smith, 2006).

Nel presente saggio fornirò una sintetica panoramica sulle recenti definizioni di patrimonio culturale, in particolare elaborate dai cosiddetti *critical heritage studies*, evidenziandone possibili punti di contatto con il discorso letterario. Dopodiché, attraverso l'analisi testuale di due importanti opere del Giappone premoderno, le prefazioni alle raccolte poetiche *Kaifūsō* e *Kokinshū*, cercherò di individuare un "*heritage discourse*" ante-litteram, ovvero formulazioni e strategie di appropriazione del patrimonio testuale del passato da parte delle élite culturali giapponesi dei periodi presi in esame. Così riletta, la storia della letteratura giapponese può contribuire al progetto di scrivere di una "history of heritage" ovvero «the history of power relations that have been formed and operate via the deployment of the heritage process» (Harvey, 2008, p. 19), che potrebbe a sua volta arricchirci di una prospettiva sulla produzione e conservazione della cultura nelle varie società del mondo.

1. Heritage studies *e letteratura*

La nascita dei moderni *heritage studies* viene fatta risalire alla metà degli anni Ottanta (Lowenthal, 1985) quando, sotto la spinta degli studi post-coloniali,

posizioni essenzialiste ed eurocentriche su conservazione e valutazione della cultura hanno iniziato a vacillare. Il contributo dell'antropologia culturale e l'affermazione dell'ICH nel 2003 hanno ulteriormente stimolato un complessivo ripensamento dell'idea di *heritage*, che ha portato per esempio alla fondazione dell'Association of Critical Heritage Studies nel 2012. Questo approccio "critico" allo *heritage* ha spostato il focus dai metodi di conservazione delle componenti materiali – come i "siti" UNESCO – alla salvaguardia della componente immateriale, il "*living heritage*", attraverso una riconsiderazione delle conseguenze che i cosiddetti processi di *heritagization*, quelli cioè che conducono alla creazione di un *heritage* (Sánchez-Carretero, 2013, pp. 388-389), hanno sulle varie comunità. Secondo questo nuovo approccio, *heritage* non indica più un oggetto in sé, ma piuttosto l'insieme dei processi sociali e culturali che, attraverso il rapporto con prodotti del passato – anche immateriali – aiuta a definire e negoziare le identità culturali delle società presenti (Smith, 2006). *Heritage* è ridefinito come la relazione immateriale che si instaura tra le persone e le cose (Akagawa, 2016, p. 81), o come il costrutto mentale che attribuisce "significato" a certi luoghi, artefatti, e forme di comportamento del passato attraverso processi politici (Logan *et al*., 2016, p. 1). È quindi in sostanza una pratica metaculturale che impone una riflessione sulla cultura stessa, che non può esistere senza processi di creazione di significati che aggiungano valore sociale a un determinato prodotto culturale (Sánchez-Carretero, 2013, p. 387). Il termine inglese *heritage* (eredità), che sottintende un rapporto transgenerazionale, è in questo senso preferibile all'italiano "patrimonio" – o il francese *patrimoine* – indice di un valore universale e assoluto.

La tendenza a mettere in discussione il valore intrinseco dei prodotti culturali – Smith arriva a dire che Stonehenge sia semplicemente «a collection of rocks in a field» (Smith, 2006, p. 3) – non suona nuova agli studiosi di letteratura. Gli studi sui canoni – nel caso del Giappone come non citare Shirane & Suzuki (2000) – hanno ormai dimostrato come i meccanismi di valutazione delle opere letterarie i cui autori vengono canonizzati e consacrati secondo le regole del cosiddetto campo letterario (Bourdieu, 2005) siano determinanti per la sopravvivenza stessa dell'opera, eppure non sono pochi a rifiutare questo approccio sociocentrico. Per eludere l'impasse tra i sostenitori dell'esistenza di valori universali e chi invece la nega in quanto posizione essenzialista, sembra utile la proposta di uno «heritage agnosticism» (Brumann, 2014) che, escludendo a priori ogni tentativo di dimostrare l'esistenza o meno del valore dell'opera, permette di concentrarsi sugli effetti – questi sì dimostrabili e misurabili – che il discorso sullo *heritage* e il suo sistema di valori hanno sulla società reale e sulla gestione dello stesso.

Applicare questo approccio agnostico alla letteratura giapponese premoderna ripensandola come patrimonio immateriale, e cioè come "social practice" piuttosto che come "object" da «conservare e congelare (*freezing preservation*)» (Brumann, 2010), può stimolare il dibattito in due direzioni. La prima è quella di rivalutare l'importanza della letteratura classica nella società contemporanea in un momento storico in cui la ricchezza della diversità culturale rischia di essere schiacciata da modelli monoculturali e da un onnipresente utilitarismo presentista. Centrale in questo senso è, per esempio, il contributo che l'insegnamento delle lingue classiche come il greco e il latino o il cinese letterario può apportare alla costituzione di uno «shared literary heritage» (Denecke, 2017; anche 2014, pp. 11-12), ovvero un bagaglio di conoscenze e valori condivisi di portata transnazionale, che possono risultare utili ai processi di integrazione tra gruppi sociali – locali o nazionali – diversi ma "eredi" di tradizioni comuni. Questa prospettiva può anche stimolare una riflessione sul ruolo della letteratura giapponese nel delicato rapporto tra passato, memoria e identità nazionale – una delle problematiche centrali nel discorso sullo *heritage*[4] – sullo sfondo delle complesse relazioni tra stati moderni dell'Asia orientale.

La seconda direzione, di carattere più prettamente storico-filologico, ma utile a fornire evidenza documentale alle formulazioni della prima, è quella già citata del contributo a una «history of heritage» (Harvey, 2008). Se infatti è vero che:

> Heritage, as a present-centred phenomenon, has always been with us. In all ages people have used retrospective memories as resources of the past to convey a fabricated sense of destiny for the future. Heritage, in this sense, can be found, interpreted, given meanings, classified, presented, conserved and lost again, and again, and again within any age. (Harvey, 2008, p. 22)

allora rintracciare meccanismi e discorsi di *heritagization* nei testi premoderni permetterà di individuare non solo le somiglianze, ma soprattutto le differenze e le possibili alternative nel rapporto che ogni società ha avuto con il "proprio" passato e la propria identità culturale, nei vari momenti – cioè nei vari "presenti" – della sua storia.

[4] Nel caso del Giappone si veda il recente Akagawa (2014).

2. Analisi dello heritage discourse *nelle prefazioni di* Kaifūsō *e* Kokinshū

La maggior parte degli studi sullo *heritage* si divide in tre metodologie: «textual/discourse analysis; methods for investigating people's attitudes and behaviour; and methods for exploring the material qualities of heritage.» (Sørensen & Carman, 2009, p. 5). Il primo metodo, l'analisi del discorso, è stato finora applicato principalmente in relazione al contesto moderno e occidentale con ottimi risultati, come l'individuazione dello *authorized heritage discourse* da parte di Smith (2006, p. 17). Nelle prossime pagine tenterò di applicare questo metodo a testi letterari premoderni, per rintracciarvi un cosciente "discorso sul passato" inquadrabile nelle moderne definizioni di *heritage*. Rifacendomi ai principi della *critical discourse analysis* (Chouliaraki & Fairclough, 1999), evidenzierò come il discorso in questi testi non sia una costruzione fine a sé stessa – punto debole delle teorie foucaultiane – ma abbia delle ricadute pratiche sul mondo reale, nello specifico rappresentato dalle scelte dei compilatori di selezionare e tramandare – e quindi "salvare" – un certo gruppo di composizioni letterarie.

Le prefazioni del *Kaifūsō* (Florilegio nostalgico dello stile antico, 751) e del *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905, abbreviato *Kokinshū*), rispettivamente la più antica raccolta di poesie in cinese (*kanshi*) composte da giapponesi, e la prima e più influente antologia imperiale di poesia in giapponese (*waka*), sono i perfetti candidati per questo genere di analisi, in quanto rappresentano i primissimi esempi di metadiscorso letterario nel quale i motivi politico-ideologici del processo di selezione e trasmissione dei testi vengono espressi in maniera sistematica.

3. La prefazione del Kaifūsō *e la "nostalgia per il futuro"*

Secondo la prefazione scritta dall'anonimo compilatore della raccolta, la compilazione del *Kaifūsō* nasce dal desiderio di preservare i capolavori poetici del passato messi in pericolo da guerre e disordini, e dal profondo senso di nostalgia per un'età di splendore simboleggiata dal regno dell'imperatore Tenji (r. 668-671), il quale:

> 旋招二文學之士一、時開二置醴之遊一。當二此之際一。宸瀚垂レ文。賢臣獻レ頌。雕章麗筆。非二唯百篇一。但時經二亂離一。悉從二煨燼一。言念二湮滅一。軫悼傷レ懷。 (Kojima, 1964, p. 60)
>
> Spesso invitava uomini di lettere e di tanto in tanto teneva banchetti nel corso dei quali componeva poesie, mentre sudditi saggi presentavano versi celebrativi. Furono composti oltre cento volumi dallo stile elegante e dalla bella scrittura, ma al tempo dei disordini furono ridotti in cenere. Al pensiero di una simile perdita mi piange il cuore e sono addolorato oltre ogni dire. (Maurizi, 2002, p. 10)

Il dolore per la perdita dei componimenti poetici della corte di Tenji a seguito della lotta per la successione al trono nota come "i tumulti Jinshin" (672) è la forza motrice dietro al faticoso processo di raccolta delle poesie del periodo successivo operato dal compilatore:

> 撫二芳題一而遙憶。不レ覺二淚之泫然一。攀二縟藻一而遐尋。惜二風聲之空墜一。遂乃收二魯壁之餘蠹一。綜二秦灰之逸文一。(Kojima, 1964, pp. 61-62)
>
> Quando sfioro i titoli fragranti delle loro composizioni penso a quei tempi ormai distanti, e senza che me ne renda conto le lacrime scendono a fiotti. Rattristato all'idea che la loro fama potesse svanire nel nulla, inerpicandomi tra raccolte variopinte sono andato alla ricerca delle loro poesie in zone remote, radunando i libri scampati alle tarme delle mura di Lu e mettendo insieme le opere scampate all'incendio di Shi Huangdi. (Maurizi, 2002, p. 11)

Il concetto di nostalgia, così come quello dell'emozione in generale, è stato negli ultimi anni oggetto di rinnovata attenzione con il cosiddetto *affective turn* nelle scienze sociali (Clough & Halley, 2007) – anche nel contesto giapponese (De Antoni & Cook, 2019) – e di conseguenza anche nel campo dello *heritage* (Smith *et al.*, 2018). Tradizionalmente considerata un sentimento istintivo e reazionario, spesso manovrata dai populismi a scopo politico, la nostalgia è stata riproposta come «nostalgia for the future» (Smith & Campbell, 2017; Boym, 2001), ossia il motore di una «affective practice» (Wetherell, 2012) finalizzata a creare nuove identità culturali basate su un passato non più "mitico", ma funzionale alla coscienza critica della società futura.

Negli studi di letteratura giapponese l'*affective turn* ha avuto finora poca risonanza, ma la nostalgia espressa nella prefazione del *Kaifūsō* può costituire un buon punto di partenza. Possiamo infatti considerare la compilazione del *Kaifūsō* come un esempio di *heritagization*, ovvero dell'aggiunta (o creazione) di valore affettivo e simbolico a un tipo di testi che, per via dell'incuria dei loro contemporanei e dei disordini politici, erano destinati all'oblio. Grazie alla *affection* del compilatore – e dei copisti che hanno mantenuto viva la tradizione manoscritta – le poesie contenute nella raccolta sono divenute oggi parte integrante del patrimonio letterario giapponese, tramite la loro piuttosto recente canonizzazione in collane prestigiose come la *Nihon koten bungaku taikei* pubblicata dall'editore Iwanami. Potremmo quindi concludere che la *cultural practice* di riscrittura e trasmissione del testo *Kaifūsō* – più che il testo originale in sé, ormai perduto – rappresenta essa stessa una forma di *heritage*,

ovvero una componente identitaria del Giappone di oggi fondata su un testo del passato.

4. Le prefazioni del Kokinshū *e la* heritagization *del* waka

Le interrelazioni tra il metadiscorso letterario e il contesto politico-sociale coevo sono particolarmente evidenti nelle due prefazioni al *Kokinshū*, una in giapponese (*kanajo*) di Ki no Tsurayuki (870ca.-945ca.) e una in cinese (*manajo*) di Ki no Yoshimochi (?-919), testi capostipiti della critica sulla poesia giapponese.

A differenza del *Kaifūsō*, rimasto ai margini del canone letterario almeno fino al XVII sec. (Maurizi, 2002, p. 2), il *Kokinshū* fu oggetto di una precoce canonizzazione, forte anche dell'aura di autorità derivata dall'ordine imperiale di compilazione (Heldt, 2008; Takigawa, 2007, pp. 389-408). La ben nota narrativa di caduta e rinascita dell'arte (*michi*) dello *waka* descritta nelle due prefazioni lega e subordina il destino dello *waka* alla volontà e all'azione politica dell'imperatore (Masuda, 1976, pp. 31-33).

> よろづのまつりごとをきこしめす暇、もろもろのことを捨てたまはぬあまりに、いにしへのことをも忘れじ、ふりにしことをも起こしたまふとて、今も見そなはし、後の世にも伝はれとて［…］歌をなむ、選ばせたまひける。(Katagiri, 2019, p. 254)
> […] nei margini di tempo concessi da migliaia di impegni dello Stato, con la sovrana generosità di non trascurare niente, affinché non si dimentichino le cose antiche e rinascano le cose abbandonate, e perché Sua Maestà stessa si degni di guardarle adesso ed esse si tramandino alle future generazioni, […] fece loro presentare delle poesie […]. (Sagiyama, 2000, p. 59)

> 思レ継二既絶之風一、欲レ興二久廃之道一。(Katagiri, 2019, p. 309. *Kaeriten* aggiunti dall'autore)
> L'augusta volontà [dell'imperatore Daigo, *n.d.a.*] vuole succedere nell'opera una volta interrotta e desidera risollevare l'arte da tempo caduta in disuso. (Sagiyama, 2000, p. 666)

L'obiettivo di "non dimenticare le cose del passato" per "tramandarle alle future generazioni" ricorda da vicino alcuni passaggi chiave della Convenzione UNESCO sul Patrimonio dell'Umanità (1972) ormai interiorizzati nella nostra formazione civica, ma pur sempre conquiste relativamente recenti. È vero che il rapporto con il passato in Asia orientale si è sempre fondato su un "contratto" con le generazioni future, come ricorda Owen (1986, p. 1) per la

Cina: «as I remember, so may I hope to be remembered», ma le prefazioni del *Kokinshū* rivestono un'importanza particolare essendo il primo esempio di riflessione sulla trasmissione dello *waka*, sia come patrimonio di testi (*tangible*) che come pratica compositiva "viva" (*intangible*).

Oggetto di *heritagization* da parte delle prefazioni del *Kokinshū* non è solo il testo delle poesie, ma anche l'autorità dei poeti del passato, come i "Sei geni poetici" (*rokkasen*), ma soprattutto Kakinomoto no Hitomaro (tardo VII sec.-inizi VIII sec.), che riceve qui la sua più importante consacrazione.

> 人麿なくなりにたれど、歌のこととどまれるかな。たとひ時移り、事去り、たのしび・かなしび行き交ふとも、この歌の文字あるをや。(Katagiri, 2019, p. 264)
> Hitomaro è scomparso, ma le parole della poesia, ecco, rimangono. Seppure il tempo cambi, i fatti passino, la gioia e la tristezza si avvicendino, sempre esistono, sì, queste lettere delle poesie! (Sagiyama, 2000, p. 61)

> 適遇二和歌之中興一、以楽二吾道之再昌一。嗟乎、人丸既没、和謌不レ在レ斯哉。(Katagiri 2019, pp. 312-313)
> Ci è capitata la fortuna di incontrare la restaurazione della poesia giapponese e ci rallegriamo per il rifiorire della nostra arte. Ahi, Hitomaro è defunto, ma non è forse viva, qui, la poesia giapponese? (Sagiyama 2000, p. 667)

A differenza del *Kaifūsō*, il *Kokinshū* contiene un numero cospicuo di poesie degli stessi compilatori che, mescolate alle poesie più antiche in un dialogo intertestuale attentamente vigilato, rappresentano un ulteriore esempio di *heritagization*, intesa come appropriazione creativa del passato. Consacrando i poeti come Hitomaro, i compilatori si appropriano del loro capitale simbolico – tramite la copiatura delle loro poesie – autolegittimandosi al tempo stesso quali degni eredi della tradizione aulica del *waka*.

L'ultima frase del *kanajo* sintetizza emblematicamente il rapporto tra passato e presente inteso dai compilatori:

> 歌のさまを知り、言の心を得たらむ人は、大空の月を見るがごとくに、古を仰ぎて今を恋ひざらめかも。(Katagiri, 2019, p. 264)
> Le persone che conoscano gli stili della poesia e che abbiano acquisito la sostanza del linguaggio potranno forse fare a meno di *riverire il passato*, come si vede la luna nel vasto cielo, e di *anelare a questo presente*? (Sagiyama, 2000, p. 61, enfasi aggiunta)

e risuona in maniera non troppo distante da recenti definizioni dello *heritage*: «heritage actually has very little to do with the past, but instead emerges out of the relationship between past and present as a reflection on the future» (Harrison, 2013, p. 228).

Se le prefazioni si possono quindi considerare costruzioni discorsive sul recupero e sulla trasmissione dello *waka*, anche la compilazione del *Kokinshū*, autorizzata dalla volontà imperiale di conservare il passato e collegarlo alle esigenze sociali presenti – come l'armonia tra i membri della società cortese (Gerlini, 2017) – è essa stessa una forma di *heritage* quale "pratica culturale".

Conclusioni

Fin dai primi esempi di metadiscorso letterario, qui analizzati, le élite culturali giapponesi hanno allestito una costruzione discorsiva che anticipa le caratteristiche principali del moderno discorso sullo *heritage*, come il legame affettivo con il passato e la ridefinizione della propria identità basata su di esso. I tesori letterari del passato vengono preservati per le future generazioni, ma solo dopo una ricostruzione creativa e selettiva del testo – la compilazione – attraverso processi di valorizzazione che ridefiniscono la memoria collettiva della comunità cortese e i suoi valori estetici. La (ri)produzione di testi "materiali" può essere in altre parole intesa come un *embodiment* (Bredekamp, 2004) delle pratiche immateriali principali proprie della letteratura: lettura e scrittura.

Ripensare la letteratura classica quale patrimonio immateriale significa quindi riconoscere anche alla società contemporanea il diritto di trovare nuovi usi per il patrimonio letterario, senza musealizzarlo o pietrificarlo in un monolite inaccessibile. Non solo nuove edizioni critiche o traduzioni in lingue moderne, ma anche parodie, trasposizioni e riscritture dei testi classici devono essere viste come l'ultima fase di una "history of heritage" ininterrotta che rinnova continuamente il proprio oggetto di studio. Solo così i Classici possono diventare «lo strumento più potente per relativizzare il moderno» (Maeda, 2018, p. 16) continuando a svolgere un ruolo attivo nella formazione e rinegoziazione delle identità culturali del futuro.

Bibliografia

Akagawa, Natsuko (2016). *Heritage Conservation and Japan's Cultural Diplomacy: Heritage, National Identity and National Interest*. In Routledge Contemporary Japan Series, 53. London & New York: Routledge.

Bourdieu, Pierre (2005). *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*. Milano: Il Saggiatore.

Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Bredekamp, Henry Jatti (2004). "Transforming Representations of Intangible Heritage at Iziko (National) Museums, South Africa". *International Journal of Intangible Heritage*, 1, pp. 76-82.

Brumann, Chistoph (2014). "Heritage agnosticism. A third path for the study of cultural heritage". *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 22, 2, pp. 173-188.

Brumann, Christoph (2010). "Houses in motion. The revitalisation of Kyoto's architectural heritage". In Brumann, Christoph; Cox, Rupert (a cura di). *Making Japanese Heritage*. London & New York: Routledge, pp. 149-170.

Chouliaraki, Lillie; Fairclough, Norman (1999). *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Clough, Patricia Ticineo; Jean Halley (2007) (a cura di). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press.

De Antoni, Andrea; Cook, Emma E. (2019). "Feeling (with) Japan: affective, sensory and material entanglements in the field". *Asian Anthropology*, 18, 3, pp. 139-153.

Denecke, Wiebke (2014). *Classical World Literatures. Sino-Japanese and Greco-Roman Comparisons*. New York: Oxford University Press.

Denecke, Wiebke (2017). "Shared Literary Heritage in the East Asian Sinographic Sphere". In Denecke, Wiebke; Li, Wai-Yee; Tian, Xiaofei (a cura di). *The Oxford Handbook of Classical Chinese Literature*. New York: Oxford University Press, pp. 510-532.

Fairclough, Norman (1992). *Discourse and Social Charge*. Cambridge: Polity Press.

Gerlini, Edoardo (2017). "Literature as a Tool of Power at the Heian Court in Japan and Frederick II's Court in Sicily". In Baldassarri, Stefano (a cura di). *Italia e Giappone a confronto: cultura, psicologia, arti*. Firenze: Pontecorboli, pp. 77-98.

Harvey, David (2008). "History of Heritage". In Graham, Brian; Howard, Peter (a cura di). *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Aldershot: Ashgate, pp. 19-36.

Harrison, Rodney (2013). *Heritage Critical Approaches*. London & New York: Routledge.

Heldt, Gustav (2008). *The Pursuit of Harmony. Poetry and Power in Early Heian Japan*. Ithaca, NY: Cornell University East Asia Series.

Katagiri, Yōichi (2019). *Kokin wakashū zenhyōshaku*, Vol. 1. Tōkyō: Kōdansha.

Katsumata, Motoi (2019) (a cura di). *Koten wa hontō ni hitsuyō na no ka? Hiteironsha to giron shite honki de kangaete mita*. Tōkyō: Bungaku tsūshin.

Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

Maeda, Masayuki (2018). *Naze koten o benkyō suru no ka? Kindai o koten de yomitoku tame ni*. Tōkyō: Bungaku Tsūshin.

Masuda, Shigeo, (1976). "Kokinshū no chokusensei - waka to seiji, shakai, ronri". In Nihon bungaku kenkyū shiryō kankōkai (a cura di). *Kokin wakashū*. Tōkyō: Yūseidō.

Maurizi, Andrea (2002). "Il più antico testo poetico del Giappone: il *Kaifūsō* (raccolta in onore di antichi poeti)". *Rivista Degli Studi Orientali*, LXXV, Suppl. n. 2.

Kojima, Noriyuki (1964). *Kaifūsō*. In *Nihon koten bungaku taikei*, 69. Tōkyō: Iwanami shoten.

Owen, Stephen (1986). *Remembrances: the Experience of the Past in Classical Chinese Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Sagiyama, Ikuko (a cura di) (2000). *Kokin waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*. Milano: Ariele.

Said, Edward (1990). "Figures, configurations, transfigurations". *Race & Class*, 32, 1, pp. 1-16.

Sánchez-Carretero, Cristina (2013). "Significance and social value of Cultural Heritage: Analyzing the fractures of Heritage". In Rogerio-Candelera, Miguel Ángel; Lazzari, Massimo; Cano, Emilio (a cura di). *Science and Technology for the Conservation of Cultural Heritage*. London: CRC Press, pp. 387-392.

Sapiro, Gisèle (2016). "The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field: Academies, Literary Prizes, Festivals". *Poetics*, 59, pp. 5-19.

Shirane, Haruo; Suzuki, Tomi (a cura di) (2000). *Inventing the Classics. Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Stanford: Stanford University Press.

Smith, Laurajane (2006). *Uses of Heritage*. London & New York: Routledge.

Smith, Laurajane; Wetherell, Margaret; Campbell, Gary (a cura di) (2018). *Emotion, Affective Practices, and the Past in the Present*. London & New York: Routledge.

Smith, Laurajane; Campbell, Gary (2017). "'Nostalgia for the future': memory, nostalgia and the politics of class". *International Journal of Heritage Studies*, 23, 7, pp. 612-627.

Sørensen, Marie Louise Stig; Carman, John (2009). "Introduction. Making the means transparent: reasons and reflections". In Sørensen, Marie Louise Stig; Carman, John (a cura di). *Heritage Studies Methods and Approaches*. London & New York: Routledge, pp. 3-10.

Strippoli, Roberta (2017). *Dancer, Nun, Ghost, Goddess: The Legend of Giō in Japanese Literature, Theater, Visual Arts and Cultural Heritage*. Leiden: Brill.

Takigawa, Kōji (2007). *Tennō to bundan. Heian zenki no kōteki bundan*. Ōsaka: Izumi shoin.

UNESCO (1972). *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, https://whc.unesco.org/en/conventiontext/

Wetherell, Margaret (2012). *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. London: Sage.

Relaunching Japanese Literature as Intangible Heritage
An Interdisciplinary Attempt to Bridge Classical Philology and Heritage Studies

This paper aims to start an interdisciplinary debate between literature and heritage studies, offering a new way of reading premodern Japanese texts. The first half presents the most innovative definitions of "heritage," especially those elaborated in the so-called "critical heritage studies," bearing commonalities with literary theory. The second part attempts a critical discourse analysis, informed by studies in Japanese philology, of two important literary works from premodern Japan—the prefaces to the poetry collections *Kaifūsō* and *Kokinshū*—with the aim of outlining their "heritage discourse" *ante litteram*, namely conceptualizations and strategies of appropriation of the textual patrimony of the past by the Nara and Heian cultural elite.

日本文学を無形文化遺産として再生させる
古典文献学と遺産研究の学際的な試み

エドアルド・ジェルリーニ

本論文の目的は文学研究と遺産研究の学際的な対談を開くことによって、前近代の文学作品に新しい照明を与えることである。論文の前半は、「遺産」をめぐる最新の定義、とりわけ「批判的遺産研究」(critical heritage studies) の諸説を紹介する。後半は日本文学の先行研究を踏まえ、批判的言説分析 (critical discourse analysis, Chouliaraki & Fairclough, 1999; Smith, 2006) を採用し、『懐風藻』と『古今集』の序を分析し、日本における前近代の「遺産言説」の存在を確認し、奈良・平安の文人たちによって行われた文学遺産の再創造を検討する。

GIUSEPPE GIORDANO

Okibon Shinkokinshū.
L'ultima revisione del tessuto antologico ad opera di Go-Toba

1. Shinkokinshū *e* Okibon Shinkokinshū – *Redazione e manoscritti*

Lo *Shinkokinshū* (Nuova raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 1205), a differenza degli altri *chokusenshū*, ebbe una gestazione estremamente lunga, che ci è possibile ricostruire grazie a una serie di documenti dell'epoca come il diario di Minamoto no Ienaga, il *Meigetsuki* (Cronache della luna splendente, 1180-1253) di Fujiwara no Teika o alcune versioni dell'antologia che recano in calce delle informazioni a riguardo.

La cronologia può essere elencata come segue.

Il periodo della prima selezione:

- primo anno dell'era Ken'in (1201):
  - settimo mese, ventisettesimo giorno: viene nuovamente istituito il Wakadokoro e nominati undici *yoriudo*, funzionari addetti all'ufficio stesso;
  - ottavo mese, quinto giorno: Minamoto no Ienaga viene nominato *kaikō*, Segretario del Wakadokoro;
  - undicesimo mese, terzo giorno: su ordine di Go-Toba, tra gli *yoriudo* vengono scelti Minamoto no Michitomo, Fujiwara no Ariie, Fujiwara no Sadaie (Teika), Fujiwara no Ietaka, Fujiwara no Masatsune e il monaco buddhista Jakuren acché procedano alla redazione di un nuovo *chokusenshū*.

Il periodo del vaglio imperiale:

- terzo anno dell'era Ken'in (1203)
  - quarto mese, ventiquattresimo giorno: vengono presentate al sovrano le poesie selezionate da ognuno dei cinque compilatori (Jakuren nel frattempo, il ventesimo giorno del settimo mese dell'anno precedente, era morto senza che nessun altro lo rimpiazzasse). Le numerose poesie presentate al sovrano abdicatario sono passate al vaglio per ben tre volte.

Il periodo della sistemazione delle poesie:

- primo anno dell'era Genkyū (1204)
  - settimo mese, ventiduesimo giorno: viene impartito ai compilatori l'ordine di raggruppare le poesie per argomento e, all'interno di ciascun gruppo, di stabilire l'ordine con il quale queste dovranno comparire nell'antologia;
- secondo anno dell'era Genkyū (1205)
  - terzo mese, ventiseiesimo giorno: viene organizzato a corte un banchetto per celebrare il completamento dei lavori compilatorî. Viene quindi stilata una prima versione ufficiale dell'antologia;
  - a soli due giorni di distanza dal banchetto celebrativo, inizia una nuova fase di limatura dell'antologia, con poesie che vengono tolte o aggiunte al florilegio. A questo punto, viene creata una seconda versione dello *Shinkokinshū*, che tiene conto di queste ultime modifiche;
- quarto anno dell'era Kenpō (1216)
  - durante questo anno Go-Toba comincia ad interessarsi sempre meno al *waka* a favore del *renga*, mentre inizia a progettare l'attacco al *bakufu*. Si interrompono così le operazioni di limatura dell'antologia e viene commissionata a Minamoto no Ienaga la stesura di un manoscritto in bella grafia destinato a rappresentare la versione finale dell'opera. E in questo modo vede la luce il terzo tipo di manoscritti dell'antologia;
- terzo anno dell'era Jōkyū (1221)
  - scoppia la rivolta Jōkyū. Go-Toba, il tredicesimo giorno del settimo mese viene esiliato nelle lontane isole di Oki, dove trascorrerà gli ultimi suoi diciannove anni di vita. Nel periodo finale della sua vita in esilio, l'ex sovrano prende i voti buddhisti, riscopre il suo antico amore per il *waka* e torna a mettere mano allo *Shinkokinshū*;
- era Katei (1235-1238)
  - dallo *Shinkokinshū* vengono eliminate circa quattrocento poesie. Nasce la quarta versione dell'antologia, il cosiddetto *Okibon Shinkokinshū*;
- primo anno dell'era En'ō (1239)
  - secondo mese, ventiduesimo giorno: Go-Toba muore.

Come si vede, dello *Shinkokinshū* furono editate quattro versioni diverse. La prima fu quella presentata al banchetto del 1205. La seconda racchiude tutta una serie di manoscritti che riportano le modifiche volute da Go-Toba rispetto alla prima stesura. Stando poi a quanto scritto nella postfazione presente in un manoscritto conservato nella Tenri toshokan, una volta terminata la fase di ulteriore limatura dell'antologia da parte di Go-Toba, a Minamoto

no Ienaga fu ordinato di stilarne una versione definitiva che doveva essere considerata davvero quella finale, senza più possibilità di nuovi interventi (Reizeike, 1997, p. 6). Si viene a creare così il terzo tipo di manoscritti. Da ultimo abbiamo l'*Okibon* (lett. libro di Oki). A oggi, la maggior parte dei manoscritti esistenti appartiene al secondo gruppo.

Quando si parla dell'*Okibon Shinkokinshū*, va precisato che il nuovo intervento di revisione si articolò con modalità differenti rispetto a quello effettuato alla capitale negli anni successivi alla presentazione ufficiale dell'antologia a corte. La differenza consiste nel fatto che, se a corte Go-Toba aveva comunque potuto contare sul supporto del Wakadokoro e continuare ad organizzare eventi poetici dai quali poter attingere eventualmente qualche nuova poesia da inserire nell'antologia, a Oki tutto ciò non gli fu possibile. L'esule si trovò a dover lavorare in totale solitudine e questo contribuì probabilmente alla scelta forzata di limitarsi a procedere per sottrazione senza aggiungere più nulla al tessuto originale dell'opera, oltre al fatto che, come egli stesso scrive nella postfazione all'*Okibon*, duemila poesie per un'antologia erano da considerarsi eccessive. Un simile modo di procedere fece sì che il risultato finale fosse espressione esclusiva del suo gusto e della sua sensibilità personale, molto più di quanto non fosse già accaduto alla capitale dove, seppur in maniera limitata, l'influenza di membri autorevoli del suo circolo poetico poté in qualche modo farsi sentire.

C'è da chiedersi dunque quale dei due *Shinkokinshū* vada considerato quello autentico. Quello redatto alla capitale, con la collaborazione dei cinque compilatori, sotto la supervisione attenta e a volte invadente di Go-Toba, che si tradusse poi nella versione ufficiale in bella grafia a opera di Minamoto no Ienaga, o la versione curata in solitudine da Go-Toba a Oki? Inutile dire che si tratta di una questione con poche speranze di essere risolta (Reizeike, 1997, pp. 7-8).

Per quel che riguarda il testo che Go-Toba utilizzò a Oki per eliminare le circa quattrocento poesie dalla nuova versione dell'antologia, c'è chi sostiene che Go-Toba abbia portato con sé il cosiddetto *Ienaga-bon* (la versione fatta da Ienaga) o una copia fedele di quel manoscritto. In questo caso, Go-Toba avrebbe adoperato uno *shahon* del cosiddetto terzo tipo. È però comunque anche possibile ipotizzare che Go-Toba abbia fatto riferimento per il suo lavoro a una versione del secondo tipo, vale a dire una delle versioni corrette durante il periodo della revisione ulteriore operata successivamente al banchetto del 1205 (Akase, 1995, p. 65).

A oggi dell'*Okibon Shinkokinshū* esistono vari manoscritti, che possono essere raggruppati in diversi modi, a seconda delle caratteristiche che si prendono in esame.

A) Classificazione operata in base alla presenza dei segni di inclusione o esclusione delle poesie:

- manoscritti che presentano solo i marcatori apposti alle poesie da includere;
- manoscritti che presentano solo i marcatori apposti alle poesie da escludere;
- manoscritti che presentano entrambi i tipi di marcatori.

B) Classificazione dei manoscritti in base al tipo di segno diacritico usato:

- manoscritti nei quali sono usati i seguenti segni:
- manoscritti in cui il marcatore è dato da un piccolo circoletto.

C) Classificazione dei manoscritti basata sulla posizione dei vari marcatori:

- manoscritti in cui il segno è apposto in alto a destra rispetto alla poesia a cui si riferisce;
- manoscritti in cui i segni sono apposti alla fine della poesia, ma sulla sinistra;
- manoscritti in cui le poesie scelte sono indicate con un segno apposto in alto a destra, mentre quelle da eliminare sono marcate con un segno posto alla fine della poesia, sulla sinistra;
- manoscritti in cui i segni di approvazione sono posti in alto rispetto alla poesia, ma a sinistra del *kotobagaki* e del nome dell'autore.

Come si vede, la situazione attuale data dal complesso dei manoscritti esistenti rende alquanto complicato ricostruire con precisione le linee di discendenza dei vari testi (Reizeike, 1997, pp. 7-8).

2. Il Junsui Okibon Shinkokinshū

Il quadro generale ha però subito un importante mutamento una ventina di anni fa. Il 24 maggio 1995 viene infatti ritrovato nel deposito del Reizeike, il Reizeike shiguretei bunkozō, una nuova versione dell'*Okibon*, ritrovamento di cui fu poi dato annuncio congiunto da parte del Reizeike shiguretei bunko (biblioteca della famiglia Reizei), del Bunkachō (Agenzia per gli Affari Culturali), e del Kyōto-fu kyōiku iinkai (Comitato per l'Istruzione della Prefettura di Kyōto). Il manoscritto fu definito *Junsui Okibon*, vale a dire il "Vero manoscritto di Oki". Questo *shahon* è stato successivamente dichiarato tesoro nazionale nel giugno del 1996.

Sfortunatamente, il testo è incompleto.[1] Consiste di un unico volumetto (il primo di due) nel quale sono inclusi il *manajo* (introduzione in cinese), il

[1] Per un quadro completo delle poesie eliminate da tutto il testo, così come risulta in altri manoscritti superstiti, si vedano: Gotō, 1972 e Kishigami, 1964.

kanajo (introduzione in giapponese), la postfazione di Go-Toba e i *maki* dal primo al decimo. Le dimensioni del volume sono di cm 24,1 per cm 16,6.

Per quanto riguarda l'anno di produzione di questo manoscritto, mancando la seconda parte dell'opera, non abbiamo il colophon con il quale normalmente si fornivano informazioni sulla redazione del testo, e non è dunque possibile darne una datazione certa; tuttavia alcuni elementi, quali il tipo di carta e la grafia utilizzata, lasciano supporre, con un certo margine di certezza, che si tratti di un documento risalente alla metà del XIII secolo, e ci sono molte probabilità che sia stato scritto poco dopo il completamento dell'*Okibon Shinkokinshū*, che si suppone essere avvenuto negli ultimi anni di vita di Go-Toba.[2] Per questo motivo, a oggi si tratta della copia più vicina all'originale in nostro possesso.[3]

Fatta eccezione per il *manajo*, non si riscontrano segni e glosse, come ad esempio quelle che riportano informazioni sui compilatori che hanno scelto ogni singola poesia, così come si nota in altri manoscritti, ed è un testo molto pulito; sicché è molto probabile che sia stato copiato direttamente dalla versione autografa stesa da Go-Toba a Oki (Reizeike, 1997, pp. 15-16).

L'eccezionalità della qualità della carta e la cura compositiva riscontrabile in questo *shahon*, oltre al fatto di essere l'unico documento esistente a non riportare la versione iniziale dell'antologia, ma solo ed esclusivamente le poesie scelte da Go-Toba, ha spinto alcuni studiosi a ipotizzare che possa essere stato commissionato per placare lo spirito del sovrano, morto in esilio sicuramente in preda al risentimento verso i suoi antichi nemici. La letteratura giapponese, si sa, è piena di *onryō*, spiriti vendicativi di sovrani o guerrieri che, morti in condizione di frustrazione psicologica, tornano a tormentare i loro antichi nemici. D'altra parte, è lo stesso Go-Toba, in un documento redatto il venticinquesimo giorno dell'ottavo mese del terzo anno dell'era Katei (1237), due anni prima della sua morte, intitolato *Gotobain on'okibun anmon* (Prima stesura del testamento del Sovrano abdicatario Go-Toba), e conservato presso il deposito del Minase jingū, a scrivere di prevedere di trasformarsi in un *onryō* dopo la sua morte (Ueno, 1999, p. 7). La credenza era estremamente radicata nella cultura popolare. Nel quarto libro del *Masu kagami* (Lo specchio immenso, 1368-75), intitolato "Tre montagne sacre", ad esempio, leggiamo come tra le persone, una volta venuto a mancare

[2] L'incipit della postfazione all'*Okibon* recita infatti: "Son passati ormai circa trent'anni da quando, nella lontana era Genkyū, ordinai alle persone dell'Ufficio per la poesia di raccogliere liriche giapponesi antiche e moderne…"

[3] Si veda anche: Tanaka, 1981.

l'imperatore Shijō (1242), serpeggiasse la voce che «questa serie ininterrotta di eventi tragici potesse essere causata dagli spiriti adirati di coloro che erano morti su isole lontane, ancora afflitte da un rancore represso» (Tokieda *et al.*, 1965, p. 294).

3.1 Okibon Shinkokinshū – *Il vero specchio del gusto di Go-Toba*

La versione finale dell'antologia voluta da Go-Toba prevede un totale di circa milleseicento liriche[4] ma per quanto, in base a ciò che è scritto nella postfazione, si possa considerare l'opera un'espressione del gusto esclusivo di Go-Toba, va sottolineato come, sempre nello stesso testo, l'autore sottolinei il fatto che lo spirito profondo dell'antologia sia rappresentato dall'introduzione in giapponese scritta *illo tempore* dal Reggente e Primo Ministro, Fujiwara no Yoshitsune. Sicché, le modifiche apportate all'antologia furono orchestrate in modo tale che, pur alleggerendo il corpus dell'opera di ben quattrocento liriche, l'essenza di fondo non ne venisse inficiata. Conviene a questo punto citare la postfazione nella sua interezza.

> Son passati ormai circa trent'anni da quando, nella lontana era Genkyū, ordinai alle persone dell'Ufficio per la poesia di raccogliere liriche giapponesi antiche e moderne per poi selezionarle io stesso, creando un testo che sarebbe divenuto motivo d'orgoglio per vari casati. Ora, per quanto non si possa pensare che il lavoro sia da rifare, riguardando questa antologia con spirito sereno, mi rendo conto che [all'epoca della composizione] fu difficile giudicare la grazia di ogni singola poesia, sia di quelle antiche sia di quelle moderne, e che fu complicato escludere alcuni poeti, sia che fossero di rango elevato sia che fossero di rango basso, arrivando così a raccogliere duemila liriche. Un numero tanto elevato di poesie non può essere ascritto all'eccellenza di ciascuna di esse. Tra queste, di mie ne furono inserite più di trenta. Mi chiedo se non sia possibile guardarmi indietro e cercare di capire come mai, nonostante fossi così profondamente preso dall'arte della poesia giapponese, questa antologia abbia finito per essere così scialba.
>
> In passato, quando il palazzo reale godeva di pace e tranquillità, io ero pressato dagli affari di governo e non avevo un attimo di respiro. Ora che ho l'animo tranquillo di chi è stato esiliato su di un'isola, non c'è dubbio che io sia in grado di giudicare la grazia profonda delle poesie.

[4] Per una trattazione più ampia sull'argomento si veda: Teramae, 2001, 2003, 2005, 2006.

> Dal momento che, guardando al passato, non è cosa nuova limare un'antologia, reputo ragionevole farlo anche con questa. Cionnonostante, [devo tener presente che] all'epoca avevo chiesto al Reggente e Primo Ministro [Fujiwara no Yoshitsune] di scriverne l'introduzione in giapponese. E quella introduzione rappresenta proprio la quintessenza di questa antologia. Sicché, se io di quel florilegio ne facessi un compendio, non potrei più utilizzare l'introduzione iniziale. E così, mi sono limitato a modificare il numero delle liriche di ciascun poeta, comprese le mie. Da tutti i volumi ho riselezionato un totale di milleseicento poesie, sistemandole in venti *maki*. Non che la vecchia antologia debba essere cestinata, ma credo che l'attuale, grazie a questa nuova cernita, si sia rinnovata nello splendore. Io mi auguro che le persone che amano la poesia giapponese, come coloro che hanno sentito narrare l'antico racconto del "ponte fluttuante del cielo" e che si ritrovano con il cuore affondato nella grazia che fluisce dai versi "Molte nubi erge Izumo/ Molte pareti" [*yakumo-tatsu izumo-yaegaki*], aprendo questa raccolta nella quiete di una delle stanze interne della loro casa vengano prese dal desiderio di tramandare l'opera alle lontane generazioni future. (Minemura, 1995, pp. 602-603)

Come si vede, Go-Toba dichiara qui di voler intervenire esclusivamente sul numero delle poesie dello *Shinkokinshū*, limitandosi a eliminarne alcune senza aggiungerne altre. Inoltre, non si fa accenno all'intenzione di voler operare una qualche modifica della disposizione delle poesie esistenti. Il dato risulta interessante perché, come vedremo, questa dichiarazione di intenti sembra in parte contrastare con quanto poi realizzato dal sovrano nel suo rinnovato ruolo di editore del testo.[5]

3.2 Un interessante caso di inversione

Un elemento interessante dell'*Okibon* sta nel fatto che, nonostante corrisponda nel contenuto, per la quasi totalità delle sue parti, agli altri manoscritti esistenti, ci sono dei punti in cui si notano delle minime ma significative differenze. Ad esempio, c'è un punto nel secondo libro sull'autunno, in cui il sovrano inverte l'ordine di due poesie, la 517 e la 518. In aggiunta a ciò, in questa sequenza, Go-Toba decide di intervenire eliminando la 519.

[5] Per una discussione sulla natura dell'*Okibon Shinkokinshū*, si veda: Akase, 1997.

514 - *adani chiru/ tsuyu no makura ni/ hoshiwabite/ uzura nakunari/ toko no yamakaze*
In preda alla tristezza m'adagio sul guanciale dove stilla evanescente la rugiada. E nel vento che spira dal Monte Toko s'odono cantar le quaglie.

515 - *tou hito mo/ arashi fukisou/ aki wa kite/ ko no ha ni uzumu/ yado no michishiba*
Più nessuno verrà a trovarmi: è giunto l'autunno col suo vento che, spirando impetuoso, ha sepolto con le foglie degli alberi il sentiero erboso della mia dimora.

516 - *irokawaru/ tsuyu o ba sode ni/ okimayoi/ uragarete yuku/ nobe no aki kana*
Le lacrime di rugiada che si fan scarlatte, copiose stillano sulle maniche mie. È per via dell'autunno, nei cui campi avvizziscono le estremità di rami e foglie.

518 - *kirigirisu/ naku ya shimoyo no/ samushiro ni/ koromo katashiki/ hitori kamo nemu*
In questa notte di brina con il grillo che canta, sulla gelida stuoia, stesa la veste solitaria, giacerò forse in solitudine?

517 - *aki fukenu/ nake ya shimoyo no/ kirigirisu/ yaya kagesamushi/ yomogiu no tsuki*
L'autunno è ormai inoltrato. In questa notte di rugiada, o grillo, orsù, canta! Ché a poco a poco algida s'è fatta anche la luce della luna che inonda il giardino ricoperto d'artemisia!

(519) - *nezame suru/ nagatsuki no yo no/ toko samumi/ kesa fuku kaze ni/ shimo ya okuran*
In questa notte del nono mese è freddo il letto su cui mi risveglio: con il vento che spira stamane dev'essersi posata la brina.

520 - *aki fukaki/ awaji no shima no/ ariake ni/ katabuku tsuki o/ okuru urakaze*
Nel cuore dell'autunno, sull'isola di Awaji, all'alba, il vento della baia accompagna la luna che sta per tramontare.

521 - *nagatsuki mo/ iku ariake ni/ narinuran/ asaji no tsuki no/ itodo sabiyuku*
Anche nel nono mese quante volte già avrà albeggiato? La luna sulle gramigne va facendosi sempre più triste.

Analizzando le poesie a coppie, ci si rende conto di come nelle prime due l'immagine cardine che aiuta a creare una legatura sia sicuramente quella del vento (514: *yamakaze*, vento montano; 515: *arashi*, vento impetuoso). Tra la 515 e la 516 abbiamo invece una doppia legatura: la prima è di tipo lessicale, con la presenza della parola *aki*, autunno; la seconda è più sottile perché coinvolge l'immagine delle foglie morte; ma se nella prima lirica compare l'immagine delle foglie degli alberi (*ko no ha*) che, cadendo appassite, hanno sepolto il sentiero, nella seconda il poeta utilizza l'espressione *uragarete*, che indica l'avvizzimento delle piante a partire proprio dalle foglie. A questo punto, interviene Go-Toba che preferisce legare alla 516 la 518, e la 517 direttamente alla 520, dal momento che decide per l'eliminazione della 519.

Gli elementi che legano le prime due poesie sono senza dubbio la rugiada e la brina (*tsuyu*, *shimo*) e l'abito dell'attante (*sode*, *koromo*). In realtà, la prima di queste due legature si realizzava anche con la poesia 517, dove ritroviamo l'espressione *shimoyo*, notte di rugiada, ma mantenendo inalterato l'ordine originario delle liriche si nota un effetto di ridondanza che, forse, può essere risultato sgradito a Go-Toba. La poesia 516, infatti, termina con il verso *nobe no aki kana*, mentre la 517 si apre con *aki fukenu*. Se teniamo nella dovuta considerazione il fatto che nelle intenzioni dei compilatori queste sequenze poetiche andavano viste come un unico flusso di versi, possiamo ipotizzare che questa ripetizione sia balzata all'occhio del revisore. Tuttavia, potrebbe non essere stata solo questa la motivazione di Go-Toba. L'inversione delle poesie 517 e 518 paga un piccolo scotto in termini di narrativizzazione del testo. In entrambi i componimenti viene evocato il grillo: nella 517 la voce narrante si rivolge all'insetto chiedendogli di far sentire la sua voce, e nella 518 il grillo sembra esaudire il desiderio del poeta. Se Go-Toba decide a favore di questa sbavatura logico-temporale, facendo prima cantare il grillo e poi chiedendogli di cantare, evidentemente il beneficio dell'operazione è superiore al danno. Analizziamo dunque le singole legature che giustificano la successione 517-520. Innanzitutto, il primo verso di entrambi i componimenti: *akifukenu* e *akifukaki*. Se, nel caso precedente, la immediata successione del termine *aki*, presente nell'ultimo verso di una poesia e nel primo di quella successiva, poteva essere considerato come poco adatto a una sequenza di liriche, non era raro che in un'antologia o in una centuria poetica gruppi interi di poesie condividessero il primo o l'ultimo verso; basti pensare alle celeberrime *sanseki no uta*, le tre poesie della sera,[6]

[6] Si tratta di tre componimenti, rispettivamente di Jakuren, Saigyō e Teika, inseriti nel primo libro sull'autunno dello *Shinkokinshū*. A tal proposito va notato come

con il loro *aki no yūgure* finale. Il secondo elemento è indubbiamente dato dalla luna (*tsuki*). Una volta eliminata la poesia 519, senza questa inversione d'ordine delle liriche, si sarebbe ottenuto un cambiamento troppo brusco che avrebbe rovinato il flusso euritmico della lettura. Cionnonostante, credo che al di là della presenza di singoli termini, a guidare la mano di Go-Toba in questo caso sia stata la sua voglia di ricreare una coerenza nell'andamento dello sviluppo cronologico della scena. Nella prima poesia (518) abbiamo un attante che all'inizio della notte stende la sua veste per farsene giaciglio in attesa di un amante che molto probabilmente non verrà. Nei versi della seconda (517) la notte si fa fonda. L'idea non è esplicitata in maniera formale, ma la presenza del verbo *fukeru* (avanzare, farsi fondo) riferito all'autunno, grazie alla ricontestualizzazione, crea per suggestione semantica un legame anche con il momento della giornata. Da ultimo, abbiamo il sopraggiungere dell'alba nella 520, con tutto il suo bagaglio di riverberi malinconici tipico della poesia dell'epoca. La sequenza continua, e in un certo senso possiamo dire che si chiuda, con la 521 in cui la voce narrante evoca l'idea di un continuo susseguirsi di albe che accompagnano il locutore verso un autunno sempre più avanzato. Inoltre, va notato come, grazie all'inversione della 517 e della 518, nonché l'eliminazione della 519, Go-Toba ottenga una sequenza di tre poesie (517, 520, 521), fortemente coesa grazie alla presenza dell'elemento lunare (Reizeike, 1997, p. 17).

3.3 Ipotesi di lavoro sui due libri dedicati alla primavera

Partendo dal presupposto che in prima istanza nello *Shinkokinshū* furono inserite delle poesie di altissimo livello letterario, dobbiamo dedurre che quelle che vennero eliminate dall'*Okibon* furono individuate non tanto per marchiani difetti intriseci, ma perché, nel ripensare con grande calma l'andamento dei versi, alcune di queste sembrarono a Go-Toba poco utili o addirittura deleterie al dipanarsi armonico del testo poetico. Oppure, può darsi che in alcuni casi, una poesia da considerarsi semplicemente di buon livello, una volta accostata a una qualitativamente di gran lunga migliore, possa aver sfigurato, decretandone l'eliminazione (Terashima, 2007).

---

nell'*Okibon* l'ultimo di questi componimenti risulti cassato. Tuttavia, in questo specifico caso non è da credere che Go-Toba abbia voluto ridurre un effetto di ridondanza provocato dall'ultimo verso. È invece molto più probabile che la decisione sia stata determinata dall'idea che la poesia di Teika, divenuta comunque estremamente famosa nei secoli, non avesse un livello particolarmente alto. D'altra parte lo stesso Teika dimostrò di considerare non eccelsi questi suoi versi (Giordano, 2018, p. 65).

Limitando l'analisi delle poesie eliminate dal primo libro sulla primavera, Terashima (2006) avanza delle ipotesi sulle motivazioni che informarono le scelte di Go-Toba. Le poesie rimosse sono in tutto sedici:

2 – *honobono to/ haru koso sora ni/ kinikerashi/ ama no kaguyama/ kasumi tanabiku*
Pare che lieve sia giunta in cielo la primavera: s'è velato di bruma il celeste Monte Kagu.

8 – *kaze maze ni/ yuki wa furitsutsu/ shikasugani/ kasumi tanabiki/ haru wa kinikeri*
Turbinando nel vento continua a cader la neve; ma fluttuando s'addensa la foschia: è primavera.

9 – *toki wa ima wa/ haru ni narinu to/ miyuki furu/ tōki yamabe ni/ kasumi tanabiku*
È giunta ormai la primavera, ed i monti lontani, dove splendida fiocca la neve, si velan di foschia.

15 – *sawa ni ōru/ wakana naranedo/ itazura ni/ toshi o tsumu ni mo/ sode wa nurekeri*
Non per coglier le erbette palustri ho le maniche zuppe, ma per le lacrime sparse al pensiero degli anni inutilmente passati.

18 – *uguisu no/ nakedomo imada/ furu yuki ni/ sugi no ha shiroki/ ōsaka no yama*
Canta l'usignolo, ma sui monti di Ōsaka biancheggiano ancora le foglie dei cedri per la neve che cade.

22 – *izure o ka/ hana to wa wakan/ furusato no/ kasuga no hara ni/ mada kienu yuki*
Quali saranno mai i fiori di pruno? Sui campi dell'antico borgo di Kasuga in questi giorni di primavera la neve non s'è ancora disciolta.

24 – *yama fukami/ nao kage samushi/ haru no tsuki/ sora kakikumori/ yuki wa furitsutsu*
Qui, nel cuore dei monti, è ancora fredda la luce della luna primaverile. A tratti s'annuvola il cielo e la neve continua a cadere.

31 – *uguisu no/ namida no tsurara/ uchitokete/ furusu nagara ya/ haru o shiruran*
Dell'usignolo le lacrime ghiacce si sono disciolte. Rinchiuso nel suo nido avrà capito che è primavera.

51 – *tomekokashi/ mume sakarinaru/ wa ga yado o/ utoki mo hito wa/ ori ni koso yore*
Vieni a trovarmi: sono in fiore i pruni del mio abituro. Pur chi s'è allontanato a volte concede una visita.

77 – *araoda no/ kozo no furuato no/ furuyomogi/ ima wa harube to/ hikobaenikeri*
Le stoppie d'assenzio selvatico, rimaste lì nel campo incolto sin dall'anno scorso, ora, all'arrivo della primavera, han cominciato a gemmare.

78 – *yakazu tomo/ kusa wa moenan/ kasuga no o/ tada haru no hi ni/ makasetaranan*
Pur senza debbio crescerà l'erba. Che si affidino dunque i campi di Kasuga alla vampa del sole di primavera!

84 – *fushite omoi/ okite nagamuru/ harusame ni/ hana no shitahimo/ ikani tokuran*
Disteso, ne fantastico; in piedi, li guardo incantato. In questa pioggia di primavera, come schiuderanno i fiori la loro bellezza?

89 – *haru ni nomi/ toshi wa aranan/ araoda o/ kaesugaesu mo/ hana o miru beku*
Vorrei che fosse primavera tutto l'anno, per poter ammirare, mentre vango e rivango, i fiori di ciliegio.

92 – *yoshinoyama/ hana ya sakari ni/ niouran/ furusato saranu/ mine no shiragumo*
Sui monti di Yoshino saran in piena fioritura gli splendidi ciliegi. Dall'antica capitale non s'allontanano le candide nubi delle vette.

95 – *chirichirazu/ hito mo tazunenu/ furusato no/ tsuyukeki hana ni/ harukaze zo fuku*
Nessuno visita il borgo antico per veder se sian caduti oppure no. Sui fiori coperti di rugiada soffia il vento di primavera.

97 – *hana zo miru/ michi no shibakusa/ fumiwakete/ yoshino no miya no/ haru no akebono*
Guardo i fior di ciliegio facendomi strada tra l'erba incolta della via. E in quest'alba di primavera, qui a Yoshino, le rovine dell'antico palazzo imperiale.

Cercando di ricostruire la logica alla base di queste limature, Terashima (2006) individua le seguenti ragioni per ciascuna poesia. Le poesie 2 e 18 sono di Go-Toba che, per sua stessa ammissione, si era ritrovato inserito nell'antologia un numero troppo alto di sue liriche. La 8 e la 9, invece, sono poesie del *Man'yōshū*, la cui presenza nello *Shinkokinshū*, seppur giustificata in termini di testimonianza dell'evoluzione della poesia giapponese, lo è meno in termini di omogeneità stilistica.

A leggere con attenzione queste due liriche ci accorgiamo che in esse è prevalente un elemento razionale, con il poeta che deduce l'arrivo della primavera dalla presenza della foschia. Si trattava ovviamente di uno stilema classico consolidato, ma effettivamente questo elemento, nello scorrere della sequenza, rappresenta un ostacolo, rimosso il quale la lettura procede in maniera molto più fluida, priva di rallentamenti cerebrali.

In questo modo, il passaggio tra la poesia 7, in cui abbiamo l'immagine dell'acqua che va facendosi strada sotto il muschio, e la 10, dove abbiamo fili d'erba che germogliano, appare molto più scorrevole.

Per quanto riguarda la poesia 15, trattandosi in realtà di un *jukkai*, risulterebbe troppo prematura in termini di sequenza; la 22 ha un sapore troppo melanconico, con il senso di un passato vetusto suggerito dall'immagine dell'antico borgo di Kasuga; la 24 sarebbe colpevole di inserire forzatamente l'immagine dei recessi montani in un punto della sequenza poco opportuno; il difetto della 31 può essere stato l'eccessiva aderenza del testo alla *honka*, la poesia 4 del *Kokinshū*: «Fra la neve che ancora fiocca è giunta la primavera. Le lacrime ghiacciate dell'usignolo si staranno sciogliendo»[7], ma anche l'apparire troppo moderna in una sequenza di poesie del *Man'yōshū* (29, 30, 32). Il blocco che va dalla poesia 32 alla 76 risulta alquanto interessante dal punto di vista della progressione poetica. Infatti, in questa sezione Go-Toba rimuove solo una lirica, la 51, lasciando inalterato tutto il resto; ciò ci permette di dire che dal punto dell'associazione e della progressione poetica, questa sequenza possa essere presa come esemplare della poetica dello *Shinkokinshū*. Il problema della poesia 51 risiederebbe nel fatto che l'immagine realizzata nei versi è quella di pruni in piena fioritura, laddove nelle poesie precedenti e successive si parla già di fiori di susino caduti. Di contro, nella lirica 77 il lessico e la struttura dei versi sarebbero troppo poco raffinati. Le poesie 78 e 84 peccherebbero di uno stile e di un utilizzo degli artifici retori-

[7] *yuki no uchi ni/ haru wa kinikeri/ uguisu no/ kōreru namida/ ima ya tokuran*.

ci troppo retrò.[8] La poesia 89, invece, è stata sicuramente rimossa perché le sette poesie che la precedono celebrano tutte i ciliegi appena sbocciati in luoghi famosi della provincia di Yamato, sicché ritrovarsi improvvisamente dinanzi a dei versi che inscenano il dispiacere che si prova a fine primavera per la fugacità dei fiori risulta alquanto stonato. Con le poesie 92 e 95, oltre al problema della progressione e della eccessiva somiglianza con le poesie limitrofe, abbiamo forse a che fare anche con una questione di ambiguità semantica dei versi e una relativa difficoltà di lettura. Da ultimo, la poesia 97, la cui oscurità deve essere risultata particolarmente sgradita a Go-Toba in fase della sua ultima revisione. In effetti, Fujiwara no Toshinari, in qualità di giudice del *Sengohyakuban utaawase*, aveva criticato questo componimento affermando che "lo spirito dei primi cinque caratteri, *hana zo miru* (guardo i fiori di ciliegio) è assolutamente incomprensibile".

Passando al secondo libro dedicato alla primavera, sempre Terashima (2006) suggerisce un altro angolo visuale per giustificare le scelte di Go-Toba. Le poesie eliminate sono le seguenti ventitré.

> 106 – *imo yasuku/ nerarezarikeri/ haru no yo wa/ hana no chiru nomi/ yume ni mietsutsu*
> Un placido sonno non m'è dato dormire. In questa notte di primavera nei sogni miei continuo a vedere solo spargersi fiori di ciliegio.
>
> 107 – *yamazakura/ chirite miyuki ni/ magainaba/ izureka hana to/ haru ni towanan*
> I fior di ciliegio montani, caduti sulla neve immacolata, indistinguibili son da essa. Quali siano i fiori, chiedilo alla primavera.
>
> 108 – *wa ga yado no/ mono narinagara/ sakurabana/ chiru o ba e ko-so/ todomezarikere*
> Alla mia dimora appartengono i ciliegi, eppur a quei fiori non posso impedir di cadere.
>
> 112 – *kaze kayou/ nezame no sode no/ hana no ka ni/ kaoru makura no/ haru no yo no yume*

[8] Ad esempio, nella poesia 84 l'espressione *shitahimotoku*, "sciogliere le fettucce della sottana", richiama metaforicamente l'atto, da parte di una donna, di concedersi a un uomo. Sicché in questi versi il poeta paragona l'uomo alla pioggia primaverile che invita i fiori, vale a dire la donna, a elargire le proprie grazie.

Leggero uno zefiro. D'un tratto mi desto: sul guanciale e la veste il profumo dei fiori. Sogno di una notte di primavera.

113 – *kono hodo wa/ shiru mo shiranu mo/ tamaboko no/ yukikau sode wa/ hana no ka zo suru*
È questo il tempo in cui le maniche di tutti coloro che passano, conoscenti ed estranei, dei fiori hanno il profumo.

120 – *karigane no/ kaeru hakaze ya/ sasouran/ sugiyuku mine no/ hana mo nokoran*
Li avrà invitati il vento che soffia sulle ali delle oche che tornano al nord? Al loro passaggio sulla vetta anche i fiori son caduti.

124 – *fumoto made/ o no e no sakura/ chirikozu wa/ tanabiku kumo to/ mite ya sugimashi*
Se non cadessero fin alle falde del monte i fiori di ciliegio, lassù in cima, li si potrebbe scambiare per nuvole fluttuanti.

127 – *yamazato no/ niwa yori hoka no/ michi mo gana/ hana chirinu ya to/ hito mo koso toe*
Ci fosse un'altra via oltre a quella del giardino qui al villaggio montano! Chi venisse a trovarmi si chiederebbe se quelli caduti sian fiori oppure no.

129 – *ōsaka ya/ kozue no hana o/ fuku kara ni/ arashi zo kasumu/ seki no sugimura*
A Ōsaka un vento impetuoso spazza via dalle cime i fiori di ciliegio, velando così di bruma il bosco di cedri alla barriera.

133 – *miyoshino no/ takane no sakura/ chirinikeri/ arashi mo shiroki/ haru no akebono*
Son caduti i fiori di ciliegio sulle alte vette del maestoso Yoshino: impetuoso biancheggia il vento nell'alba primaverile.

135 – *kyō dani mo/ niwa o sakari to/ utsuru hana/ kiezu wa aritomo/ yuki ka tomo miyo*
Di già oggi son caduti i fiori, accumulandosi nel giardino; ma pur non sciogliendosi, mirali come fossero neve.

136 – *sasowarenu/ hito no tame to ya/ nokoriken/ asu yori saki no/ hana no shirayuki*
È per chi non fu invitato che rimase questa neve fatta di fiori che non attesero domani?

138 – *tsuraki kana/ utsurō madeni/ yaezakura/ toe tomo iwade/ suguru kokoro wa*
Com'è duro il tuo cuore, ché non m'hai detto di venir prima che i ciliegi dal fiore doppio fossero sbiaditi.

140 – *uramizu ya/ ukiyo o hana no/ itoitsutsu/ sasou kaze araba/ to omoikeru o ba*
Rimpiangerebbe mai il fiore, avendo in odio il mondo evanescente, d'aver pensato di seguire il vento ove mai questo l'invitasse?

144 – *chiru hana no/ wasuregatami no/ mine no kumo/ so o dani nokose/ haru no yamakaze*
Lascia almeno le nubi là in cima, ché dei fior di ciliegio ormai caduti son vestigia, o vento che soffi dai monti in primavera.

146 – *oshimedomo/ chirihatenureba/ sakurabana/ ima wa kozue o/ nagamu bakari zo*
Sì tanto vi ho amati eppur siete caduti, o fiori di ciliegio; ed ora malinconico fisso solo le disadorne cime degli alberi.

150 – *taga tame ka/ asu wa nokosan/ yamazakura/ koborete nioe/ kyō no katami ni*
Per chi mai, o fior di ciliegio, vi risparmiate a domani? Sparpagliatevi, come ricordo di oggi, in una fragranza colorata.

152 – *hana nagasu/ se o mo miru beki/ mikazuki no/ warete irinuru/ yama no ochikata*
Volevo mirar le rapide su cui scorrono via i fiori caduti, ma la falce di luna della terza notte è subito sparita dietro il profilo del monte.

155 – *chirinikeri/ aware urami no/ tare nareba/ hana no ato tou/ haru no yamakaze*
Caduti son i fiori di ciliegio. Ed il vento di primavera che spira dai monti sembra dire: "ah, chi mai è da deplorar per questo?"

156 – *haru fukaku/ tazune irusa no/ yama no ha ni/ hono mishi kumo no/ iro zo nokoreru*
Sul finir della primavera m'inoltrai sul monte Irusa per mirar i fiori di ciliegio, ma in lontananza, sulla cresta del monte, solo le nubi a ricordarne il colore.

162 – *ashihiki no/ yamabuki no hana/ chirinikeri/ ide no kawazu wa/ ima ya nakuran*

Le rose selvatiche son cadute. Chissà se a Ide le rane adesso staran cantando.

164 – *matoishite/ miredomo akanu/ fujinami no/ tatamaku oshiki/ kyō nimo aru kana*
In cerchio armonioso abbiamo oggi ammirato, senza mai esser paghi, queste onde di glicini. Dover andare, ahimè, come rincresce!

166 – *midori naru/ matsu ni kakareru/ fuji naredo/ o no ga koto to zo/ hana wa sakikeru*
S'appoggia il glicine al pino sempreverde ma, pensando sia giunto il suo tempo, dischiude i fiori suoi.

La maggior parte delle liriche inserite nel secondo libro sulla primavera sono dedicate ai fiori di ciliegio, e alla fine del libro abbiamo un certo numero di topiche diverse.

Il primo gruppo di poesie cassate (106-108) era stato probabilmente pensato dai compilatori in modo da realizzare un progressivo passaggio dalla piena fioritura dei ciliegi alla loro caduta e, contemporaneamente, da una dimensione onirica a una concreta, nonché per realizzare un passaggio spaziale dallo scenario montano a quello del villaggio. Tuttavia, si tratta di tre liriche in cui i fiori di ciliegio non fanno altro che cadere in maniera incessante, e ciò può essere stato considerato prematuro da Go-Toba che invece, giustamente, preferì che la caduta dei fiori fosse graduale, come in effetti accade nelle liriche successive.

Le poesie 112 e 113 sono focalizzate entrambe sul profumo dei fiori che, probabilmente, dovevano essere nella mente degli autori, quelli di pruno. Qui però, grazie al fatto che si parla genericamente di fiori, la ricontestualizzazione operata dai compilatori fa sì che li si possa interpretare come fiori di ciliegio. Tuttavia, Go-Toba deve aver avvertito come poco opportuna questa forzatura in termini di associazione e progressione poetica.

In linea di massima, analizzando le poesie che precedono o seguono quelle eliminate, Terashima (2006) nota come, quando ci troviamo dinanzi a un gruppo di poesie che trattano di uno stesso argomento, Go-Toba eviti di eliminare quelle centrali, ma tenda a cassare il più delle volte le ultime di ogni gruppo o, in casi più rari, le prime. La poesia 120 apre un gruppo di liriche che hanno come argomento "oche selvatiche che fan ritorno al cader dei fiori"; la 124 è l'ultima di un gruppo di poesie sull'ammirar i fiori montani che cadono; la 127 chiude un gruppo che parla dei visitatori che si riducono al cader dei fiori; la 129 è la seconda di un dittico in cui si parla di fiori spazza-

ti via dalla cima di monti in luoghi famosi; la 133 termina una sequenza sui fiori caduti sulla cima del monte; la 135 e la 136 sono rispettivamente la seconda e la terza poesia di un trittico dedicato ai fiori caduti nel giardino; la 138 è la seconda di un dittico incentrato sui fiori che restano nel giardino; la 140 può essere considerata un'eccezione, ma la 144 è la prima di un dittico in cui si parla del vento montano di primavera; la 146 è la prima di due in cui l'immagine principale è quella di alberi ormai spogli[9]; la 150 è l'ultima poesia in cui i ciliegi sono protagonisti; la 152 è la seconda di un dittico che ha come tema la festa delle poesie sull'acqua; la 155 e la 156 sono rispettivamente la seconda e la terza di un gruppo dedicato ai fiori di ciliegio che cadono e alla ricerca di tracce di fiori; la 162 chiude un gruppo sugli *yamabuki*; la 164 e la 166 sono la seconda e l'ultima di un gruppo in cui si parla di glicini.

Conclusioni

Lo *Shinkokinshū* è un'opera del tutto *sui generis* nell'ambito dei cosiddetti *hachidaishū*, le prime otto antologie edite per decreto imperiale.[10] Lo è per la sua storia editoriale, per lo spazio che Go-Toba, committente dell'antologia, si ritagliò in qualità di supervisore e poeta rappresentato nel florilegio, nonché per la qualità letteraria delle liriche inserite, che riuscirono, nel complesso, davvero a trasformarsi in uno specchio fedele dell'evoluzione del *waka* dalle sue origini fino alla prima parte del periodo Kamakura. Come abbiamo visto, il ruolo del sovrano abdicatario nella realizzazione dell'opera fu tale da allontanarla, almeno per quel che riguarda le modalità editoriali, dalla tradizione instaurata dalle precedenti antologie imperiali. La sua presenza fu così pervasiva da limitare al massimo grado la libertà di movimento dei compilatori, facendo sì che il risultato finale riflettesse per lo più la sua visione personale. Già questo sembra avvicinare lo *Shinkokinshū* a quelle

[9] Nel caso specifico, la scelta di Go-Toba sembra spinta anche dal livello particolarmente alto della poesia successiva: «Sui monti di Yoshino caduti son i fior di ciliegio e all'antica capitale più nessuno giunge. Tra rami spogli soffia solo il vento di primavera.» Fujiwara no Toshinari, nell'esprimere il suo giudizio su questa lirica, presentata in occasione del *Roppyakuban utaawase*, aveva affermato che per quanto le poesie aventi ad oggetto i monti di Yoshino fossero oramai stantie, l'espressione "tra i rami spogli soffia solo il vento di primavera" era da considerarsi originale e che, inoltre, non era rintracciabile facilmente nelle poesie antiche un tormento così forte da parte del poeta.

[10] Per un approfondimento, si veda: Asada, 2004.

che venivano normalmente definite *shisenshū*, antologie di poesie di vari autori scelte da qualcuno in base al proprio gusto.

E se questo è vero per le tre versioni dell'antologia che videro la luce nel culturalmente raffinato e ricco ambiente della corte, ancora di più lo è per l'*Okibon Shinkokinshū*, in cui il sovrano, trasformando la feroce solitudine dell'esilio in un'occasione di calma e serenità, permise alla propria sensibilità poetica di esprimersi nel migliore dei modi, senza alcun tipo di condizionamento legato alla dimensione sociale della poesia o alle influenze più o meno dirette del suo antico circolo poetico.

Bibliografia

Akase, Shingo (1995). "Okibon Shinkokinwakashū honbun pekken". *Bungaku*, 6, 4, pp. 64-72.

Akase, Shingo (1997). "Okibon Shinkokinwakashū no imi suru mono". *Kokubungaku*, 42, 13, pp. 9-13.

Asada, Tōru; Fujihira, Izumi (2004). *Kokinshū Shinkokinshū no hōhō*. Tōkyō: Kasama shoin.

Giordano, Giuseppe (2018) (a cura di). *Go-Toba. Cento poesie dalle isole lontane*. Roma: Aracne.

Gotō, Shigeo (1972) (a cura di). *Okibon Shinkokinwakashū to kenkyū*. Toyohashi: Mikan kokubun shiryō kankōkai.

Kishigami, Shinji *et al.* (1964). *Kōtei Shinkokinwakashū*. Tōkyō: Musashino shoinkan.

Minemura, Fumito (1995) (a cura di). *Shinkokinwakashū*. In *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū*, 43. Tōkyō: Shōgakukan.

Reizeike: Reizeike shiguretei bunko (1997) (a cura di). *Okibon shinkokinwakashū*. Tōkyō: Asahi shinbun sha.

Suzuki, Jun'ichi (1954). "Shinkokinwakashū okibon shikibu no jokika ni tsuite". *Hokkaidō geijutsu daigaku kiyō, dai ichibu*, 5, 2, pp. 1-9.

Tabuchi, Kumiko (2013). "Okibon Shinkokinwakashū. Kō". *Kokugo kokubun*, 82, 7, pp. 1-19.

Tanaka, Yutaka (1981). "Okibon batsu no mondai". *Gobun*, 38, pp. 3-9.

Teramae, Tomomi (2001). "Okibon Shinkokinwakashū ni tsuite. Go-Toba jōkō no senka ishiki ni tai suru ikkōsatsu". *Mukogawa kokubun*, 57, pp. 25-33.

Teramae, Tomomi (2003). "Okibon Shinkokinwakashū ni tsuite (3). «Tachibana» kagun ni okeru sakujoka". *Mukogawa kokubun*, 11, pp. 21-34.

Teramae, Tomomi (2005). "Okibon Shinkokinwakashū ni tsuite (4). Sakujo sareta Teika no renka". *Mukogawa kokubun*, 12, pp. 36-48.

Teramae, Tomomi (2006). “Okibon Shinkokinwakashū ni tsuite (6). Sakujo sareta uta to «Entō on hyakushu»”. *Naruo setsurin*, 13, pp. 24-32.

Terashima, Tsuneyo (2006). “Okibon Shinkokinwakashū no waka sakujo. Haru no uta o tōshite”. *Tōkyō ikashika daigaku kyōyōu kenkyū kiyō*, 36, pp. 1-14.

Terashima, Tsuneyo (2007). “Okibon Shinkokinwakashū no sakujoka. Kijun no nintei ni tsuite”. *Waka bungaku kenkyū*, 94, pp. 14-30.

Tokieda, Motoki; Kidō, Saizō (1965) (a cura di). *Jinnō shōtōki – Masu kagami*. In *Nihon koten bungaku taikei*, 87. Tōkyō: Iwanami shoten.

Ueno, Takeshi (1999). “Okibon to Go-Toba in onryō no chinkon. Reizeikei shiguretei bunkōzōbon. Okibon Shinkokinwakashū no seiritsu ni tsuite”. *Kokugo kokubun*, 68, 9, pp. 1-9.

Okibon Shinkokinshū

The Last Revision of the Anthology by Go-Toba

During his exile on Oki island, the retired emperor Go-Toba once again reviewed his masterpiece, the *Shinkokinwakashū*. By the end of the revision, four hundred lyrics had been removed from the anthology, such that the new text, nowadays known as the *Okibon Shinkokinwakashū*, ended up being quite different from the beautiful copy Minamoto no Ienaga had made in the capital in 1216. In this paper, proceeding from the afterword Go-Toba added to the *Okibon*, I will try to define some of the aesthetic criteria the former emperor could have used in selecting which lyrics to removed. The analysis is based on what is called the *Junsui Okibon Shinkokinwakashū*, a manuscript discovered in 1995 in the well-known *Reizeike shiguretei bunkozō*; this is the oldest copy of the *Okibon* we have, and for this reason, the most reliable one.

後鳥羽院の改訂された『隠岐本新古今和歌集』をめぐって

ジュセッペ・ジョルダーノ

1221 年の承久の乱の後、流罪の判決を下された後鳥羽院は、隠岐島に流され、晩年に「新古今和歌集」の更なる編纂を行なっている。改訂されたその勅撰和歌集は「隠岐本新古今和歌集」という名で今も知られている。1216 年に都で源家長が編集した清書と比較すると隠岐本の歌数は 400 首ほど少なくなっているが、院の撰歌の理由はどこにも記されていなかったのである。本稿は、1995 年に冷泉家時雨亭文庫蔵から発見された「隠岐本新古今和歌集」の最も古い写本、いわゆる「純粋隠岐本」を中心に、院がその改訂の動機を解説している跋文を読み解きながら、編者がどのような美学的・文学的基準でそれぞれの和歌を削除したかを明らかにする。

FRANCESCA ROMANA LERZ

Nikyoku santai: il pilastro dell'educazione dell'attore nō. Uno studio sui trattati *Shikadōsho* e *Nikyoku santai ningyō zu* di Zeami Motokiyo

Zeami Motokiyo (1363-1443), capo della compagnia Kanze, fu una figura poliedrica. Considerato colui che pone le basi del teatro nō, egli racchiude in una sola persona le figure di direttore della sua troupe, attore, drammaturgo e teorico del teatro.

Agli inizi del XV secolo, l'autore inizia la stesura dei suoi trattati critici. Sono attribuiti a Zeami ventuno scritti teorici il cui contenuto e scopo era quello di garantire lunga vita all'arte del *sarugaku*[1] e alla sua troupe. Nei suoi trattati egli infonde tutta la sua personale conoscenza ed esperienza, essendo parte attiva nel fenomeno della performance, e avendo dimostrato nel corso della sua carriera consapevolezza nello sviluppare espedienti teatrali sempre più efficaci per conquistare l'interesse del pubblico.

Al contrario dei suoi drammi, sempre rappresentati sin dalla loro stesura, per lungo tempo il corpus di scritti critici veniva tramandato esclusivamente ad un solo individuo fra gli adepti della compagnia Kanze.[2]

Lo scopo di questa tradizione segreta era mantenere le caratteristiche dell'arte della propria scuola attoriale nascoste alle troupe concorrenti.

---

[1] Il termine *sarugaku* era il nome con il quale era noto il teatro nō all'epoca di Zeami. La dicitura *nōgaku* che conosciamo oggi risale all'epoca Meiji. Si veda Ruperti, 2015, p. 57.

[2] Alcuni dei trattati di Zeami sono anche tramandati all'interno della compagnia Komparu. Di questa troupe faceva parte Zenchiku, suo genero ed erede artistico. Per la sua formazione, Zeami scrisse diversi trattati tra cui *Shūgyoku tokka* e *Rikugi*. Si veda Thornhill, 1993, p. 6.

L'occasione per Zeami di raffinare l'arte del *sarugaku* e far diventare la compagnia Kanze la troupe predominante avviene nel 1375, quando il padre Kan'ami Kiyotsugu si esibisce di fronte allo shōgun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408). Lo shōgun rimane profondamente colpito dall'abilità di Kan'ami e dall'eleganza di Zeami e offre alla compagnia Kanze un posto dominante nella sua corte.

Sfortunatamente questa condizione privilegiata dura solo fino alla morte di Yoshimitsu, avvenuta nel 1408. Nel periodo che segue, Zeami scrive la maggior parte della sua letteratura critica sempre guidato dall'obbiettivo di tutelare ed elevare il *sarugaku*. Secondo l'autore, il mezzo adatto a raggiungere tale scopo è da ricercare nel successo della performance.

Zeami è convinto che la chiave sia una buona partenza, ovvero l'insegnamento e l'apprendimento del *nikyoku santai*. I termini *nikyoku santai* si riferiscono alle attività di canto e danza (*nikyoku*) e all'apprendimento delle tre tipologie principali di ruoli (*santai*) quali l'anziano (*rōtai*), la donna (*nyotai*) e il guerriero (*guntai*). Zeami stabilisce che questo precetto debba essere insegnato e appreso in prima istanza se si vuole perseguire l'intento di diventare un attore completo e raffinato.

Lo scopo di questo articolo è quello di studiare il concetto di apprendimento di *nikyoku santai* nella sua prima esplicita formulazione e capire i motivi per i quali Zeami ha sentito la necessità di ricondurre proprio a questo tassello la base dell'educazione dell'attore. Questo studio verrà condotto proprio attraverso le sue parole, prendendo in considerazione due dei trattati che per primi citano tale precetto. Il lavoro di Shelley Fenno Quinn (2005) è risultato fondamentale per poter trovare degli spunti di riflessione attraverso i quali condurre questa ricerca. Ciò che soggiace a questa formulazione è la volontà di Zeami di rendere il suo stile sempre più competitivo. Lo stile dello *yamato-sarugaku*,[3] che l'autore eredita dal padre, non è, secondo lui, in grado di rivaleggiare, per esempio, con quello di Ōmi[4] che era rinomato per il suo altissimo livello di *yūgen*.[5]

[3] Regione che oggi corrisponde alla prefettura di Nara.

[4] Corrispondente all'area nord di Kyōto.

[5] Il concetto di *yūgen* in Zeami assume diverse sfumature di significato. In Fenno Quinn, *Developing Zeami*, sono esposti almeno sei modi differenti di interpretazione che alcuni studiosi hanno individuato. Ueda afferma che per Zeami lo *yūgen* non si manifesta solo attraverso le apparenze ma anche come concetto di bellezza spirituale. Nearman lo riconduce all'energia dell'atto performativo, il momento in cui l'attore cattura l'attenzione del pubblico. Goff afferma che nei ruoli femminili, che conten-

Zeami associava il concetto di *yūgen* all'eleganza aristocratica creata dalla manifestazione della sensibilità poetica dell'attore. In questo senso lo stile Ōmi sembra rappresentarlo appieno. La caratteristica principale dello stile di Ōmi era l'utilizzo prevalente di canto e danza nella performance, mentre lo stile di Yamato prediligeva una recitazione più simile alla realtà.

Il rivoluzionario lavoro che Zeami fa è quello di ribilanciare il ruolo di canto e danza all'interno del suo stile, conferendo grande importanza a questi ultimi elementi a scapito di una recitazione troppo evidente. Zeami, grazie all'utilizzo rinnovato di canto e danza accanto alla mimesi (*monomane*)[6], indebolisce tutte le barriere in cui un'imitazione troppo realistica costringe un personaggio che, quindi, manca di *yūgen.* Grazie all'unione e al bilanciamento di *nikyoku* e *santai* in un unico fondante insegnamento, Zeami pone il focus della recitazione non più sul realismo dell'interpretazione ma sull'interiorità del personaggio. Di conseguenza, anche ruoli che solitamente mancano di *yūgen* come quello del demone o del guerriero, caratterizzati da una forte violenza interpretativa, possono incorporare canto e danza, e quindi eleganza, senza incappare in una violazione dell'illusione drammatica (Fenno Quinn, 2005, p. 64).

Il motivo per cui Zeami amplifica l'importanza del canto e della danza nel *sarugaku* trova la sua spiegazione nel fatto che egli comprese come, nei circoli aristocratici, il gusto dell'epoca tendeva sempre più verso la ricerca della raffinatezza.[7] Sebbene Zeami sottolinei che un bravo attore debba

gono di per sé un alto livello di *yūgen,* raggiungono il perfetto compimento di eleganza quando la performance si fonde con la tensione drammatica. Per alcuni studiosi delle religioni, invece, la manifestazione dello *yūgen* è da ricondursi alla manifestazione del Nirvana nel Samsara. Thornhill conclude che il concetto di *yūgen* in Zeami sia diverso da quello della poesia *waka*, nella quale rappresenta uno stile di performance ben preciso, piuttosto che rappresentazione della profondità interiore. In ultimo, Brown afferma più semplicemente che la questione dello *yūgen* si inscrive nel contesto della sfida tra troupe per accattivarsi il favore dei nobili. Si veda Fenno Quinn, 2005, pp. 18-19.

[6] Il *monomane* è uno dei concetti chiave del nō. Zeami intende questo concetto in diversi modi: come metodo di imitazione della realtà seppur con delle limitazioni (si veda Hare, 2008, p. 31), o come tecnica interpretativa per arrivare al cuore della performance e al successo fra il pubblico. In questa sede, il *monomane* viene inteso nella sua accezione di principio della *mimesis*.

[7] Il periodo di governo dello shōgun Ashikaga Yoshimitsu segnò un punto di svolta per quanto riguarda il gusto per gli intrattenimenti di corte. Prima di lui l'aristocrazia militare prediligeva il *dengaku* (performance legata al culto della terra).

coinvolgere qualsiasi tipo di pubblico (Hare, 2008, p. 37), egli sa che infondere grazia alla rappresentazione equivale a soddisfare le aspettative e l'interesse di un pubblico colto e potente, in grado di appoggiare la sua troupe.

La formulazione di *nikyoku santai* come concetto unitario non è esplicita sin dai suoi primi scritti. Nel suo primo trattato, il *Fūshikaden* (Del trasmettersi del fiore e dell'interpretazione, 1400-1418), non vi è difatti traccia di questo elemento. Certamente in questo testo Zeami tratta l'insegnamento delle tecniche di modulazione della voce e dei tipi di personaggio ma di questi ne individua ben nove.[8] Fenno Quinn fa notare come, in questa prima formulazione teorica, Zeami affermi con chiarezza la differenza che sussiste fra ruoli eleganti e raffinati e ruoli forti e rudi (Fenno Quinn, 2005, pp. 48-49). Nella descrizione delle tecniche di rappresentazione dei primi, infatti, egli ammette la presenza di canto e danza, nei secondi la esclude del tutto (Hare, 2008, pp. 31-37).

È ancora lontana pertanto la formulazione dei tre prototipi base (*santai*), e di canto e danza (*buga nikyoku*) all'interno del contesto dei tipi e il connubio di questi ultimi nella rappresentazione del personaggio.

Solo nei trattati composti a metà della sua attività il *nikyoku santai* fa la sua comparsa come concetto unico: i nove tipi di personaggio del *Fūshikaden* vengono sostituiti con le tre tipologie base, allo scopo di sistematizzare e ridurre ai fondamentali i ruoli del *nōgaku* (McKinnon, 1953, p. 219), mentre canto e danza assumono il ruolo fondamentale di primissimo passo nell'educazione dell'attore.

Nello *Shikadōsho* (Della via che conduce al fiore, 1420) e nel *Nikyoku santai ningyō zu* (Ilustrazioni dei due elementi e dei tre ruoli, 1421), fin dalle prime righe, Zeami introduce il concetto di due elementi e tre ruoli. Se si intende conoscere come questo elemento sia stato spiegato fin dalla sua prima comparsa, non si possono non prendere in considerazione insieme questi due

---

Quando Yoshimitsu salì al potere, egli appoggiò più apertamente il *sarugaku* e le sue troupe. Essendo un individuo molto colto e appassionato di arti, egli costruì intorno a sé circoli, letterari, artistici, di cui anche Zeami faceva parte. Si venne così a creare una rete di intellettuali che osservavano e giudicavano con occhio critico le performance. Da qui il rinnovato interesse per Zeami nel rendere le sue rappresentazioni sempre più raffinate. Si veda Pinnington, 2019, p. 60.

[8] I nove ruoli di base che Zeami elenca nel *Fūshikaden* sono: la donna; l'anziano; i ruoli da interpretare senza maschera; il folle; il monaco; l'*ashura*; la divinità; il demone; i ruoli di origine cinese. Per approfondimento sui nove personaggi si faccia riferimento a Hare, 2008, pp. 31-37.

testi. Lo *Shikadōsho* introduce il concetto come base per la preparazione dell'attore e continua con delle considerazioni sulle qualità del performer. Il *Nikyoku santai ningyō zu* richiama il trattato precedente, esplicitando con dettagli tecnici ed illustrazioni, il training da compiere per padroneggiare questo pilastro fondamentale dell'educazione che è la combinazione dei due elementi e dei tre ruoli.

1. Nikyoku santai *nello* Shikadōsho

Nello *Shikadōsho*, scritto nel 1420, Zeami chiarisce già dal primo paragrafo la necessità del training dell'attore secondo i criteri dello studio del *buga nikyoku* (canto e danza) e dei tre ruoli principali. Il trattato è suddiviso in cinque paragrafi nei quali rispettivamente Zeami espone un diverso aspetto della performance di un attore. Il primo paragrafo, intitolato *nikyoku santai no koto* ("sui due elementi e i tre ruoli"), presenta per la prima volta i due elementi e tre ruoli e lo schema secondo cui questi devono essere insegnati e studiati dall'attore principiante.

L'autore stabilisce che nonostante ci siano molti modi per approcciarsi all'arte del *sarugaku* il primo passo nell'educazione dell'attore è sicuramente l'approccio al canto, alla danza e ai tre ruoli principali dell'imitazione.

Il principiante bambino dovrà iniziare con lo studio approfondito del *buga nikyoku*.

La cosa interessante è che Zeami tiene a stabilire con fermezza che al giovanissimo attore sarà proibito in qualsiasi modo accostarsi allo studio dei tre tipi fino a che egli non avrà raggiunto l'età adulta.[9] Non è la prima volta che Zeami propone una restrizione di questo tipo. Già nel primo capitolo del *Fūshikaden*, infatti, era stato affermato che fino al compimento dei tredici anni l'attore non deve far altro che concentrarsi sullo sviluppo delle sue capacità tonali e sui movimenti della danza (Hare, 2008, pp. 26-28).

Il motivo che soggiace al divieto per il principiante di imparare sin dalla giovane età ad imitare i ruoli risiede nel fatto che, presentando egli l'aspetto di un fanciullo, racchiude dentro di sé già una grande quantità di *yūgen* sia nei movimenti che nella voce.

Nello *Shikadōsho*, dunque, questo concetto viene ribadito e viene specificato che il giovane attore dovrà trattenersi dall'indossare la maschera e i

[9] Zeami considera l'attore come un fanciullo dai dieci anni di età fino al suo *genbuku*, la cerimonia di consegna di nuovi indumenti da adulto, *hakama* ed *eboshi* (pantaloni e cappello), che segnava l'ingresso del bambino nell'età adulta.

costumi propri del ruolo e che, se sarà chiamato a imitarne i movimenti durante le lezioni, ne interpreterà solo il nome (Omote, 1974, p. 112).[10]

Soltanto in questo modo sarà poi in grado di mantenere un alto grado di eleganza anche nell'età adulta e ciò che lo guiderà sarà poi l'apprendimento dei tre ruoli dell'anziano, della donna e del guerriero.

> Non c'è davvero nessun altro metodo di allenamento in questa arte se non quello di imparare tutto ciò che potete riguardo a questi tre ruoli – l'anziano, della donna e del guerriero – e permearli con le due arti di canto e danza che avrete assimilato dall'infanzia. (Hare, 2008, pp. 130-131)

Tutte le altre forme di stile, dice Zeami, sono dei derivati che poggiano le loro basi su questo fondamento. Tutti gli stili che presentano attributi divini (*kamisabi*) e di serenità (*kansen*), sono originati dal ruolo dell'anziano. Quelli che hanno spiccate caratteristiche di grazia ed eleganza (*yūgen*) derivano dal ruolo della donna. Quelli, infine, che utilizzano movimenti vigorosi (*shindōsoku no seikyoku*) sono adattamenti del ruolo del guerriero.

Se per qualsiasi ragione un attore non avesse abbastanza abilità per riuscire a far scaturire queste varianti sarebbe comunque un attore di una certa qualità avendo appreso almeno il *nikyoku santai* come base. Se non si partisse da questo tassello fondamentale, la performance risulterebbe debole e lo stile inconsistente: «Lo ripeterò ancora: coloro che non cominciano la propria formazione dalle due arti e dai tre ruoli saranno in grado solo di creare performance banali, alberi e foglie senza tronco» (Rimer e Yamazaki, 1984, p. 66).

Zeami si preoccupa, infatti, che gli attori apprendano almeno le basi del *sarugaku* per evitarne una deriva irrecuperabile. Ecco perché nel secondo paragrafo dello *Shikadōsho*, intitolato "sullo stile senza padronanza" (*mushufū no koto*), viene affrontato il problema della riproduzione di uno stile senza personalità. La predisposizione innata di un attore e la sua formazione sono elementi fondamentali nel percorso di crescita artistica ma è ancora più necessario che tutto ciò si trasformi in preparazione interiorizzata e consapevole, altrimenti, dice Zeami, non desterà mai interesse nel pubblico.

[10] Questo concetto può risultare un po' ostico. Quello che Zeami intende è che il giovane attore deve concentrarsi unicamente sullo studio del canto e della danza ma se in casi di prove particolari, egli dovesse essere chiamato ad accennare ad un ruolo particolare, egli non indossandone né i panni, né la maschera, solo formalmente sarà individuato come tale (solo per il nome).

Nel terzo paragrafo, "sul massimo grado" (*ran'i no koto*), Zeami descrive questa volta un esempio virtuoso di come dovrebbe essere un attore al massimo livello di abilità. Colui che è giunto al massimo grado di abilità nell'arte del *sarugaku* avrà già imparato ad eliminare le posture scorrette e sarà sicuramente in grado di produrre delle performance perfette. Tuttavia, è possibile che un attore esperto, al fine di destare interesse nel pubblico, recuperi ciò che è stato scartato in fase di allenamento ed usi uno stile scorretto di proposito. Il controllo di questa tecnica è appannaggio esclusivo di un attore del grado massimo e non può essere riprodotto dai principianti. Zeami, quindi, mette in guardia i suoi adepti dall'imitare precisamente il modo di eseguire le danze di un maestro, dicendo di osservarne le performance ma confrontarle sempre con l'insegnamento del *nikyoku santai*, che ne è la base.

Nel quarto paragrafo "sulla pelle, carne ed ossa" (*hi niku kotsu no koto*) Zeami fa una breve descrizione degli elementi di cui dovrebbe essere costituito un attore dallo *stile ispirato* (*zuifū*). Egli dice che esistono tre elementi che dovrebbero essere riuniti: *pelle*, *carne* e *ossa*. Le *ossa* corrispondono alla bravura innata dell'attore, la *carne* alle abilità raggiunte grazie allo studio del *nikyoku santai* e la *pelle* alla padronanza e al perfezionamento degli stili con personalità e interiorizzazione. Zeami lamenta che la condizione di attore, completo di questi tre elementi, è molto difficile da trovare, specialmente nella sua epoca, e che gli attori di *sarugaku* suoi contemporanei sono a malapena a conoscenza dell'esistenza di questi fattori (Omote, 1974, p. 116).

Nel quinto paragrafo "sulla sostanza e l'effetto" (*tai yū no koto*), egli spiega che ciò che viene osservato e prodotto nel *sarugaku* si divide in *sostanza*, che Zeami accosta all'immagine del *fiore*[11], e nell'*effetto* che essa produce, il suo profumo. Uno spettatore inesperto apprezza nel nō soltanto l'effetto, poiché visualizza la performance soltanto con gli occhi, mentre uno spettatore esperto sa guardare il nō con la mente (*kokoro*)[12]. Lo stesso si può

[11] Il termine *fiore* (*hana*) assume in Zeami significati diversi. Generalmente si intende la sensazione di soddisfazione estetica che il pubblico avverte durante la performance dell'attore. Qui, invece, Zeami si serve dell'immagine del fiore e del suo profumo per spiegare la correlazione fra *sostanza* dell'azione drammatica e la sua messa in scena, il suo *effetto*.

[12] *Kokoro* è un termine molto importante per Zeami. Nei suoi trattati assume significati diversi in diversi contesti. È legato a diverse sfere del sentire: sentimenti, inconscio, spontaneità, e vuoto. In questo specifico caso lo intendiamo come consapevolezza interiore. Per una trattazione sulle diverse valenze che assume il concetto di *kokoro* in Zeami, si veda Pilgrim, 1969.

dire dell'attore: egli deve imitare la sostanza e non l'effetto. Un attore poco esperto può non comprendere la differenza fra i due elementi e confondere l'effetto con la sostanza. Imitando solo l'effetto di ciò che è alla base della performance, però, non crea alcun interesse nel pubblico e il nō risulta debole. Ciò che Zeami vuole evitare a tutti i costi è che la sua arte risulti poco efficace. Questi precetti sono volti unicamente a formare un attore in grado di fronteggiare la richiesta di un pubblico sempre più esigente.

Egli conclude lo *Shikadōsho* con una considerazione sul rinnovato interesse del pubblico nel *sarugaku* e che il livello di preparazione di questo nella comprensione della performance è sempre più alto. Per questo è necessario che gli attori siano sempre più preparati e che si dedichino allo studio dei suoi testi e all'allenamento insieme ai maestri.

2.1 Nikyoku santai *nel* Nikyoku santai ningyō zu

Direttamente successiva è la stesura del *Nikyoku santai ningyō zu*, datato 1421. Il manoscritto del testo è stato tramandato da Komparu Zenchiku nella sua scuola e contiene le descrizioni dei due elementi e tre ruoli principali accompagnati da illustrazioni grafiche. Il testo, rispetto a quelli precedenti e a quelli dell'ultima parte dell'attività di Zeami, presenta una forte influenza dello stile sinizzato probabilmente dovuta alla sempre più crescente e sempre più ampia conoscenza della letteratura e alla consapevolezza della propria caratura intellettuale (Hare, 2008, pp. 461-471). Ciò rende questo testo al contempo molto interessante ma anche difficile da tradurre con efficacia, avendo al suo interno parecchie brevi asserzioni e neologismi.[13]

Questo trattato espone in maniera più dettagliata e pragmatica ciò che Zeami scrive nello *Shikadōsho*. La prima parte, infatti, descrive con cura le posture e le danze correlate ai tre ruoli di anziano, donna e guerriero. La seconda parte tratta dei movimenti e della danza che Zeami colloca fuori dai *santai* ma che considera comunque necessari come caratteri di base: le figure demoniache e la *tennyo* (dama celeste). Nell'ultima parte si discute, con delle annotazioni onomatopeiche, dei movimenti del piede che l'attore deve eseguire per le movenze più intricate.

Nell'introduzione Zeami ricorda che la base di partenza per l'apprendimento dei tre ruoli principali sono il canto e la danza, da immaginare, dice, come il fiore del pruno (il primo fiore dell'anno), alludendo al primario insegnamento a cui il giovane principiante si deve dedicare. Fuori

[13] Per alcuni esempi di espressioni e termini particolarmente ostici presenti nel *Nikyoku santai ningyō zu*, si veda Hare, 2008, p. 149.

dalle danze dei *santai*, invero, Zeami colloca la "danza del fanciullo" (*dōbu*) per il quale le doti conferite dal *buga nikyoku* bastano per raggiungere un alto livello di *yūgen*. Conservando l'atteggiamento del fanciullo anche dopo essersi approcciato allo studio dei tre ruoli principali, l'attore sarà in grado di manifestare eleganza in tutti ruoli che ne derivano.

2.2 L'anziano (rōtai)

Affrontando il capitolo sulle movenze e le danze del concetto di *santai*, Zeami inizia con la descrizione della figura dell'anziano (*rōtai*) che da subito riassume con una frase molto significativa accanto alla sua illustrazione: "mente serena e sguardo lontano" (Omote, 1974, p. 124).[14] L'attore dovrà avere chiara nella sua mente l'asserzione e la figura e poi imitare le movenze del personaggio «*mazu sono mono ni yoku nari, sate sono waza wo yoku ni seyo*», (Omote, 1974, p.124).[15]

Per quanto riguarda la danza dell'anziano (*rōmai*), essa viene paragonata da Zeami allo sbocciare di un fiore su di un vecchio albero. La serenità deve essere alla base di ogni movimento. Sono afferenti al tipo dell'anziano anche le donne, le monache anziane e tutti quei ruoli che hanno attributi divini o di tranquillità (Omote, 1974, p. 125).

2.3 La donna (nyotai)

Il ruolo della donna viene riassunto da Zeami con l'asserzione: "la mente ne è la sostanza, ogni forza viene bandita" (Omote, 1974, p. 126). Questo è un ruolo sicuramente molto complesso per un attore di *sarugaku*, essendo la performance eseguita da soli uomini. L'attore deve tenere ben presente che questa figura è quella che meglio può produrre, con la sua eleganza, un alto livello di *yūgen* e movimenti troppo violenti sono da scartare completamente.

Dalla danza (*memai*) della donna si "origina l'eleganza dello yūgen e ne emana l'effetto" (Omote, 1974, p. 126). Per questa figura, Zeami pone moltissimo l'accento sull' esecuzione di canto e danza per esaltarne le doti di

[14] Zeami riprenderà in seguito per a stesura dello *Shūgyoku tokka* (1428), tutte le definizioni dei *santai* spiegandole e ampliandone il significato.

[15] Questa frase è una citazione che Zeami fa del *Kakyō* (Lo specchio del fiore), datato 1426. Nello *Shikadō* e nel *Nikyoku santai ningyō zu* ci sono spesso allusioni a questo trattato. Omote ritiene che probabilmente la stesura del testo sia iniziata molto prima, anche prima dello *Shikadō* (1420), visti i continui rimandi, citazioni ed evidenti influenze. Per approfondimenti: Hare, 2008, p. 454.

raffinatezza, ribadendo così la forte connessione fra *yūgen* e il *buga nikyoku* di cui abbiamo discusso in precedenza.

2.4 Il guerriero (guntai)

L'ultimo ruolo contemplato nei *santai*, il tipo del guerriero (*guntai*), viene riassunto da Zeami con la frase "la forza ne è la sostanza, la mente è frammentata" (Omote, 1974, p. 127).

Egli spiega che nonostante la violenza sia l'attributo principale di questo personaggio, anche questa figura si innesta nel ceppo dello stile del fanciullo e quindi ha origine dal canto e dalla danza che ne smorzano i movimenti, facendo comparire l'eleganza anche in un ruolo così violento. La necessità che Zeami avverte di conferire *yūgen* anche ai ruoli più lontani dall'eleganza lo hanno spinto a includere sempre di più canto e danza nello stile Yamato. In questo testo in particolare, egli si dedica alla ricerca dell'armonizzazione del *buga nikyoku* nelle movenze di un ruolo apparentemente privo di *yūgen*: quello del demone.

Il ruolo del demone si origina dal tipo del guerriero (Fenno Quinn, 2005, p. 68) e Zeami ne individua due tipi diversi: quello con il cuore umano e quello con il cuore demoniaco[16]. Riguardo al ruolo del demone con "sembianze di demone ma cuore umano" (Omote, 1974, p. 128), proprio dello stile cosiddetto frammentato (*saidōfū*), Zeami stabilisce che non si debba mettere troppa forza nei movimenti di questa figura poiché, nonostante si tratti di una figura demoniaca, il cuore rimane quello di un essere umano. I ruoli che si possono includere nello stile *saidō* sono quelli della donna folle e altri generi di figure maschili e anziane.

Lo stile del "movimento violento" (*rikidōfū*) comprende quei ruoli che hanno "forza, sembianze e cuore demoniaci" (Omote, 1974, p. 129). È necessaria una grande esperienza per rendere questi personaggi interessanti al pubblico. Poiché la loro sostanza è interamente demoniaca è difficile poter includere leggiadria nella performance. Soltanto con molti tentativi di interpretazione si riuscirà ad infondere un po' di interesse nella performance ma Zeami avverte che questa figura può essere riprodotta solo una volta alla fine di una giornata di spettacoli (Idem).

Bisogna ricordare che i precetti di Zeami, anche se per la maggior parte molto precisi, non hanno un carattere impositivo. Egli rimanda molto spesso

[16] Non è la prima volta che Zeami opera questa distinzione. Nel *Fūshikaden* si distinguono il ruolo di *ashura*, un guerriero dalle movenze demoniache, e il ruolo del demone vero e proprio. Si veda Hare, 2008, pp. 35-36.

all'insegnamento orale e molto anche alle personali abilità ed inclinazioni degli artisti. Questo evidenzia che l'idea di base dell'autore è che la performance non debba essere un'esperienza preconfezionata dall'attore per il pubblico ma presuppone un'originalità sempre nuova per ogni interpretazione.

2.5 La danza della dama celeste (tennyo no mai)

Il *nikyoku santai ningyō zu* conclude la descrizione dei tipi di danze particolari con la menzione della danza della donna celeste (*tennyo no mai*). Questa figura, prerogativa dello stile Ōmi (Fenno Quinn, 2005, p. 30), viene affrontata per la prima volta da Zeami alla luce delle sue nuove riflessioni sul *nikyou santai*. La danza della dama celeste è descritta come "*spirito che cavalca la musica*" (*jōgakushin*) (Omote, 1974, p. 130). Di questo stile la danza e la musica sono la sostanza. Zeami dice «di danzare la danza, essere danzati dalla danza stessa» in modo da poter offrire uno spettacolo meraviglioso e combinare insieme *pelle*, *carne* e *ossa*.

Mentre il *saidō* e il *rikidō* sono collocati, sì, al difuori delle danze dei tre tipi ma sono derivazioni dello stile del guerriero, lo stile della dama celeste è collocato al di fuori dei tre tipi originari di *monomane*, poiché non appartiene alla sfera umana. Ciononostante, Zeami ne ravvisa comunque una dote espressiva propria del tipo della donna.

Quello che si evince dalla lettura di questo trattato è che per ogni ruolo da interpretare, accanto alle didascalie e alle indicazioni sulla postura e le illustrazioni grafiche, Zeami sottolinea e incoraggia l'importanza della predisposizione mentale nell'interpretazione, evidenziando la convinzione che l'imitazione non è una rappresentazione meccanica del vero.

Conclusioni

Lo *Shikadōsho* e il *Nikyoku santai ningyō zu* sono due pilastri fondamentali nella comprensione del nuovo concetto di *nikyoku santai* nella poetica di Zeami. Zeami approda a questo concetto grazie ad una serie di consapevolezze professionali che lo inducono a dare sempre più spazio al canto e alla danza accanto all'imitazione (*monomane*). Lo *Shikadōsho* espone il pensiero di Zeami sui due elementi e i tre ruoli principali, il *Nikyoku santai ningyō zu* ne elenca i dettagli specifici, quali la postura, le danze e la predisposizione mentale con cui affrontare la rappresentazione. I due testi sono concettualmente consequenziali e dialogano fra loro attraverso una serie di rimandi e precisazioni di concetti enunciati in precedenza.

Il *Nikyoku santai ningyō zu* si apre proprio con la dichiarazione di voler esplicitare quanto detto nello *Shikadōsho* per mezzo di figure illustrate e ap-

punti sulle posture e le danze. In questo stesso testo, inoltre, sono esposti in maniera più pragmatica alcuni dei concetti introdotti nel testo precedente.

Nello *Shikadōsho*, ad esempio, Zeami parla di *sostanza* (*tai*) e di *effetto* derivato (*yū*), in relazione alla performance. Nel *Nikyoku santai ningyō zu* viene specificato che cosa sia questa *sostanza*, applicata ai singoli tipi.

Un altro esempio di legame e continuità fra i due trattati lo troviamo nel paragrafo della danza della dama celeste, grazie al quale capiamo che cosa visivamente Zeami intendesse con il fine di riunire in un'interpretazione gli elementi "pelle", "carne" ed "ossa".

Mettendo a confronto i due scritti, d'altra parte, possiamo anche riscontrare un'apparente incongruenza concettuale fra l'allenamento di un attore e l'atto di messa in scena di un personaggio. Fenno Quinn fa notare che, nel *Nikyoku santai ningyō zu*, Zeami afferma che per l'interpretazione di un ruolo, l'attore debba prima entrare in un certo stato mentale e assumere una certa postura, poi approcciarsi al canto e alla danza (Fenno Quinn, 2005, pp. 73-75). Nel training descritto nello *Shikadōsho*, invece, l'ordine appare inverso: il principiante non deve assolutamente approcciarsi all'imitazione prima dell'età adulta ma solo concentrarsi sulle basi del canto e della danza (Omote, 1976, p. 112).

A mio parere, Zeami risolve questo apparente contrasto ponendo lo stato mentale e le movenze del fanciullo alla base dei tre tipi di cui l'attore imparerà l'imitazione solo nell'età adulta. Egli sottolinea che la preparazione durante il periodo dell'infanzia nel canto e nella danza sia propedeutica alla comprensione dello stato mentale dei tre ruoli principali, ai quali solo poi si accosta lo studio delle particolari danze. Anche se nel *Nikyoku santai ningyō zu* la descrizione delle azioni e dell'imitazione della postura dei tre ruoli è primaria rispetto alle danze corrispondenti, ponendo la danza del fanciullo come chiave esecutiva primaria per tutti gli altri ruoli, di fatto, l'ordine enunciato nello *Shikadōsho* viene rispettato.

Il canto e la danza sono gli elementi che hanno permesso a Zeami di formulare il concetto di *nikyoku santai* e raggiungere lo scopo di conferire *yūgen* al suo *sarugaku*.

In precedenza, l'uso dei *buga nikyoku* era contemplato solo se l'identità del personaggio lo prevedeva: questi avevano una funzione limitata, poiché i ruoli più violenti ne rimanevano esclusi (Fenno Quinn, 2005, p. 81). Riequilibrando la funzione di canto e danza e alzando il livello di *yūgen* nella performance questi due elementi vengono felicemente armonizzati anche con i ruoli di demone e guerriero.

Il risultato della spinta di Zeami di riqualificare l'attività performativa, aggiungendo elementi diversi da quelli propri dello stile Yamato, è stato si-

curamente frutto di un grande sforzo ma ciò gli ha concesso di creare un raffinato impianto artistico, amalgamando insieme elementi musicali, coreografici, mimetici e di produrre una grande quantità di testi tecnici di grande valore artistico e letterario.

Bibliografia

Fenno Quinn, Shelley (2005). *Developing Zeami: The Noh Actor Attunement in Practice*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Hare, Tom (2008). *Zeami: Performance Notes*. New York: Columbia University Press.

McKinnon, Richard, N. (1953). "Zeami on the Art of Training". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 16, 1, pp. 200-225.

Omote, Akira, Katō, Shuichi (1974) (a cura di). *Zeami Zenchiku*. In *Nihon shisō taikei*, 24, Tōkyō: Iwanami shoten.

Pilgrim, Richard, B. (1969). "Some Aspects of Kokoro in Zeami". *Monumenta Nipponica*, 24, 4, pp. 393-401.

Pinnington, Noel John (2019). *A New History of Medieval Japanese Theatre*, London: Palgrave MacMillan.

Rimer Thomas, Yamazaki Masakazu (1984). *On the art of Nō Drama*. Princeton: Princeton University Press.

Ruperti, Bonaventura (2015). *Storia del teatro giapponese dalle origini all'Ottocento*. Venezia: Marsilio.

Thornhill, Andrew (1993). *Six Cricles, One Dewdrop: The Religio-Aesthetic World of Komparu Zenchiku*. Princeton: Princeton Legacy Library.

The *nikyoku santai*: The Pillar of the Nō Actor's Education A Study on Zeami Motokiyo's Treatises *Shikadōsho* and *Nikyoku santai ningyō zu*

Zeami Motokiyo (1363-1443) is considered to be the founder of Japanese Nō theater. Head of the Kanze troupe, he wrote theoretical treatises that lay out the fundamental criteria for ensuring a solid foundation in the art of *sarugaku.* For this purpose, the preparation of the performer was fundamental; thus it is interesting to examine the *nikyoku santai*, which Zeami considered the basis of an actor's education. This principle was first elaborated as a unitary concept in *Shikadōsho* (1420), and later in *Nikyoku santai ningyō zu* (1421), in which Zeami translates the characteristic attitudes of each role into a series of drawings.

The article aims first to trace the causes that led to the formulation of this concept, then to analyze how it is portrayed in these two treatises, in which it is mentioned for the first time.

二曲三体：能役者の教育の基本 世阿弥元清の至花道書と二曲三体人形図についての研究

フランチェスカ・ロマナ・レルツ

世阿弥元清(1363-1443)は、日本の能楽の創設者であるとされている。観世座のリーダーともいわれている世阿弥は、１５世紀初めに理論的な論文を書き始めた。論文には、申楽の芸術の確固たる根拠を保障するための基本的な基準が含まれている。そのためには、俳優の準備が大切だったそうだ。役者の教育の基本である二曲三体を検討することは興味深い。世阿弥の二曲三体は、歌と舞と三つの主要な役割（老体・女体・軍体）の学習のことだ。この原則は、最初に至花道書（1420）と二曲三体人形図（1421）に作成された。

まず、本稿の目標は、この概念の形成に成就した原因を研究することだ。次に、役者の教育において二曲三体がどのように表示されるかを分析する。さらに、二つの論文における概念の違いがあるかを調べる。

ANTONIO MANIERI

Le conoscenze tecnico-pratiche dei funzionari di basso rango nello *Yōshi kangoshō* (720 ca.)*

Introduzione

Nello "stato retto dai codici" (*ritsuryō kokka*) del Giappone del secolo VIII, all'interno dei vari dipartimenti e uffici degli otto ministeri, oltre ai funzionari di medio e alto rango, come direttore, vicedirettore e funzionari di terzo livello, e ai servitori, erano presenti anche i funzionari di quarto livello e molto spesso i gruppi professionali *shinabe*. I funzionari di quarto livello erano denominati in diversi modi nei vari uffici, ma tutti erano riconducibili alla figura del *reishi*, il 'cancelliere', addetto alla redazione e al rilascio dei documenti. I gruppi professionali, invece, che erano stati recepiti e assorbiti dal Giappone pre-*ritsuryō* ed erano caratterizzati da vincoli ereditari, avevano mansioni che corrispondevano a particolari arti e tecniche.

La formazione dei funzionari del periodo Nara in generale ha ricevuto l'attenzione di vari studi (ad es. Momo, 1994), ma è ancora poco indagata per l'aspetto specifico delle conoscenze implicate dalle mansioni tecnico-pratiche, ovvero quelle che si esprimono nel saper fare, nel sapere operativo che guida le attività umane ed è rivolto al raggiungimento di un fine (in altre parole, le *téchnai* della tradizione greco-romana).[1] In realtà, è proprio la co-

* Il presente contributo è un'elaborazione della presentazione orale tenuta al Convegno AIStuGia 2019 in un panel organizzato con Maria Chiara Migliore, dal titolo *L'istruzione dei funzionari nello stato* ritsuryō*: sapere teorico e conoscenze pratiche*. Si rimanda al saggio di Migliore in questo volume per l'approfondimento sul sapere teorico.

[1] È ovvio distinguere una forma più procedurale del sapere tecnico, propria degli *shinabe*, da una forma più descrittiva, quasi esclusivamente concettuale e lessicale, necessaria invece ai *reishi*.

noscenza tecnico-pratica nel periodo Nara in generale che è stata studiata poco.[2] Al riguardo, concordo con Kristina Buhrman (2017, p. 367) che la lacuna accademica di storia della scienza e della tecnica nel Giappone prima del 1600 sia da attribuire alla scarsezza delle fonti e soprattutto del genere testuale per antonomasia della letteratura tecnico-scientifica, il trattato.

Tuttavia, ritengo opportuno rimarcare tre aspetti del mondo delle tecniche e dei saperi pratici del Giappone *ritsuryō*, essenziali anche per qualsiasi analisi della manualistica utile per la formazione stessa dei funzionari. Innanzitutto, come risaputo, il Giappone è debitore verso la Cina anche dei libri di materia tecnica, che circolavano ampiamente (Yoshida e Li, 1998; Sugimoto e Swain, 1989 [1978]). In secondo luogo, non deve essere sottovalutato il ruolo della cultura dell'oralità come espressione dell'esperienza e il carattere corporativo e segreto della trasmissione dei saperi propri dei gruppi professionali. Infine, non è stato preso abbastanza in considerazione il ruolo dei testi normativi, ovvero le fonti giuridiche come codici ed emendamenti, che erano i riferimenti di base di qualsiasi funzionario, e ancor meno il contributo che possono offrire i dizionari e le enciclopedie organizzate per classi semantiche, che in quanto "surrogati di biblioteche" risultano eccellenti strumenti di ricostruzione linguistica e storica anche nel caso specifico della conoscenza tecnica.

In questo contributo presento i primi risultati di un esame dello *Yōshi kangoshō* 楊氏漢語抄 (Note su parole cinesi del maestro Yako, 720 ca.), un testo pervenuto solo in tradizione indiretta grazie alle citazioni presenti nel dizionario enciclopedico *Wamyōruijushō* 和名類聚抄 (Note classificate su nomi giapponesi, 933 ca.). Probabilmente a causa della sua tradizione frammentaria, lo *Yōshi kangoshō* è stato esaminato più come testimonianza di un'antica prassi lessicografica (Kanetsuki, 1931; Kawase, 1955; Nakada, Wada e Kitahara 1983; Kuranaka, 2002; Lin, 2012) che per la sua centralità nel discorso tecnico e nell'istruzione dei funzionari. Mostrerò, perciò, come lo *Yōshi kangoshō* sia una fonte essenziale per lo studio della conoscenza tecnica del Giappone antico, sia perché formato da terminologie tecniche, sia perché sicuramente un utile strumento didattico per l'apprendimento del les-

[2] Si segnala Sugimoto e Swain (1989 [1978]), che, da un lato, è più interessato a individuare gli apporti stranieri, che chiama "ondate culturali", che le rielaborazioni giapponesi, e, dall'altro, si limita a trattare solo medicina, matematica e astronomia, che sono anche quelle branche del sapere delle quali è pervenuto un numero più cospicuo di fonti, tralasciando il resto della conoscenza tecnica, talvolta chiamata in causa solo per la sua intrinseca relazione con le tre discipline summenzionate.

sico da parte dei funzionari di basso rango. La ricostruzione del testo, oltre a essere di primaria importanza nella storia della cultura e della letteratura tecnica del secolo VIII e nello studio della figura del funzionario di stato, è anche necessaria per riconsiderare le tipicità stesse della scrittura tecnico-scientifica, dei linguaggi tecnico-specialistici in prospettiva storica e della relazione fra sinitico e vernacolare negli ambiti non aulici e meno dibattuti della tradizione intellettuale del Giappone antico.

1. Il Wamyōruijushō*, fonte per la ricostruzione dello* Yōshi kangoshō

Il *Wamyōruijushō*, la fonte più importante per la ricostruzione dello *Yōshi kangoshō*, è un dizionario bilingue sinitico-giapponese compilato dal funzionario e letterato Minamoto no Shitagō (911-983), che, come suggerisce il *ruiju* 類聚 (lett. 'raccolta per tipi') del titolo, è organizzato per classi tematiche.[3] Shitagō compila il dizionario perché commissionatogli dalla principessa Kinshi (904-938), che necessita di uno strumento utile per la lingua della vita quotidiana e che ritiene a ciò inadeguate le enciclopedie cinesi.

Del testo esistono due versioni, una in venti libri e una in dieci, che differiscono non solo per il numero dei libri, ma anche per l'assenza, nella versione in dieci libri, di tutta la sezione sulla geografia amministrativa, e per la diversa disposizione di alcune parti del materiale lessicale. Delle due versioni sono pervenuti numerosi manoscritti, ma tutti incompleti e lacunosi.[4] In ogni caso, per ognuna delle due versioni esiste una *vulgata*, che è il *Genna sannen kokatsujiban* (Edizione a stampa su caratteri mobili del terzo anno dell'era Genna) pubblicata da Nawa Dōen (1595-1648) nel 1617 per la versione in venti libri, e il *Senchū Wamyōruijushō* (Commento al *Wamyōruijushō*), un'edizione commentata di Kariya Ekisai (1775-1835), conclusa nel 1827 (ma pubblicata nel 1883) per quella in dieci libri.[5] Non è accertato quale delle due versioni sia la più vicina alle intenzioni dell'autore, anche se alcuni studi (Kuranaka, 1988, p. 64) propongono una *Urversion* in venti libri, non necessariamente coincidente con quella pervenuta.[6]

[3] Il *Wamyōruijushō* è ascrivibile alla categoria di testi che Aida (2007) ha definito *ruiju hensanjo*, ovvero testi basati sull'uso preponderante delle citazioni da altri testi, a loro volta sistematizzate in base a classi tematiche.

[4] Per l'edizione in facsimile di vari manoscritti si veda Mabuchi (2008) e TBWMS.

[5] Il *Genna sannen kokatsujiban* è disponibile in Nakada (1978) e il *Senchū Wamyōruijushō* in SWMS.

[6] In questo contributo prendo in esame solo la versione in venti libri.

Il dizionario è organizzato in grandi classi semantiche, secondo una visione del mondo che si riscontra, pur con qualche differenza, anche nelle enciclopedie cinesi. Si procede dal Cielo, per poi passare alla Terra, fino ad arrivare all'Uomo, incluso l'ambiente che lo circonda ed è a suo uso e le attività umane:

Libro I: Cielo. Terra. Acque. Stagioni.
Libro II: Demoni e divinità. Uomini. Relazioni familiari.
Libro III: Corpo umano.
Libro IV: Tecniche e arti. Musica.
Libro V: Funzionari. Province e villaggi.
Libro VI: Province e villaggi.
Libro VII: Province e villaggi.
Libro VIII: Province e villaggi.
Libro IX: Province e villaggi.
Libro X: Costruzioni.
Libro XI: Imbarcazioni. Carri. Bovini ed equini. Gemme.
Libro XII: Incensi ed erbe medicinali. Lampade. Tessuti. Vesti.
Libro XIII: Utensili I.
Libro XIV: Utensili II.
Libro XV: Utensili III.
Libro XVI: Stoviglie. Alimenti e bevande.
Libro XVII: Cereali. Frutti e ortaggi. Verdure.
Libro XVIII: Uccelli. Bestie.
Libro XIX: Animali acquatici. Insetti e rettili.
Libro XX: Piante e alberi.

Ogni classe contiene sottoclassi di lemmi in rapporto di co-iponimia o di meronimia. La struttura del lemma prevede solitamente una citazione di un testo cinese che corrisponde alla definizione, una notazione della pronuncia attraverso un carattere omofono oppure col sistema *fanqie*,[7] un equivalente giapponese dato in *man'yōgana* tratto da un testo giapponese o aggiunto direttamente dal compilatore. I testi citati, cinesi, buddhisti e giapponesi, sono oltre duecentonovanta.[8]

[7] Il *fanqie*, lett. 'tagliare', introdotto nel III secolo e utilizzato nei dizionari e nei commentari fino agli inizi del XX secolo, è un sistema di notazione della pronuncia in cui due caratteri sono utilizzati per indicare la pronuncia di un terzo carattere (carattere glossato): l'iniziale del primo carattere indica l'iniziale del carattere glossato e la finale del secondo carattere indica la finale del carattere glossato.

[8] L'elenco delle fonti del *Wamyōruijushō*, con numero di citazioni, è in Kuranaka, Lin e Kawaguchi (1999).

La *Prefazione* al *Wamyōruijushō*, che spiega la genesi dell'opera, propone l'importante distinzione fra il mondo delle belle lettere, quello del «vento e della luna» (風月之興), e quello della vita quotidiana (世俗, giapp. *sezoku*) e fornisce anche informazioni sui testi cinesi, non sempre utili per «sciogliere i dubbi sulla vita quotidiana» (難決世俗之疑), e sui testi giapponesi, dei quali ritiene che vi siano punti di forza e punti di debolezza (編録之間頗有長短) (Nakada, 1978, p. 3). Fra i testi giapponesi citati ricorrono: lo *Honzō wamyō* (Nomi giapponesi di erbe medicinali, 918), che è un dizionario di erboristeria compilato da Fukane no Sukehito (?-?) pervenuto integralmente (Yosano, 1926); i *Nihongi shiki* (Note personali agli *Annali del Giappone*, post 721), che è un corpus di glossari (alcuni pervenuti) per la lettura del *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720), fra cui quello di Yatabe no Kinmochi (X sec.) (Kuroita, 1935); il *Benshiki rissei* (Compendio di classificazioni, VIII sec.) e lo *Yōshi kangoshō*, che sono invece testi perduti che sopravvivono quasi esclusivamente grazie alle citazioni nel *Wamyōruijushō*. Questi testi sono considerati insufficienti e in alcuni casi imprecisi, ma in ogni caso grande attenzione è posta da Shitagō, che li cita cospicuamente in tutta l'opera.

Benshiki rissei e *Yōshi kangoshō* sono molto simili nella struttura e già Kuranaka Susumu (2003) aveva intuito che potesse trattarsi di testi a uso dei funzionari di basso rango. In questo contributo mi soffermo solo sul secondo perché ritengo che abbia avuto una maggiore influenza nella compilazione del *Wamyōruijushō*,[9] e perché è anche il capostipite in Giappone di una tradizione di *kangoshō*, il cui ultimo esemplare mi risulta essere il *Sōka kangoshō* (Note su parole cinesi della famiglia Kuwahara), un dizionarietto in dieci libri, con ogni libro dedicato a una classe semantica, i cui manoscritti sono datati a partire dal primo anno dell'era Bunmei (1467), e che è attribuito a Yamamomo Akinao (?-?). Tale *Sōka kangoshō* è ritenuto talvolta la versione completa del nostro *Yōshi kangoshō*,[10] ma in realtà è un apocrifo, come già dimostrato da Kanetsuki (1931).

[9] Lo stesso titolo del *Wamyōruijushō* si ispira a quello dello *Yōshi kangoshō*.

[10] Hirata Atsutane (1776-1843) nel *Koshichō* (Caratteri della storia antica, 1811-1819) ritiene che *Yōshi kangoshō* e *Sōka kangoshō* siano prodotti dello stesso autore, ovvero Yamamomo Akinao (Ueda, 1939). Il *Sōka kangoshō* è anche dato in appendice al *Wakun no shiori* (Guida alle parole giapponesi, 1777-1862) di Tanikawa Kotosuga (1709-1776), in cui è presentato come un altro dei *kangoshō* citati da Shitagō nella *Prefazione* del *Wamyōruijushō* (Ōtomo, Kimura e Misawa, 1998). Nel *Kokugogaku shomoku kaidai* (Bibliografia di testi sulla lingua nazionale, 1902) di

2. Lo Yōshi kangoshō

Le poche notizie bibliografiche che conosciamo del testo le ricaviamo proprio dalla *Prefazione* al *Wamyōruijushō*, dove il titolo riportato è *Yōshi kangoshō* (楊氏漢語抄). Sempre nella *Prefazione*, però, lo stesso testo è indicato anche come *Yōsetsu* (楊説), lett. 'spiegazioni di Yako', o anche come *Yōkesetsu* (楊家説), lett. 'spiegazioni della famiglia Yako'. All'interno del dizionario, invece, sono riscontrabili 166 frammenti dello *Yōshi kangoshō*, di cui 154 presentano il titolo per esteso, alcuni il titolo abbreviato in *Yōshi shō* 楊氏抄 (Note del maestro Yako, quattro casi), *Yōshi kanshō* 楊氏漢抄 (Note cinesi del maestro Yako, un caso) o solo *Yōshi* 楊氏 (Maestro Yako, un caso), uno presenta la denominazione *Yōsetsu* che ricorre anche nella *Prefazione* e un altro quella simile *Yōshisetsu* 楊氏説 (Spiegazioni del maestro Yako).

Apparentemente la tradizione indiretta del testo si arricchirebbe di altre citazioni in almeno tre testi medievali: il dizionario *Iroha jiruishō* (Caratteri classificati nell'ordine *iroha* e annotati, 1144);[11] il *Kakaishō* (Note di fiumi e mari, 1367 ca.), che è un commentario di Yotsutsuji Yoshinari (1326-1402) al *Genji monogatari* (Storia di Genji, 1008 ca.); e l'enciclopedia di musica *Taigenshō* (Note di Toyohara, 1511) compilata da Toyohara Muneaki (1450-1524). Tuttavia, come mostrato da Kuranaka (2002, p. 28), tutte le citazioni in queste tre opere sono presenti anche nel *Wamyōruijushō*, per cui è facile ipotizzare che il testo sia andato perduto entro il XII secolo, periodo di compilazione dello *Iroha jiruishō*. Non è chiaro perché il libro non sia pervenuto integralmente, ma a mio avviso probabilmente la diffusione sempre maggiore del *Wamyōruijushō*, che è di fatto una *emendatio* anche dello *Yōshi kangoshō*, ha comportato la scomparsa del testo considerato impreciso già da Shitagō stesso.

Attraverso le parole di Kinshi, Shitagō afferma che lo *Yōshi kangoshō* consta di dieci parti (楊説纔十部),[12] che fanno pensare a una suddivisione in classi tematiche, e che è diffuso già nell'era Yōrō (養老所伝). Tale era, che

Akabori Matajirō (1866-?) sono presentati come due titoli della stessa opera (Akabori, 1902).

[11] Dello *Iroha jiruishō* esistono tre diverse versioni: quella in due libri, di compilatore anonimo, ultimata fra il 1144 e il 1165; quella in tre libri, compilata da Tachibana no Tadakane (?-?) fra il 1177 e il 1188; quella in dieci libri con aggiunte di un altro compilatore anonimo del primo XIII secolo.

[12] Anche il *Sōka kangoshō* è in dieci parti e questo è proprio un motivo per il quale è stato considerato la versione completa dello *Yōshi kangoshō*.

va dal 717 al 724 e che, come risaputo, è il periodo in cui sono ultimati lo *Yōrō ritsuryō* (Codici penale e amministrativo dell'era Yōrō, 718) e il *Nihon shoki*, fornisce quindi l'anno 724 come *terminus ante quem* per la sua datazione.

Shitagō, sempre nella *Prefazione*, accenna anche all'esistenza di altri *kangoshō*:

> 其餘漢語鈔不知何人撰世謂之甲書或呼為業書甲則開口褒揚之名業是服膺誦学之義 (Nakada, 1978, 3)
> Per quanto riguarda altre *Note su parole cinesi*, è ignoto chi le abbia compilate. Sono chiamati 'Libro di primo livello' o 'Libro per la pratica'. "Di primo livello" è un'espressione di elogio, mentre la "pratica" fa riferimento alla memorizzazione e alla recitazione.

Il passaggio è importante perché, oltre a mostrare come esista un corpus di testi simili di genere *kangoshō*, chiarisce anche che questi sono destinati all'istruzione, nella fattispecie della memorizzazione e della recitazione. Tuttavia, è solo dello *Yōshi kangoshō* che possiamo stabilire con molta sicurezza il compilatore. Il carattere *yō* 楊 (lett. 'salice') del titolo ricorre come variante nel nome di famiglia Yako, diffuso nel VII-VIII secolo e che è attestato con i composti 陽侯, 楊候, 楊胡, 陽候, 陽胡, 楊侯.[13] Fra i membri della famiglia Yako il candidato più probabile a essere compilatore del dizionario è Yako no Muzane,[14] un funzionario di stato del quale si sa che fu nominato governatore di Bungo nel 738 e poi di Tajima nel 741[15] e che offrì un tributo di 1000 monete e un bue per la costruzione del Grande Buddha del Tōdaiji.[16]

Della biografia di Muzane sono però più interessanti per il nostro studio altre due informazioni dello *Shoku Nihongi* (Annali del Giappone. Continuazione, 797). La prima, nel Libro IX (Yōrō 6.2.27), riguarda la remunerazione

[13] In *Nihon shoki*, Libro XXII, Suiko 10.10 (602), è attestato il fondatore della famiglia, ovvero Yako no Tamafuru (?-?), che fu allievo di Gwalleuk (?-?), monaco coreano di Baekje, che nel 602 giunse in Giappone dove divenne maestro di astronomia e calendaristica. Vedi Sakamoto *et al.*, 1965, pp. 178-179.

[14] I caratteri del nome personale sono 真身, anche letti Mami.

[15] Le due nomine sono riportate nello *Shoku Nihongi*, rispettivamente nel Libro XIII e nel Libro XIV. Si veda Kuroita (1939, pp. 216 e 236).

[16] Il contributo di Muzane alla costruzione del Grande Buddha è nel *Tōdaiji yōroku* (Documenti fondamentali del monastero Tōdai, 1106 ca.), l'anonima raccolta di documenti sul Tōdaiji. Si veda ZZGR, 317.

sotto forma di vari acri di risaie che la sovrana Genshō (680-748, r. 715-724) concesse ai compilatori dello *Yōrō ritsuryō* nel 722 (sesto anno dell'era Yōrō):

> 賜正六位上矢集宿禰虫麻呂田五町。從六位下陽胡史真身四町。從七位上大倭忌寸小東人四町。從七位下鹽屋連土麻呂五町。正八位下百濟人成四町。始以撰律令功也。(Kuroita, 1939, p. 137)
> Donare cinque *chō* di risaia a Yatsume no Sukune Mushimaro, sesto rango superiore maggiore; quattro *chō* a Yako no Fubito Muzane, sesto rango inferiore minore; quattro *chō* a Yamato no Imiki Koazumahito, settimo rango inferiore maggiore; cinque *chō* a Shioya no Muraji Komaro, settimo rango inferiore minore; quattro *chō* a Kudara no Hitonari, ottavo rango superiore minore; a tutti per aver compilato i codici penale e amministrativo.

La seconda, invece, nel Libro X (Tenpyō 2.3.27), riguarda l'ordine di insegnare il cinese impartito nel 730 (secondo anno dell'era Tenpyō) a cinque eruditi dal sovrano Shōmu (701-756, r. 724-749):

> 仍仰粟田朝臣馬養。播磨直乙安。陽胡史真身。秦朝元。文元貞等五人。各取弟子二人令習漢語者。 (Kuroita, 1939, p. 179)
> Quindi ordiniamo che Awata no Asomi Umakahi, Harima no Atae Wotoyasu, Yako no Fubito Muzane, Hada no Chō Gen, e Bun no Gen Tei, tutti e cinque abbiano due discepoli ciascuno e insegnino loro la lingua cinese.

Yako no Muzane è quindi un giurista, fra i compilatori dei codici, e un maestro di cinese parlato (漢語), caratteristiche che rendono pressoché certa l'ipotesi di un suo lavoro lessicografico. Fra l'altro il legame fra diritto e pratica lessicografica è strettissimo, anche perché i più antichi commentari ai codici, come il *Koki* (Antiche note, primo VIII sec.) e lo *Shuki* (Note in caratteri rossi, primo IX sec.), pervenuti solo in tradizione indiretta grazie al *Ryō no gige* (Commento ai codici amministrativi, 833) e al *Ryō no shūge* (Raccolta di commenti ai codici, 859-877), altro non sono che glosse lessicali a termini specialistici.

3. Il lessico dello Yōshi kangoshō

I frammenti dello *Yōshi kangoshō* mostrano una triplice tipologia di struttura lessicografica. La prima, che è anche la più diffusa, consiste di un termine in sinitico seguito da equivalente vernacolare:

> 舶 […]楊氏漢語抄云都具能布禰
> Imbarcazione […] Lo *Yōshi kangoshō* attesta [che in vernacolo è detta] *tugu no pune*. (Nakada, 1978, p. 123)

La seconda tipologia prevede termine in sinitico seguita da breve definizione in sinitico che include anche la pronuncia cinese:

> 灯械 楊氏漢語抄云灯械音戒所以居灯盞也
> Lampada […] Lo *Yōshi kangoshō* attesta che la lampada (il suono [del secondo carattere] è [quello del carattere] *keajH* 戒)) sia un contenitore dove si accende il fuoco. (Nakada, 1978, p. 139)

La terza tipologia, più completa ma anche meno frequente, include il termine in sinitico, una breve definizione in sinitico, e l'equivalente vernacolare:

> 艫 [...]楊氏曰舟後刺催処也和語云度毛］
> Poppa […] Ya[ko] afferma che è il retro di una imbarcazione e che la guida. In vernacolo si dice *twomwo*. (Nakada, 1978, p. 124)

Per determinare quali siano i domini lessicali coperti dallo *Yōshi kangoshō*, invece, è necessario innanzitutto considerare la localizzazione delle citazioni per ogni libro del *Wamyōruijushō*, come si può osservare in Tab. 1:

Libro	**Macro-categorie incluse**	**Numero di citazioni**
I	Cielo. Terra. Acque. Stagioni.	1
II	Demoni e divinità. Uomini. Relazioni familiari.	5
III	Corpo umano.	9
IV	Tecniche e arti. Musica.	11
V	Funzionari. Province e villaggi.	0
VI	Province e villaggi.	0
VII	Province e villaggi.	0
VIII	Province e villaggi.	0
IX	Province e villaggi.	0
X	Costruzioni.	15
XI	Imbarcazioni. Carri. Bovini ed equini. Gemme.	8
XII	Incensi ed erbe medicinali. Lampade. Tessuti. Vesti.	20
XIII	Utensili I.	2
XIV	Utensili II.	16
XV	Utensili III.	11
XVI	Stoviglie. Alimenti e bevande.	18

XVII	Cereali. Frutti e ortaggi. Verdure.	14
XVIII	Uccelli. Bestie.	14
XIX	Animali acquatici. Insetti e rettili.	9
XX	Piante e alberi.	12

Tab. 1 – Numero di citazioni dello *Yōshi kangoshō* nel *Wamyōruijushō*.

Come si evince dal numero di citazioni per ogni libro, non è presente alcuna citazione nei libri dal V al IX. Si tratta però di un falso negativo, perché in realtà in questi libri non vi sono affatto citazioni, trattandosi esclusivamente di liste di uffici dell'apparato burocratico e delle province e distretti di tutto il paese. Invece, il dato più interessante è che le citazioni siano pochissime nel libro I, che riguarda il Cielo e la Terra, nel II, che riguarda divinità e demoni e relazioni familiari, e nel XIII, relativo a riti buddhisti. Va da sé che, come mostrato in Manieri (2019a), per fornire gli equivalenti giapponesi, nei Libri I e II si concentrano invece le citazioni da *Nihongi shiki*, il corpus di glossari per la lettura del *Nihon shoki*, mentre nel Libro XIII molto spesso Shitagō non fornisce l'equivalente giapponese o, quando lo fa, lo aggiunge senza dare indicazione della fonte. In altre parole, Shitagō sceglie, per i libri I e II, un glossario autorevole, prodotto nell'ambito delle lezioni pubbliche sul *Nihon shoki* che si tennero a corte dal 721 al primo X secolo e che contiene il lessico dell'erudizione ortodossa di matrice confuciana oppure legata ai riti e ai culti autoctoni.

L'uso dello *Yōshi kangoshō*, invece, è diffusissimo in tutti gli altri libri che trattano la vita quotidiana, il "*sezoku*" di cui si parla anche nella *Prefazione*. In particolare, è possibile individuare nove domini lessicali: anatomia e medicina (corpo umano e malattie); arte dell'arco; ambito delle costruzioni (abitazioni, portoni, strade); imbarcazioni; settore tessile (vesti, cinture, scarpe, cucito, tessitura, arte tintoria, sericoltura); ippologia; cucina; carpenteria (alberi da legname); prodotti del mare e della terra (uccelli, pesci, frutti di mare).

Proprio per il loro carattere tecnico, i termini dello *Yōshi kangoshō* sono difficilmente riscontrabili nella koinè poetica e quando sono attestati in poesia si tratta di testi eccentrici come il Libro XVI del *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, *post* 759).[17]

Ognuno dei nove domini lessicali era certamente d'uso presso uno o più uffici dell'apparato *ritsuryō*, dei quali rappresentava la nomenclatura settoriale, e che sicuramente i funzionari dovevano imparare a memoria. In Tab.

[17] Ad es. il termine *pokapipito* 乞索児 ('mendicante') nel Libro II del *Wamyōruijushō* è presente anche in *Man'yōshū* XVI-3885. Si veda Migliore (2019, pp. 110-111.

2 sintetizzo presso quali uffici previsti dallo *Shiki'inryō* (Legge sui funzionari)[18] potevano essere in uso i vari ambiti lessicali coperti dallo *Yōshi kangoshō*. Inoltre, mostro anche (nella terza colonna) come ogni gruppo di uffici (e quindi ogni campo lessicale) avesse anche una legge dedicata nei codici dell'era Yōrō. Farebbe eccezione solo il campo lessicale degli animali come prodotti della terra e del mare, che però era sicuramente necessario nella compilazione dei *fudoki* (Manieri, 2013, pp. 48-51).

Campo lessicale	**Uffici secondo lo *Shiki'inryō***	**Leggi dedicate**
Medicina	Ufficio della Medicina di Palazzo Dipartimento della Medicina	*Ishitsuryō* (Legge sulla medicina)
Tiro con l'arco	Ministero del Cerimoniale	*Giseiryō* (Legge su cerimonie e regole)
Costruzioni	Ministero della Popolazione	*Yōzenryō* (Legge su costruzioni e riparazioni)
Navigazione e cantieristica navale	Dipartimento dell'Arsenale Dipartimento delle Navi da Guerra Ufficio delle Navi per il Dazaifu	*Gunbōryō* (Legge sugli affari militari) e *Yōzenryō* (Legge su costruzioni e riparazioni)
Settore tessile	Dipartimento del Guardaroba Ufficio del Cucito Ufficio della Tessitura Ufficio della Tintoria	*Ebukuryō* (Legge su vesti e abiti)
Ippologia	Dipartimento delle Scuderie Ufficio dei Cavalli da guerra	*Kyūmokuryō* (Legge su scuderie e pascoli)
Cucina	Ufficio della Tavola di Palazzo Dipartimento delle Cucine di Palazzo Ufficio della Tavola del Sovrano Ufficio del Sake	*Denryō* (Legge sull'agricoltura) *Zōryō* (Leggi miscellanee)
Carpenteria	Dipartimento della Carpenteria	*Yōzenryō* (Legge su costruzioni e riparazioni)
Animali come prodotti	Dipartimento della Falconeria Uffici provinciali (per la compilazione dei *fudoki*)	*Buyakuryō* (Legge su tributi e corvée)

Tab. 2 – Campi semantici dello *Yōshi kangoshō* e uffici dell'apparato *ritsuryō*.

[18] Il testo della legge è in Inoue *et al.* (1976, pp. 157-196). Una trattazione sulla legge è nel datato ma ancora valido Sansom (1932). Per rendere più facilmente consultabile la tabella, per ogni ufficio fornisco solo la denominazione in italiano.

Conclusioni

Il dizionario pervenuto solo in tradizione indiretta dal titolo *Yōshi kangoshō*, di fattura giapponese e la cui paternità può essere attribuita al funzionario ed erudito Yako no Muzane, giurista e conoscitore del cinese parlato, fu compilato negli anni a cavallo fra il secondo e il terzo decennio del secolo VIII e andò perduto entro il secolo XI. Lo *Yōshi kangoshō* consiste di un vocabolario tecnico, spesso non attestato in poesia, e rappresenta una delle fonti utili per la ricostruzione della conoscenza tecnico-pratica del secolo VIII, che era prerogativa dei gruppi professionali e dei funzionari di basso rango di vari uffici specifici dello stato *ritsuryō*. La sottovalutata conoscenza tecnica dei funzionari di basso rango contemplava certamente i testi cinesi e il corpus giuridico, ma l'esistenza di un considerevole repertorio di termini specialistici in lingua vernacolare è molto probabilmente motivata dal fatto che tale forma di conoscenza venisse tramandata oralmente e che, quindi, anche il lessico settoriale d'uso comune fosse in vernacolo. In questo modo, lo *Yōshi kangoshō* era un prezioso strumento didattico e di consultazione.

L'attestazione dei termini vernacolari dello *Yōshi kangoshō* nei documenti burocratici e nei testi pratici la cui compilazione è opera di funzionari di basso rango e che sono pervenuti su carta (ad es. i documenti dello Shōsōin) o su tavoletta lignea sarà un'importante controprova della natura tecnica e settoriale del dizionarietto.[19]

La ricostruzione dello *Yōshi kangoshō* è sicuramente fondamentale per l'analisi dei concetti di base delle conoscenze tecnico-pratiche del periodo Nara, ma è anche utile per un'indagine almeno del livello lessicale dei linguaggi specialistici in prospettiva storica, che anche aggiornati corpora digitali sul giapponese antico, come *The Oxford Corpus of Old Japanese*,[20] non contemplano.

[19] Si vedano, ad esempio, alcune evidenze a favore di ciò in Manieri (2012) e Manieri (2019b).

[20] *The Oxford Corpus of Old Japanese*, liberamente consultabile all'indirizzo http://vsarpj.orinst.ox.ac.uk/corpus/ (25/10/2019), assembla solo testi poetici, preghiere *norito* ed editti *senmyō*, ma non il materiale lessicale dello *Yōshi kangoshō* e di altri dizionari del periodo Nara pervenuti in tradizione indiretta.

Bibliografia

Fonti

Inoue, Mitsusada; Seki, Akira; Tsuchida, Naoshige; Aoki, Kazuo (1976) (a cura di). *Ritsuryō*. Tōkyō: Iwanami shoten.

Kuroita, Katsumi (1935) (a cura di). *Nihon shoki shiki. Shaku Nihongi. Nihon isshi*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.

Kuroita, Katsumi (1939) (a cura di). *Shoku Nihongi*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.

Mabuchi, Kazuo (2008) (a cura di). *Koshahon Wamyōruijushō shūsei*, 3 voll. Tōkyō: Bensei shuppan.

Nakada, Norio (1978) (a cura di). *Wamōruijushō Genna sannen kokatsujiban nijikkanbon*. Tōkyō: Bensei shuppan.

Ōtomo, Shin'ichi; Kimura, Akira; Misawa, Shigehiro (1998) (a cura di). *Hanpon Wakun no shiori*. Tōkyō: Ōzorasha.

Sakamoto, Tarō; Ienaga, Saburō; Inoue, Mitsusada; Ōno, Susumu (1965) (a cura di). *Nihon shoki*. Vol. 2. Tōkyō: Iwanami shoten.

SWMS: Kyōto daigaku bungakubu kokugo kokubungaku kenkyūshitsu (1968) (a cura di). *Shohon shūsei Wamyōruijushō*. Kyōto: Rinsen shoten.

TBWMS: Tōkyō daigaku kokugo kenkyūshitsu (1989) (a cura di). *Wamyōruijushō Tenmonbon*. Tōkyō: Kyūko shoin.

Ueda, Kazutoshi (1939) (a cura di). *Hirata Atsutane zenshū*. Vol. 5. Tōkyō: Naigai shoseki.

Yosano, Hiroshi (1926) (a cura di). *Honzō wamyō*. 2 voll. Tōkyō: Nihon koten zenshū kankōkai.

ZZGR: Kokusho kankōkai (1907) (a cura di). *Zokuzoku gunsho ruijū*. Vol. 11. Tōkyō: Kokusho kankōkai.

Studi

Aida, Mitsuru (2007). *Wakan kotengaku no ontoroji*. Tōkyō: Bensei shuppan.

Akabori, Matajirō (1902). *Kokugogaku shomoku kaidai*. Tōkyō: Yoshikawa Hanshichi.

Buhrman, Kristina (2017). "Knowledge of Nature and Craft: Researching the History of Science, Mathematics, and Technology in Japan before 1600". In Friday, Karl F. (a cura di). *Routledge Handbook of Premodern Japanese History*. New York: Routledge, pp. 365-370.

Kanetsuki, Shinzō (1931). "*Kangoshō* narabi ni *Benshiki rissei* kō". *Kokugo to kokubungaku*, 8, 7, pp. 994-1005.

Kawase, Kazuma (1955). *Kojisho no kenkyū*, Tōkyō: Kōdansha.

Kuranaka, Shinobu (1988). "*Wamyōruijushō* shoin *Nihongi*, *Nihongishichū* no saikentō jikkanbonkei/nijikkanbonkei no idō o chūshin ni". *Minato. Kotoba to rekishi*, 16, pp. 22-66.

Kuranaka, Susumu (2002). "*Wamyōruijushō* shoin *Yōshi kangoshō* kō". *Tōyō kenkyū*, 145, pp. 1-37.

Kuranaka, Susumu (2003). "*Wamyōruijushō* shoin *Kangoshō* kō". *Tōyō kenkyū*, 150, pp. 1-37.

Kuranaka, Susumu; Lin, Zhongpeng; Kawaguchi, Noriyuki (1999). *Wamyōruijushō jikkanbon/nijikkanbon shoin shomei ken'in*. Tōkyō: Bensei shuppan.

Lin, Zhongpeng (2012). "Nara jidai no jisho *Kangoshō* oyobi sono shūroku goi ni tsuite". In Kōno, Kimiko; Wang, Yong (a cura di). *Higashi Ajia no kanseki isan. Nara o chūshin to shite*. Tōkyō: Bensei shuppan, pp. 305-320.

Manieri, Antonio (2012). "*Wamyōruijushō* "gyūba no ke" mon to Narachō no kakyū kanjinsō. *Kangoshō*, *Yōshi kangoshō*, *Benshiki rissei* o megutte". *Higashi Ajia hikaku bunka kenkyū*, 11, pp. 72-85.

Manieri, Antonio (2013). *Hitachi no kuni fudoki. Cronaca della provincia di Hitachi e dei suoi costumi*. Roma: Carocci.

Manieri, Antonio (2019a). "Glosses, Glossaries, and Dictionaries in Ancient Japan: the Construction of the *Wamyōruijushō*". In Benati, Chiara; Händl, Claudia (a cura di). *From Glosses to Dictionaries: The Beginnings of Lexicography*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 185-213.

Manieri, Antonio (2019b). "*Wamyōruijushō* gyūba no yamai bu ni kansuru ikkōsatsu. Wakun *tari* o chūshin ni". In Abō, Hiroshi; Kuranaka, Shinobu (a cura di), *Minato. Kotoba to rekishi*. *Vol. 29.* (*Otokushu: Kojisho to kinsei eiri hyakka jiten*), Tōkyō: Bensei shuppan, pp. 25-36.

Migliore, Maria Chiara (2019). *Man'yōshū. Raccolta delle diecimila foglie. Libro XVI: Poesie che hanno una storia e poesie varie*. Roma: Carocci.

Momo, Hiroyuki (1994). *Jōdai gakusei no kenkyū*. Kyōto: Shibunkaku shuppan.

Nakada, Norio; Wada, Toshimasa; Kitahara, Yasuo (1983). "Nihon no kojisho". In Nakada, Norio; Wada, Toshimasa; Kitahara, Yasuo (a cura di). *Kogo daijiten*. Tōkyō: Shōgakukan, pp. 1808-1836.

Sansom, George Bailey (1932). "Early Japanese Law and Administration". *Transactions of the Asiatic Society of Japan (Second Series)*, 9, pp. 67-109.

Sugimoto, Masayoshi; Swain, David L. (1989 [1978]). *Science and Culture in Traditional Japan*. Rutland, Vermont & Tokyo: Tuttle.

Yoshida, Tadashi; Li, Yanju (1998) (a cura di). *Nitchū bunka kōryūshi sōsho. 8 kagaku gijutsu*. Tōkyō: Taishūkan shoten.

Technical Knowledge for Lower-Ranking Officials in the *Yōshi kangoshō*

The *Yōshi kangoshō* (Notes on Chinese Words by Master Yako, ca. 720) is a bilingual Sinitic-Japanese dictionary, now lost and surviving only in indirect transmission thanks to quotations in the *Wamyōruijushō* (Categorized Notes on Japanese Nouns, ca. 934) by Minamoto no Shitagō (911-983).

The lexical domains covered by the *Yōshi kangoshō* deal with technical knowledge, such as terminology for medicine, archery, contruction, shipping and shipbuilding, the textile sector, hippology, cooking, carpentry, and earth products and seafood.

These domains are linked strictly to lower-ranking state officials. Thus, the *Yōshi kangoshō* provides insights into several technical terminologies that are not attested in canonical written literature. In this paper, I propose a reconstruction of the *Yōshi kangoshō*, and I evaluate its use in the education of *ritsuryō*-state officials.

『楊氏漢語抄』における下級律令官人のための実習知識

アントニオ・マニエーリ

『楊氏漢語抄』とは、佚書としていまに伝わらず、漢語を和訳し、和名を付した、奈良時代・養老年間に成立した古辞書である。日本で最初の分類体の漢和辞書で、平安時代承平年間に成立した源順の選になる『和名類聚抄』には、『楊氏漢語抄』は多く引用されている。選者は未詳であるが、奈良初期の官吏である陽胡（陽侯・楊胡とも）真身の可能性が非常に高い。真身は、『養老律令』の撰修に参加し、通訳養成のため漢語を教授し、また豊後守、但馬守もつとめた。

本稿では、まず、調査の対象を紹介する。つぎに、『和名類聚抄』に引用される『楊氏漢語抄』の項目を調査して、これらの意味領域を確認していく。『楊氏漢語抄』の意味領域は、医学、馬術、弓道、造営、造船、繊維、料理、大工職、動物で、つまり、実習的な知識に関連する。このような知識は、律令官人にかかわるため、『楊氏漢語抄』は実用的な辞書であると言えよう。

MARIA CHIARA MIGLIORE

L'Accademia di stato e l'istruzione dei funzionari nel periodo di Nara: note introduttive*

Il lungo processo di assimilazione della civiltà cinese da parte del Giappone raggiunse nell'VIII secolo la sua sintesi conclusiva nello stato burocratico del periodo di Nara (710-784), il cosiddetto *ritsuryō kokka* o "stato retto dai codici". I codici amministrativi, in particolare, rappresentavano la base di un sistema statale che prediligeva una classe burocratica altamente gerarchizzata, responsabile dell'amministrazione statale a livello centrale e locale e garante della esistenza stessa dello stato. È evidente che la formazione della classe dirigente era uno dei punti fondamentali del sistema: questo compito veniva svolto dall'Accademia di stato (Daigaku) ed era regolato dal *Gakuryō* 学令 (Legge sull'istruzione) risalente al codice Taihō (701). In questo contributo verranno esaminati gli articoli di legge che ne compongono la sezione, con particolare attenzione ai libri di testo che i funzionari dovevano studiare per poter sostenere e possibilmente superare gli esami, allo scopo di perseguire una carriera all'interno degli uffici amministrativi. La tipologia dei testi di studio ci permette di analizzare quali conoscenze erano ritenute necessarie per la formazione di un buon funzionario.[1]

---

* Il presente contributo è un'elaborazione della presentazione orale tenuta al Convegno AIStuGia 2019 in un panel organizzato con Antonio Manieri, dal titolo *L'istruzione dei funzionari nello stato* ritsuryō*: sapere teorico e conoscenze pratiche*. Si rimanda al saggio di Manieri in questo volume per l'approfondimento sulle conoscenze pratiche.

[1] Ho già trattato, seppure marginalmente, la questione delle conoscenze teoriche e pratiche che dovevano possedere i funzionari di stato del periodo di Nara in Migliore (2010), dove analizzo gli articoli di legge concernenti i documenti ufficiali (*Kūjikiryō*), che spiegano le modalità di compilazione dei documenti pubblici da parte dei funzionari di Nara. A sua volta, questo contributo vuole essere un articolo

La prima evidenza storica dell'esistenza in Giappone di una accademia di stato la troviamo nel *Nihon shoki* (Annali del Giappone, 720), datata al 671 (decimo anno di regno del sovrano Tenji, primo mese, 13mo giorno), in cui si legge che «[il sovrano] concede a Kishitsu Shūshi, Direttore del Dipartimento dell'Istruzione, il rango di Piccolo broccato (以小錦下授鬼室集斯學職頭)» (Ujitani, 1988, vol. 2, p. 236).[2]

Kishitsu Shūshi è la pronuncia giapponese per Gwisil Jipsa (鬼室集斯, ?-688), il discendente di una illustre famiglia del regno coreano di Baekje, rifugiatosi in Giappone nel secondo anno del regno di Tenji (663). Dalla stessa fonte apprendiamo inoltre che in quello stesso giorno ricevono ranghi e incarichi numerosi altri rifugiati coreani, evidenza che conferma quanto l'apporto di esperti continentali sia stato fondamentale nella creazione del sistema amministrativo e culturale del Giappone antico.

Nel *Nihon shoki* l'accademia è indicata con il carattere cinese di *shiki* 職, che nella Cina e nel Giappone antichi significa "funzione, ufficio": verrà in seguito sostituito con quello di *ryō* 寮 durante le successive stesure del corpus legislativo, che subì un processo di aggiustamento ai reali bisogni dello stato giapponese.[3] Non abbiamo evidenze delle varie riscritture e riformulazioni delle leggi: tuttavia, per quanto concerne il sistema di istruzione, la versione finale, compresa nella sezione *Gakuryō*, fu emanata nel codice Taihō (701) e quindi trasmessa senza molti cambiamenti anche nel codice amministrativo Yōrō, lo *Yōrō ritsuryō*, entrato in vigore nel 757 (Inoue *et al.*, 1976, pp. 262-268).

Nei codici amministrativi, l'Accademia di stato, detta in sino-giapponese *daigakuryō* o, nella pronuncia giapponese, *fun'ya no tsukasa*, dipendeva dal Ministero del Cerimoniale (Shikibushō), uno degli otto ministeri previsti nell'organizzazione amministrativa degli organi di stato.

---

introduttivo a un progetto di più ampio respiro, dedicato alla trasmissione della conoscenza e ai modelli di interazione culturale fra Cina e Giappone attraverso l'analisi dei testi degli esami di stato (*taisaku*) del periodo di Nara.

[2] Il sovrano Tenji (626–671) regnò dal 668 al 671. Una menzione alle scuole di stato si ha anche nella prefazione al *Kaifūsō* (Raccolta in onore di antichi poeti, 751), in cui è detto che durante il suo regno Tenji «fondò quindi delle scuole dove invitò i migliori talenti». (Maurizi, 2002, p. 10).

[3] Gli studiosi occidentali in passato hanno tradotto 大学寮 con "Universities Bureau" (Sansom, 1932, p. 83), o "Office des études supérieurs" (Hérail, 1977, p. 237), per coerenza con gli omologhi amministrativi.

Il personale che faceva parte dell'Accademia di stato era stabilito dallo *Shikiinryō* 職員令 (Legge sul personale e loro funzioni), che chiarisce la composizione del personale addetto al Dipartimento, composto da personale amministrativo e personale accademico. Secondo l'articolo 14 di questa sezione, il personale amministrativo si compone di un direttore, un vicedirettore, un funzionario di terzo livello e un suo vice, un funzionario di quarto livello e un suo vice, venti servitori, due guardiani (Inoue *et al.*, 1976, pp. 166-167). L'articolo specifica le funzioni amministrative del direttore e del vicedirettore: selezionare e valutare gli studenti, organizzare la cerimonia in onore di Confucio (*shakuten*) due volte all'anno, in primavera e in autunno. Lo stesso articolo specifica anche la composizione del personale accademico e le rispettive funzioni: un professore (*hakuji* 博士), responsabile dell'insegnamento dei classici cinesi (経) e della valutazione degli studenti; due vice professori, con le stesse funzioni del *hakuji*; due professori di pronuncia cinese (*on hakuji* 音博士); due professori di scrittura cinese (*fumi no hakuji* 書博士); due professori di calcolo (*san no hakuji* 算博士). Infine, l'articolo determina il numero degli studenti ammessi all'accademia: quattrocento studenti di classici cinesi, trenta studenti di calcolo.

Oltre che all'interno dell'Accademia di stato, l'attività didattica era prevista anche nel Dipartimento di medicina (Ten'yakuryō 典薬寮), un ufficio che faceva capo al Ministero degli affari della corte (Kunaishō). L'articolo 44 della sezione dello *Shikiinryō* stabilisce che il Ten'yakuryō dovesse comprendere un docente di medicina (*i hakuji* 医博士), che insegnava a quaranta studenti; un docente di agopuntura (*shin no hakuji* 針博士), che aveva venti studenti; un docente di massaggio (*anma no hakuji* 按摩博士), che aveva dieci studenti;[4] un docente di esorcismo (*shukon no hakuji* 咒禁博士), con sei studenti; due esperti di botanica (ovvero specialisti di erbe mediche, 薬園師) con sei studenti. Questo personale si prendeva cura esclusivamente della famiglia del sovrano.

Come per il sistema cinese, la legge prevedeva anche l'istituzione delle accademie di provincia: l'articolo 80 dello *Shikiinryō* ne delinea la struttura organizzativa: come personale amministrativo troviamo un direttore, le cui funzioni erano svolte dal governatore della provincia, che aveva la responsabilità, come per il suo omologo alla capitale, della selezione e della valutazione degli studenti nonché dell'organizzazione della cerimonia in onore di

[4] L'articolo 14 della sezione dello *Ishitsuryō* 医疾令 (Legge sulla medicina) specifica che oltre al massaggio terapeutico il personale medico si occupava anche di curare le ferite e di ricomporre le fratture (Inoue *et al.*, 1976, pp. 425-426).

Confucio. Il personale accademico era composto da un professore (*hakuji*) e da un medico (*ishi*); il numero degli studenti era determinato sulla base della dimensione della provincia: le grandi province potevano accogliere cinquanta studenti; le province superiori quaranta; le province medie trenta; le province inferiori venti. Gli studenti di medicina erano, in proporzione, un quinto rispetto a quelli della Via dei classici (Inoue *et al.,* 1976, p. 196).[5]

La sezione *Gakuryō* si apre con un primo articolo che definisce le qualifiche necessarie per essere scelti come professori.

> Tutti gli insegnanti e i loro vice saranno selezionati fra i migliori nell'illustrare i classici (明経). Anche i professori di lettura e di calcolo dovranno essere scelti fra coloro di chiara fama nel loro campo.

Più tardi, nel *Ryō no gige* (Commentario ufficiale alle leggi amministrative 833) viene specificato che i docenti devono essere laureati dell'Accademia (Kuroita, 1987, p. 119).

Per quanto riguarda gli studenti, il secondo articolo stabilisce che potevano accedere all'Accademia i figli o i discendenti di quanti possedevano almeno un quinto rango di corte, i figli degli scribi (*fuhito*) dell'est e dell'ovest,[6] i figli di chi possedeva un ottavo, un settimo o un sesto rango di corte, ma solo se ne facevano espressamente richiesta. Questi ultimi erano quegli studenti che avevano studiato presso le accademie di provincia, come chiarisce una nota all'interno dell'articolo: «Gli studenti dell'accademia di stato afferiscono al Ministero del Cerimoniale; gli studenti delle accademie provinciali afferiscono all'Ufficio di provincia». Tutti avevano dai tredici ai sedici anni di età.

Abbiamo visto sopra che oltre alla valutazione degli studenti il compito del direttore delle Accademie – sia quella di stato sia quelle delle province – era organizzare la cerimonia in onore degli antichi saggi e di Confucio (*shakuten* o, in seguito, *sekiten*) che costituiva, in Giappone come in Cina, il momento sociale più importante per la classe dirigente. La cerimonia si te-

[5] Nel periodo di Heian (794-1185), oltre alle accademie di stato esistevano anche le accademie private, come il Kangakuin (勧学院), fondato nel 821 dalla famiglia Fujiwara, e lo Shōgakuin (奨学院), fondato dalla famiglia Minamoto nell'881.

[6] Si tratta dei discendenti dei rifugiati o degli immigrati dal continente approdati in Giappone nel V e nel VI secolo; la maggior parte di loro possedeva appunto il titolo onorifico (o *kabane*) di *fuhito*. Risiedevano per lo più nella provincia di Yamato (a est della capitale), come gli Aya no Atae, e nella provincia di Kawachi (a ovest della capitale), come i Fumi no obito.

neva due volte all'anno, in primavera e in autunno (ovvero nel secondo e nell'ottavo mese): in quel giorno si facevano offerte di cibo e vino in onore dei saggi del passato, si faceva la lettura di un classico seguito da gare di retorica fra gli studenti, e infine si teneva un banchetto allietato da musiche. Nei secoli successivi, l'evento acquisì sempre più importanza, tanto che la sezione dedicata alle leggi sull'istruzione dello *Engi shiki* (Procedure dell'era Engi, 927) riguarda soprattutto la conduzione di questo evento, di cui viene regolato ogni singolo momento (Boch, 1985).

Un altro rito che si svolgeva presso le Accademie era quello che si teneva al momento della cerimonia di apertura dell'anno accademico, ovvero un banchetto durante il quale ogni studente faceva dono di 1 *tan* di tessuto, che poi veniva distribuito in ragione di tre parti ai docenti e di due parti ai loro vice. In ogni caso, tutto il personale – amministrativo e accademico – percepiva un salario statale ordinario, derivante dalle tasse ricavate dalle risaie pubbliche. Tale salario era regolato dal *Rokuryō* 禄令 (Legge sugli stipendi), e veniva calcolato in base al rango del funzionario (Inoue *et al.*, 1976, pp. 304-310).[7]

Il *Gakuryō* regola anche le materie di studio: l'articolo 5 specifica lo studio obbligatorio dei cinque classici (*Yijing* – Classico dei mutamenti, *Shujing* – Classico dei documenti, *Shijing* – Classico della poesia, *Zhouli/Yili/Liji* – Riti di Zhou/Riti di Yi/Libro dei riti, *Chunqiu Zuo zhuan* – Commentario di Zuo agli Annali delle primavere e degli autunni), divisi in tre categorie a seconda della loro dimensione; il *Classico dei riti* e il *Commentario di Zuo* sono considerati "classici lunghi"; il *Classico della poesia*, i *Riti di Zhou* e i *Riti delle cerimonie* sono "classici medi"; il *Classico dei mutamenti* e il *Classico dei documenti* sono "classici brevi". Gli studenti avevano la possibilità di scegliere fra tre programmi: due classici (uno lungo e uno breve, o due medi); tre classici (uno lungo, uno medio, uno breve); cinque classici (due lunghi e tre altri a piacere). Il maggiore impegno dello studente veniva riconosciuto al momento della valutazione.[8] Oltre ai cinque classici,

[7] I docenti, come anche il personale amministrativo, in genere erano detentori di un quinto rango, e di conseguenza anche il loro salario si manteneva su valori medio-bassi.

[8] Riguardo a questo articolo il *Ryō no gige* contiene una nota che specifica il tempo minimo necessario per l'apprendimento di un classico: il *Commentario di Zuo* e i *Tre riti* richiedevano un massimo di settecento settanta giorni di studio; i *Riti di Zhou*, i *Riti delle cerimonie* e il *Classico della poesia* un massimo di quattrocento

gli studenti dovevano apprendere anche *Xiaojing* (Classico della pietà filiale, IV sec. a.C.) e *Lunyu* (Dialoghi di Confucio, V sec. a.C.).

Leggendo i testi degli esami finali (*taisaku*) del periodo di Nara, raccolti nel *Keikokushū* (Antologia per il buon governo del paese, 827), vediamo tuttavia che le domande e le risposte contenevano numerose citazioni da altri testi, come gli annali cinesi, o anche dal celebre *Wen xuan* (Antologia letteraria, prima metà del VI secolo): dunque lo studio non era limitato ai classici ma anche ad altri testi, che però non sono citati nel *Gakuryō*. La risposta la troviamo nelle storie ufficiali giapponesi: in un editto del 757 (Tenpyō hōji 1.11.9), la sovrana Kōken (718-770) lamenta il fatto che nelle accademie di tutte le province la preparazione dei laureati nei classici e dei dottori in medicina non è adeguata, fatto che «porta solo danno allo stato e nessun vantaggio al popolo» e ordina di ampliare la lista delle materie di studio che dovrà essere composta, oltre che dai classici e dai testi stabiliti dal *Gakuryō*, anche dalle "tre storie", ovvero *Shiji* (Memorie dello storico, II sec. a.C.) di Sima Qian, *Han shu* (Annali dei Han, I sec.) e *Hou Han shu* (Annali dei Han posteriori, 432) (Ujitani, 1992, vol. 2, p. 177). È interessante notare che le "tre storie" diventano materia di studio in Cina solo più tardi, nell'822 (Hérail, 1977, p. 256); tuttavia, non si può non riconoscere che, anche in Cina, questi testi fossero comunque studiati, anche se non compaiono ufficialmente nelle leggi sull'istruzione. La stessa considerazione deve essere fatta anche per il *Wen xuan*: la prima lettura dell'antologia alla corte giapponese fu tenuta nel 735 da un professore di pronuncia cinese venuto dal continente, che in seguito divenne Direttore dell'Accademia di stato (Hérail, 1977, p. 256).[9]

Non abbiamo notizie precise su come si svolgevano i corsi: il *Gakuryō* specifica solo che i docenti dovevano leggere e spiegare i classici mentre gli studenti, una volta capito il significato di un testo, dovevano impararlo a memoria ed essere in grado di spiegarne il senso. Lettura, comprensione e commento dei classici erano necessari anche durante gli esami, che seguivano un sistema abbastanza articolato, basato su una valutazione ogni dieci giorni, periodo che scandiva la vita scolastica: ogni dieci giorni infatti era previsto un giorno di vacanza, e gli studenti venivano esaminati il giorno

sessanta giorni; il *Classico dei mutamenti* trecento dieci giorni; il *Classico dei documenti* duecento giorni (Kuroita, 1987, p.130).

[9] Il *Wen xuan*, insieme con il dizionario *Erya* (Sul senso corretto, III sec. a.C.), era comunque incluso fra i testi di studio già nel sillabo della "Legge sull'istruzione" del *Taihōryō* (Codici amministrativi dell'era Taihō, 701), ma entrambi i testi sono stati espunti nello *Yōrōryō*. Ringrazio Antonio Manieri per la segnalazione.

prima della vacanza. La verifica si basava su tre prove: la lettura di tre caratteri scelti all'interno di un testo di mille caratteri, la lettura di una frase all'interno di un testo di duemila caratteri, la relativa spiegazione del brano esaminato. Gli studenti passavano l'esame superando due prove su tre. Se però superavano solo una prova, incorrevano in una punizione, a discrezione del docente: il *Ryō no gige* parla di "bacchettate" (笞), ma non ne specifica il numero, lasciandolo alla discrezione del docente (Kuroita, 1987, p. 130).

L'esame annuale si svolgeva in seduta plenaria, e lo studente doveva rispondere su tutto quello che si era studiato durante l'anno. L'esame era diviso in otto parti (che però le leggi non definiscono); superava l'anno chi passava sei prove su otto e a seconda dei risultati si compilava la graduatoria degli studenti migliori: chi superava da sei a otto prove era nominato studente "superiore" (上), chi superava da quattro a cinque prove, studente "medio" (中). Chi non superava almeno tre prove, ripeteva l'anno; chi non le superava ma studiava all'Accademia da nove anni, veniva espulso. La durata complessiva degli studi era infatti di nove anni: se lo studente aveva superato tutti gli esami nel tempo prescritto, veniva nominato *shūsai* 秀才 o "talento perfetto", e poteva procedere all'esame finale (consistente in due composizioni a tema) che, se superato, lo rendeva *shinshi* 進士, "gentiluomo finito": questo gli dava la possibilità di chiedere un incarico presso un ufficio governativo (alla capitale o in provincia) e di conseguenza di ricevere un salario, emolumenti, avanzamenti di carriera.

Come accennato sopra, nel Libro XX dell'antologia *Keikokushū* sono raccolti ventisei testi di esame, tutti tranne due risalenti al periodo di Nara (sono datati dal 707 all'801), da cui si evince la vastità delle conoscenze che avevano i candidati e di conseguenza il grande impegno che avevano profuso nello studio (Tsuda, 2019).[10]

La studiosa Francine Hérail, che ha analizzato il sistema dell'istruzione per il periodo di Heian (Hérail, 1977, in particolare le pp. 237-288), fa notare che in effetti nonostante le difficoltà che comportava studiare per nove anni in Accademia, il rango concesso alla fine del corso di studi era comunque basso: infatti, l'accademia non era frequentata dai rampolli delle grandi case

[10] Sono stati tramandati anche testi di esame del periodo di Heian: tredici sono raccolti nel Libro III dello *Honchō monzui* (Essenza letteraria del nostro Paese, seconda metà dell'XI secolo), datati dal IX al X secolo. Quattro di questi sono stati tradotti in lingua francese (Ceugniet, 2000). Altri dieci testi d'esame, che datano dal X all'XI secolo, sono raccolti in *Honchō zoku monzui* (Essenza letteraria del nostro Paese. Seguito, fra il 1142 e il 1155).

aristocratiche, che facevano ricorso a insegnanti privati o che, come abbiamo visto, frequenteranno le scuole fondate dalle proprie casate. In effetti l'Accademia di stato e le accademie di provincia erano frequentate dai figli dei funzionari in possesso di ranghi inferiori o dai figli di coloro che non avevano un rango: da questo punto di vista, il sistema permetteva comunque un minimo di avanzamento sociale ed economico. È evidente, tuttavia, che diventare dottori, nella Via dei classici o in una delle altre branche della conoscenza fornite dall'Accademia, non permetteva un adeguato ritorno economico e sociale; la corte del periodo Heian considerava i suoi letterati come un ornamento necessario, concedendo loro solo eccezionalmente di raggiungere una posizione amministrativa e politica elevata, come per esempio nel celeberrimo caso di Sugawara no Michizane (845-903). Il declino dell'Accademia di stato fu chiaramente una conseguenza di questa situazione, come si percepisce chiaramente leggendo i testi degli esami finali contenuti nell'antologia *Honchō zoku monzui* (Essenza letteraria del nostro Paese. Seguito, fra 1142 e 1155) che costituiscono solo un pallido riflesso di quelli composti dai funzionari di Nara o del primo secolo di Heian.

Bibliografia

Bock, Felicia (1985). *Classical Learning and Taoist Practices in Early Japan. With a Translation of Books XVI and XX of the Engi-shiki*. Tempe: Arizona State University.

Ceugniet, Atsuko (2000). *L'office des études supérieures au Japon du VIII^e^ au XII^e^ siècle et les dissertations de fin d'études*. Genève: Droz.

Hérail, Francine (1977). *Fonctions et fonctionnaires japonais au début du XI^e^ siècle*. Paris: Publication Orientalistes de France.

Inoue, Mitsusada; Seki, Akira; Tsuchida, Naoshige; Aoki, Kazuo. (1976) (a cura di). *Ritsuryō*. Tōkyō: Iwanami shoten.

Kuroita, Katsumi (1987) (a cura di). *Ryō no gige*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.

Maurizi, Andrea (2002). *Il più antico testo poetico del Giappone: il Kaifūsō (Raccolta in onore di antichi poeti)*. *Rivista degli studi orientali*, Supplemento n. 2.

Migliore, Maria Chiara (2010). *I documenti ufficiali del periodo di Nara (710-784)*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.

Sansom, George B. (1932). "Early Japanese Law and Administration", *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Second series, IX, pp. 67-109.

Tsuda, Hiroyuki (2019) (a cura di). *Keikokushū taisaku chūshaku*. Tōkyō: Hanawa shobō.
Ujitani, Tsutomu (1988). *Nihon shoki*. 2 voll. Tōkyō: Kōdansha.
Ujitani, Tsutomu (1992). *Shoku Nihongi*. 3 voll. Tōkyō: Kōdansha.

Introductory Remarks on the State Academy and Official Education in the Nara Period

The paper will examine the Law on Education (*Gakuryō* 学令) in the Code of the Yōrō Era (918), which is the oldest extant text concerning the education system of Japanese officials. The law establishes a State Academy and Province Academies, whose purpose was to educate and train the sons of central and provincial nobility; it also provides rules for the administrative and academic staff's tasks and duties, the eligibility of students and the number admitted to academies, and the subjects to be taught and studied. These are fundamental texts that allow us to understand what kinds of Confucian paradigms were applied in the Nara period, what kind of knowledge was required in examinations for high officials, and to what degree the educational system affected the administrative careers of Japanese state officials in terms of their stipends, career advancement, and access to positions of real power.

奈良時代における大学寮と『学令』の概要

ミリオーレ・マリア・キアラ

本研究では古代の律令国家の養老律令の中にある第 11 篇、22 条からなる『学令』について検討する。官吏養成を目的として、大学・国学で行う教育制度の全般についての規定を定める。博士・助教など教官の任用規定に始まり、学生の入学資格や教授すべき書物とその履修・試験の方法、博士・助教らの考課、任官させるべき学生位を選び推薦することや、その特例である秀才・進士の制、学生の生活規律などからなる。儒教を学ぶ経学を中心とするが、算や書などの教習規定もある。

ANDREA ORTOLANI

Tradizione giapponese e diritto comparato nella riforma del diritto delle obbligazioni

Introduzione

Il 26 maggio 2017 il Parlamento giapponese ha approvato la Legge che modifica in parte il codice civile.[1] Le nuove disposizioni modificano profondamente il libro III, dedicato alle obbligazioni e ai contratti. La versione novellata del codice è entrata in vigore il 1° aprile 2020.

Tecnicamente, il codice civile giapponese è ancora il documento di epoca Meiji, come modificato a diverse riprese nei suoi primi 120 anni di vita. Esso non ha mai perso la propria centralità nel sistema del diritto privato giapponese, ma le riforme, ed in particolare quest'ultima riforma del 2017, ne hanno mutato il contenuto ed il valore simbolico.

Questo articolo intende presentare la situazione in cui questa riforma si inserisce, e analizzare quale ne siano il significato e le conseguenze per l'ordinamento e per la scienza giuridica giapponesi.

1. Il codice del 1898 e la recezione della scienza giuridica tedesca

Le vicende storiche che portarono alla recezione del diritto occidentale in Giappone nella seconda metà del XIX secolo sono note (Rohl, 2005; sulla redazione del codice civile in particolare: Jaluzot, 2015; Ono, 1996; 1997, Epp, 1967; Mukai e Toshitani, 1967). In particolare, il codice civile entrò in

---

* La convenzione editoriale adottata in questo volume e seguita anche in questo contributo, di citare i nomi di persona in modo differente secondo la nazionalità della persona citata, è una pratica illogica e discriminatoria. L'autore se ne dissocia.

** Il presente saggio riprende e rielabora in parte temi trattati in Ortolani, 2018b.

[1] Legge n. 44 Heisei 29 (2017).

vigore nella sua forma completa nel 1898 dopo vicende travagliate, ultimo tra le "sei leggi". [2]

La struttura del codice civile giapponese ricorda quella del BGB tedesco. Il primo libro è la cosiddetta "Parte generale", il secondo tratta beni e proprietà, il terzo è dedicato ad obbligazioni e contratti, il quarto alla famiglia ed il quinto ed ultimo libro contiene le disposizioni in materia di successioni. I cinque libri del Codice civile furono approvati in due riprese: i primi tre furono promulgati appena completati, nel 1896, ed i libri IV e V nel 1898. Il codice nella sua interezza entrò in vigore il 16 luglio 1898.

La recezione della dottrina straniera, ed in particolare della dottrina tedesca, non fu istantanea. I primi commentari al codice civile non mostravano evidenti segni d'influenza della scuola pandettistica (Kitagawa, 2007, p. 30). Tuttavia, l'idea che il codice giapponese fosse un diretto discendente del BGB si affermò rapidamente, e l'interpretazione del diritto iniziò a rispecchiare quella degli autori tedeschi (Noda, 1976, p. 210). Ben presto le disposizioni scritte iniziarono ad essere superate in via interpretativa dalle più fluide e moderne teorie della dottrina. Ciò era agevolato dal fatto che le disposizioni del codice avevano un carattere breve e stringato, che lasciava ampio spazio all'interpretazione.

Il periodo tra il 1900 e la Seconda guerra mondiale vide la maturazione della scienza giuridica giapponese, che iniziò a crescere in maniera autonoma. Dopo decenni in cui erano stati consiglieri giuridici occidentali ad insegnare agli studenti giapponesi, nel 1916 all'Università di Tōkyō la cattedra di diritto francese fu per la prima volta occupata da un professore giapponese (Noda, 1976, p. 215). Più in generale, fu questo il periodo in cui i giuristi giapponesi formatisi in Giappone sostituirono gradualmente i docenti stranieri nelle cattedre di giurisprudenza dell'Arcipelago. Naturalmente le influenze del diritto straniero, ed in particolare delle scuole tedesca, francese e anglo-americana, continuavano ad essere importanti, ma la recezione non era meramente passiva e si accompagnava a riflessioni e sviluppi originali (Takayanagi, 1955).

In questo periodo le norme del codice rimasero sostanzialmente invariate. Prima del 1946 il codice fu emendato in sette occasioni, ma in nessuna di queste si introdussero disposizioni innovative o di rottura con la versione originale del codice (Nakata *et al*. 2017, p. 2).

[2] Le "sei leggi (*roppō*)", a fondamento del sistema giuridico giapponese, sono, oltre al codice, la costituzione, il codice penale, il codice di procedura penale, il codice di commercio ed il codice di procedura civile.

2. Le riforme "americane" e la recezione della dottrina straniera

L'occupazione americana seguita alla sconfitta nel conflitto mondiale diede il via ad una serie di profonde riforme del sistema giuridico. A partire dalla nuova Costituzione, entrata in vigore il 3 maggio 1947, diversi ambiti dell'ordinamento furono modificati se non del tutto rivoluzionati: l'ordinamento giudiziario, il diritto penale, il diritto di famiglia sono le aree in cui i cambiamenti furono più profondi (Takayanagi, 1955; Kawashima, 1987).

La riforma del codice civile non costituiva una priorità per le forze occupanti. Vi furono tuttavia due modifiche al codice degne di menzione. In un primo momento fu necessario apportare piccole e urgenti modifiche che rendessero conformi alla Costituzione le norme del codice. Seguì una riforma più articolata e profonda delle norme dei libri IV e V sulla famiglia e sulle successioni, resa necessaria dai principi di rispetto dell'individuo, eguaglianza di tutti di fronte alla legge, ed eguaglianza dei sessi nel matrimonio espressi agli art. 13, 14, e 24 dell'attuale Costituzione. L'obiettivo primario delle riforme fu il sistema del casato (*ie seido*), nei suoi due aspetti principali (Wada 2000, p. 104): i diritti del capofamiglia che limitavano la libertà personale degli altri membri del casato, ed il controllo del capofamiglia sui beni del casato. Il casato fu sostituito dalla famiglia nucleare, dando luogo "probabilmente agli effetti di più vasta portata sulle vite e sulle attività di ogni giorno dei giapponesi, più di ogni altra riforma legislativa introdotta nel corso dell'Occupazione" (Supreme Commander For the Allied Powers, 1949, p. 214). Trecento articoli del codice furono modificati, insieme alle modifiche richieste nella Legge sui registri di famiglia. È importante ricordare che le norme furono riscritte non nell'antiquato stile *katakana-bungotai*, in cui il codice era stato originariamente scritto, ma nello stile adottato dalla costituzione, il più moderno *hiragana-kōgotai*, creando così una frattura tra i primi tre libri, che rimasero scritti nello stile originario, e gli ultimi due.

Le riforme furono approvate dietro la pressione americana, ma ciò non scalfì la convinzione dei giuristi giapponesi relativa al fatto che il Giappone appartenesse alla tradizione di diritto europeo continentale, e che Francia e Germania fossero i principali modelli a cui guardare e con cui dialogare. Nei decenni seguenti il codice fu ritoccato in alcune occasioni, ma il sistema fu ammodernato soprattutto attraverso leggi poste al di fuori del codice. Di regola, le riforme nascono dopo lo studio in chiave comparata dei modelli stranieri da parte di commissioni appoggiate in maniera più o meno ufficiale dal governo. È importante notare che i giuristi coinvolti nelle commissioni di studio sono esperti di diritto francese, tedesco o anglo-americano, poiché

gran parte dei professori giapponesi ottiene una posizione permanente dopo aver dimostrato la conoscenza di tali sistemi "di prestigio".

Nel 1971 si introdussero norme sui mutui rotativi (*neteitōken*) mentre leggi al di fuori del codice regolavano il credito al consumo (Ishikawa, 2013, p. 273). La disciplina delle obbligazioni e contratti vide sì dei cambiamenti, ma essi furono di scarso rilievo se comparati a quanto avvenne nei campi del diritto del lavoro, del diritto dell'ambiente, della responsabilità del produttore, del diritto dei consumatori, della tutela della *privacy*: aree in cui il legislatore aggiunse alle scarne norme del codice civile un ampio apparato normativo esterno ad esso. Un'altra ondata di riforme investì il sistema giuridico giapponese negli anni 2000, come conseguenza delle raccomandazioni del Consiglio per la riforma della giustizia (Foote, 2007). Il libro I sulle norme generali fu modificato in due punti: nel 2000 si riformò il sistema della tutela degli adulti, nel 2006 la disciplina delle persone giuridiche (Ishikawa, 2013, p. 271).

In generale, le riforme di questo periodo modificarono o aggiunsero disposizioni al codice, oltre ad affiancare ad esso numerose leggi speciali. L'importanza, anche simbolica, del codice non venne meno, per la scelta chiara del legislatore di continuare ad aggiornare ove possibile le norme del codice. Questa tendenza fu confermata chiaramente dalle riforme del 2006 e del 2017 (Ishikawa, 2013, pp. 273, 283).

3. La riforma linguistica del 2005

Nel 2005 il codice cambiò in maniera assai evidente (Ortolani, 2018a). Come accennato in precedenza, i libri IV e V erano stati completamente riscritti nel 1947, e la riscrittura aveva cambiato non solo il contenuto delle norme, ma anche lo stile linguistico. I primi tre libri, al contrario, erano rimasti largamente intatti, e le correzioni minime erano state apportate seguendo lo stile arcaico. Si venne così a creare uno stacco stilistico tra i primi tre libri e gli ultimi due. La necessità di una riforma era evidente e il dibattito sulla modernizzazione del linguaggio prese slancio negli anni 1990, quando il Ministero della Giustizia istituì il "Comitato di studio per la modernizzazione del linguaggio del codice civile". Il Comitato avviò i lavori nel luglio 1991, ed il primo nodo da sciogliere riguardava quante e quali modifiche sostanziali, dettate soprattutto dall'evoluzione della giurisprudenza, apportare al codice. Il Comitato decise di innovare in minima parte, limitandosi a portare a termine il principale obiettivo per cui era stato istituito, cioè la riforma linguistica. Una bozza fu terminata nel 1994 e presentata al Ministero nel 1996, dove la presenza di altre priorità ne determinò il congelamento

per diversi anni. Solo nell'agosto 2004 il Ministero pubblicò sul proprio sito web una bozza della riforma aperta ai commenti. La maggior parte delle reazioni furono positive, ma alcune mettevano in dubbio il fatto che le modifiche riflettessero soluzioni consolidate nella giurisprudenza e rigettavano la necessità di inserire nel codice definizioni sullo stile di quelle comuni nella contrattualistica commerciale.

La bozza fu emendata anche tenendo conto di queste critiche, e presentata al Parlamento in ottobre. Il progetto di legge fu approvato senza problemi, e la legge promulgata il 1° dicembre 2004.

Il codice civile fu pertanto "tradotto" in giapponese moderno. Tra le modifiche sostanziali, le più note sono l'eliminazione di parole o espressioni obsolete, sostituite da equivalenti moderni. È il caso di *kidosen*, in origine scritto con i caratteri di legno, porta, moneta e che indica la tariffa di ingresso, sostituito dal moderno *nyūjōryō* (Art. 174); *bokuhi* (servitori) e *shintan'yū* (legna, carbone e olio) sostituiti da *kaji shiyōjin* (impiegati domestici) e *nenryō oyobi denki* (carburante ed energia elettrica) all'art. 310.

Alcuni cambiamenti hanno riguardato l'adozione di un linguaggio giuridico più preciso, come nel caso dell'articolo 521, in cui "*torikeshi*" ('annullamento') è stato sostituito da "*tekkai*" ('revoca') (Nakata, 2005, p. 92). Altri hanno armonizzato il codice con la legislazione venuta in essere dopo la sua promulgazione. Si aggiunsero un piccolo numero di norme definitorie[3] e di riferimenti a leggi e norme al di fuori del codice.[4] La riforma inoltre aggiunse una rubrica (*midashi*) a ciascun articolo.

Infine, undici disposizioni divenute obsolete a causa dell'evoluzione della giurisprudenza furono modificate in modo da rispecchiare il diritto realmente applicato nei tribunali[5]; altre norme obsolete furono semplicemente abrogate.[6]

[3] Cfr. ad esempio gli art. 10 e 25, o l'art. 85.

[4] Ad esempio, l'art. 13.

[5] Si tratta delle disposizioni degli articoli 108, 109, 151, 153, 162, 192, 478, 513, 660, 709 e 720.

[6] Ad esempio, l'art. 35 sulle persone giuridiche esercitanti un'attività commerciale è stato abrogato in quanto il suo contenuto ritenuto analogo a quello dell'art. 52 del codice di commercio. L'art. 98 sull'offerta pubblica, e gli art. 311 e 320c sulla responsabilità dei pubblici ufficiali furono altresì abrogati.

4. Il lungo cammino verso la riforma del 2017

La legge 44[7] e la legge 45[8] recanti modifiche al codice civile sono state approvate dal Parlamento giapponese il 26 maggio 2017 e promulgate dall'Imperatore il 2 giugno. Le nuove norme sono entrate in vigore il 1° aprile 2020.

L'idea che il codice civile fosse un documento troppo distaccato dalla vita dei comuni cittadini fu alla base della modernizzazione linguistica del 2004. Rinnovate nella forma, le norme erano rimaste pressoché invariate nella sostanza e secondo alcune voci il codice necessitava di ulteriori, profonde modifiche (Nakata *et al*., 2017, p. 2; in generale, Uchida, 2011). Un'idea diffusa era che il codice dovesse essere più trasparente, intellegibile e fruibile dai normali cittadini e non solo dagli specialisti, poiché un testo legale per iniziati è un tradimento del principio democratico alla base dello Stato (Uchida, 2001, p. 114). Secondo un'altra critica comune, il profondo mutamento del tessuto socio-economico del Giappone intervenuto dai tempi in cui fu redatto il codice richiedeva un altrettanto profondo ripensamento del documento posto alla base del sistema di diritto privato della nazione. Esso avrebbe dovuto riflettere più fedelmente la dottrina e la giurisprudenza come risultanti da decenni di riflessione ed evoluzione.

Queste idee costituirono il sottofondo ideologico della costituzione della "Commissione di riforma del Codice civile giapponese (diritto delle obbligazioni)" nell'ottobre 2006. Si trattava di un gruppo di ricerca privato, formato in larga parte da giuristi che vi partecipavano in veste privata e su base volontaria, con l'obiettivo di stilare una proposta di riforma del codice civile. Nel documento costitutivo, tra le ragioni menzionate a fondamento dell'imminente necessità di una radicale riforma sono citati i cambiamenti socio-economici attraversati dal Giappone, l'emergere di un *corpus* sempre più armonizzato di diritto internazionale dei contratti, l'incertezza nell'applicazione delle norme derivante dall'accumularsi di numerosi precedenti giurisprudenziali (Minpō [Saikenhō] Kaisei Kentō Iinkai, 2009, p. 6). La Commissione dichiara l'intenzione di stilare un testo basato non sui modelli europei come il codice del 1896, ma sui risultati conseguiti nei più di 110 anni di vita del codice e della scienza giuridica giapponese.

[7] 民法の一部を改正する法律, Legge 44 dell'anno Heisei 29 (2017).

[8] 民法の一部を改正する法律の施行に伴う関係法律の整備等に関する法律, legge 45 dell'anno Heisei 29 (2017).

La Commissione ha visto come propri componenti 38 persone, tra cui sei funzionari del Ministero della Giustizia.[9] I membri di estrazione accademica erano divisi in cinque gruppi di lavoro, ciascuno con un elenco preciso di temi su cui lavorare. Uchida Takashi, professore di diritto civile all'Università di Tōkyō fino al 2008, anno in cui rassegnò le dimissioni per lavorare a tempo pieno al Ministero della Giustizia come consulente per le riforme legislative, ed il giudice Tsutsui Takeo, distaccato dalla Corte Suprema, hanno partecipato a tutti e cinque i gruppi di lavoro (Tsutsui *et al.*, 2017).

Dopo 260 riunioni in 30 mesi, nell'aprile 2009 la Commissione ha presentato il suo progetto di proposta: le "Linee guida per la riforma del diritto delle obbligazioni" (Minpō [Saikenhō] Kaisei Kentō Iinkai, 2009). Si tratta di un'opera di oltre 400 pagine, contenente 645 proposte di modifica accompagnate da una spiegazione dei motivi e da un commento. Non è facile identificare quale sia la filosofia di fondo che orienta i contenuti dell'opera nel suo complesso. In particolare, la Commissione sembra oscillare tra la promozione del consensualismo e la tendenza ad ammettere, in determinate circostanze, un intervento giudiziario per garantire l'equità nelle transazioni (Kozuka and Nottage, 2013, p. 8).

I risultati della Commissione convinsero il Ministero della Giustizia a prendere l'iniziativa in maniera aperta e ufficiale. Nell'ottobre 2009 esso incaricò il Consiglio legislativo di valutare le misure necessarie per la revisione del diritto delle obbligazioni, e istituì un gruppo di lavoro sul codice civile (diritto delle obbligazioni), composto di 37 membri: 18 professori di materie giuridiche (di cui 12 erano già membri della precedente Commissione di riforma), sei funzionari del Ministero (tra cui molti giudici distaccati presso il Ministero della Giustizia), quattro giudici, quattro avvocati, ed infine cinque persone provenienti dal settore imprenditoriale o dalla società civile (Kozuka e Nottage, 2013, p. 5).

La tabella di marcia decisa nel 2009 fu rallentata dal terremoto del Tōhoku dell'11 marzo 2011 e da discussioni inaspettate sul diritto dei contratti. Nell 2011 una prima bozza della riforma fu pubblicata e aperta a commenti pubblici.[10] Una seconda bozza fu pubblicata nella primavera

[9] La Commissione era composta da 35 componenti poiché quattro ufficiali del Ministero si sono avvicendati nella posizione.

[10] 民法(債権関係)の改正に関する中間的な論点整理案 del 12 aprile 2011, consultabile a http://www.moj.go.jp/content/000073084.pdf (26/2/2020)

del 2013.[11] Il gruppo di lavoro infine preparò un disegno di legge, presentato al Ministro della Giustizia, che a sua volta lo presentò al Parlamento il 31 marzo 2015. In totale, il gruppo di lavoro tenne 99 riunioni plenarie e 18 riunioni parziali.

Il Parlamento non diede priorità alla riforma, ed il disegno di legge non fu discusso per tre sessioni, facendo a tratti dubitare che essa potesse realmente venire approvata (Kamata *et al.*, 2017, p. 14). Infine, nella sessione n. 193 della primavera 2017, la Camera dei rappresentanti approvò con modifiche tecniche minori i progetti di legge. La Camera dei consiglieri iniziò a esaminare le proposte di legge il 20 aprile, e le approvò in via definitiva 26 maggio. Le due leggi furono promulgate il 2 giugno 2017.

5. I contenuti ed il carattere della riforma

L'obiettivo principale della riforma è stato il libro III del codice civile. Si sono apportate modifiche a disposizioni di altri libri, per ragioni sistematiche, o perché ritenute strettamente collegate alle norme contenute nel libro III e mature per un cambiamento. Tra queste, le più importanti sono le regole sulla manifestazione di volontà e sulla prescrizione del libro I. Inoltre, occorre ricordare che, sebbene la riforma sia stata sistematica e di ampio respiro, essa non ha comportato una modifica di ciascuno dei 325 articoli che compongono il libro III. La riforma ha avuto per oggetto precipuo la disciplina delle obbligazioni, non le loro fonti, pertanto gli articoli contenenti le regole sulla gestione di affari altrui, sull'arricchimento ingiusto e sul fatto illecito (artt. 697-724) sono rimasti sostanzialmente immutati. Il gruppo di lavoro aveva proposto una drastica riorganizzazione della struttura del codice, ma ciò non rientrava nel mandato ricevuto dal Ministero e pertanto non si procedette in tal senso. In totale, dei 1103 articoli che componevano il codice civile al momento della riforma, 257 sono stati modificati, 85 sono stati aggiunti utilizzando la numerazione secondaria[12] per un totale di 342 disposizioni nuove o novellate (Tsutsui *et al.*, 2017, p. 6).

Tra i 13 contratti nominati regolati dal Codice, sono state modificate le disposizioni di dieci. Solo il contratto di permuta, di rendita vitalizia ed il contratto di transazione (*wakai*) sono rimasti inalterati.

[11] 民法(債権関係)の改正に関する中間試案（案）del 25 febbraio 2013, consultabile a http://www.moj.go.jp/content/000108218.pdf (26/2/2020)

[12] Per numerazione secondaria si intendono gli articoli che nelle leggi italiane sono numerati con bis, ter, quater, etc.

La riforma ha seguito un modello piuttosto comune per le riforme legislative nel Giappone postbellico. Da un lato, virtualmente in ogni caso, si fa riferimento spesso alla necessità di avere leggi facilmente comprensibili dalla popolazione. La consultazione n. 88 del Ministero della Giustizia, che istituì il Gruppo di lavoro nel 2009, non è un'eccezione, poiché menziona esplicitamente "rendere le disposizioni del Codice Civile più comprensibili al pubblico" come uno degli obiettivi della riforma[13]. Uchida Takashi, uno dei principali artefici della riforma, ha affermato che il suo ruolo è stato principalmente quello di promuovere e divulgarla tra la cittadinanza attraverso eventi come simposi e seminari. Insieme a Tsutsui Takeo, il secondo funzionario del Ministero che ha seguito l'intero processo di riforma, nei sette anni tra il 2007 e l'approvazione del disegno di legge nel 2014 Uchida ha tenuto circa 150 simposi, conferenze e altri eventi.

Il codice civile è stato per decenni un testo complesso e di non facile fruizione. La situazione era migliorata con la riforma linguistica del 2004, ma nonostante questo, il testo evidentemente non poteva da solo fornire un quadro completo del diritto privato giapponese in vigore.

Si possono dunque accettare acriticamente le spiegazioni offerte dal Ministero per motivare la necessità della riforma? In realtà, l'interesse verso il diritto delle obbligazioni e la sua riforma non è comune tra i cittadini. La prima e ovvia ragione è che le questioni discusse sono di natura prettamente tecnica e richiedono conoscenze giuridiche raramente presenti al di fuori di chi abbia frequentato le aule di giurisprudenza. Inoltre, se fra i giuristi vi è chi trova intellettualmente stimolante intrattenersi in discussioni su contratti e obbligazioni, questo non risulta fra i passatempi preferiti dal giapponese medio. Sarebbe ingenuo credere che i soggetti coinvolti nella riforma ignorassero questi fatti. Essa è stata, fin dal principio, una riforma fatta da specialisti per specialisti.

Essa è stata descritta come il prodotto di una "coalizione burocratica" (Kozuka e Nottage, 2013) di accademici, giudici e funzionari del Ministero della Giustizia (a loro volta, molti di estrazione accademica o giudici distaccati dalla Corte Suprema). Dal punto di vista politico, è interessante notare che la riforma, il cui cammino iniziò nel 2006, è sopravvissuta a due profondi scossoni: il primo in seguito alle elezioni generali del 2009, quando il Partito Democratico del Giappone (DPJ) sconfisse il Partito Liberal-Democratico (LDP), il secondo nel 2012 quando fu invece il DPJ ad essere sconfitto ed il LDP tornò al governo. La riforma non è stata influenzata da

[13] Consultazione n. 88 del Ministero della Giustizia, consultabile a http://www.moj.go.jp/content/000005084.pdf (26/2/2020)

questi cambiamenti di governo. In altre parole, la "coalizione burocratica" si è dimostrata molto efficiente nel mantenere l'inerzia della riforma ed il sostegno politico necessario al suo successo. Ciò è stato ottenuto essenzialmente attraverso l'impressionante mole di lavoro prodotta dai suoi membri, tra i principali esperti di diritto privato giapponese, e l'altissima qualità dei risultati ottenuti. Inoltre, le questioni toccate dalla riforma erano, con poche eccezioni, tecniche e con ricadute politiche limitate.

Perché allora da più parti si è sottolineata la funzione democratica del codice civile e molte fonti citavano costantemente la preoccupazione che la legislazione dovesse essere facilmente comprensibile dal popolo? Probabilmente, la ragione principale è stata la ricerca di legittimazione, oltre alla volontà di mettersi al riparo da possibili critiche legate al fatto che la riforma comportava la spesa di denaro pubblico.

Inoltre, essa potrebbe anche essere intesa come una risposta anticipata alle critiche dell'avvocatura, che in particolare nelle prime fasi della riforma esprimeva un certo grado di scetticismo sulla necessità di riformare ampiamente il Codice Civile. Ōmura Atsushi, professore di diritto privato all'Università di Tōkyō e membro del gruppo di lavoro che ha stilato il disegno di legge, in un breve saggio esprime le sue posizioni intorno a tali critiche. In primo luogo riassume le tre principali critiche alla riforma in corso d'opera, cioè che essa sia una mera introduzione di modelli stranieri, che la commissione avrebbe dovuto lavorare più a fondo per ottenere come risultato un "vero" (*honkakuteki*) codice civile, ed infine che le nuove disposizioni non avrebbero raggiunto un livello di raffinatezza tecnica sufficientemente elevato da resistere alla prova del tempo (Ōmura, 2017). Ōmura rileva che queste critiche rispecchiano quelle rivolte al codice civile giapponese immediatamente dopo la sua promulgazione, ed in seguito riprese da influenti studiosi durante il ventesimo secolo. Ōmura sostiene che è inevitabile che in occasione di qualsiasi riforma si levino critiche, ma il testo originale del codice civile non era scevro di difetti e sostiene che la versione emersa dopo la riforma costituisce comunque un miglioramento rispetto alle disposizioni originali (Ōmura, 2017).

Conclusioni

Quali paradigmi ricorrenti si possono vedere in 120 anni di storia del codice civile giapponese? Qual è il carattere del Codice e quali sono le sue relazioni con gli altri formanti (Sacco 1991a, 1991b) nel sistema?

In origine, il codice fu introdotto per unificare e modernizzare il diritto dell'Arcipelago, favorire lo sviluppo economico del Paese e mantenere

l'ordine in una società che aveva intrapreso un cambiamento profondo e rapido. Ma questi non erano gli unici motivi. L'introduzione di un documento coerente alla base del diritto privato aveva anche un valore simbolico importantissimo per il Giappone, in quanto esso dimostrava al mondo che l'ordinamento giuridico giapponese era diventato moderno, sofisticato e alla pari con quelli delle principali potenze mondiali.

Il codice oggi riveste ancora una posizione centrale e altamente simbolica nel sistema giuridico del Giappone, anche se non vi è più la necessità di segnalare all'esterno i risultati raggiunti dalla scienza giuridica del Paese. In questo senso, il Codice ha perso uno dei motivi per cui esso fu introdotto, ma ciò è avvenuto perché gli obiettivi sono stati raggiunti.

Allo stesso tempo, il Codice è divenuto rapidamente la spina dorsale dell'intero sistema di diritto privato. Esso difficilmente potrà diventare un testo popolare, ma sarà sempre un documento fondamentale per studenti e professionisti: tutte le regole fondamentali del diritto privato sono nel codice, mentre solo le regole di dettaglio su contratti speciali, sul diritto dei consumatori o su altre aree particolari sono in leggi speciali al di fuori di esso.

È possibile dunque identificare paradigmi ricorrenti in questi 120 anni di storia di diritto privato e di codice civile?

Uno emerge piuttosto chiaramente, ed è la creatività dei giuristi giapponesi, alimentata dal costante dialogo con la dottrina straniera. Un altro è l'apertura dei giudici ad accettare le soluzioni proposte dal mondo accademico. Questo si scontra con un'immagine della magistratura giapponese che raffigura i giudici giapponesi come burocrati conservatori al servizio del partito dominante, il Partito Liberal-Democratico. Mentre questa caratterizzazione potrebbe essere vera per alcuni tipi di cause, ad es. quelle in cui lo Stato è parte o quelle di natura politica (Ramseyer e Rasmusen, 2003; cfr. anche Upham, 2005 e Haley, 2007), in questioni di diritto privato e soprattutto nell'interpretazione del codice civile, la magistratura giapponese è stata piuttosto aperta all'innovazione (Upham, 2010).

L'ispirazione per l'evoluzione legislativa è molto spesso il diritto comparato (Colombo, 2013). Il codice civile del Giappone è stato chiamato "un frutto del diritto comparato" (Hozumi, 1904; Kitagawa, 2007; Ishikawa, 2013). L'influenza del diritto straniero e del metodo comparativo non si è fermata con l'emanazione del Codice. Durante la loro formazione universitaria, la maggior parte degli avvocati, pubblici ministeri e giudici è esposta ai modelli giuridici stranieri.

La recente riforma non fa eccezione, poiché i lavori della Commissione e del gruppo di lavoro si sono basati fortemente sul metodo comparativo e

hanno guardato al diritto degli ordinamenti statali stranieri, agli strumenti di *soft law* e alle pratiche commerciali, cercando di scegliere le soluzioni migliori e più avanzate.

Vi è, tuttavia, un aspetto che distingue le attività che portarono alla codificazione giapponese del periodo Meiji da quelle sottostanti alla recente riforma. Il Codice del 1896, specialmente nei suoi primi tre libri, fu concepito come una rottura drastica con la tradizione giapponese del diritto privato. Il suo obiettivo era innovare. L'obiettivo della riforma del 2017, al contrario, non era portare innovazioni drastiche. Anzi, per la maggior parte delle disposizioni si è trattato piuttosto della ratifica di un cambiamento già avvenuto nelle aule universitarie e nei tribunali. In questo senso, l'ultima, vasta riforma non è stata rivoluzionaria, ma è stata un'opera cauta e pragmatica volta ad evitare il declino del codice civile come testo fondamentale del diritto privato.

A volte, i grandi cambiamenti sono solo un modo per preservare lo *status quo*.

Bibliografia

Colombo, Giorgio Fabio (2013). "Japan as a Victim of Comparative Law". *Michigan State International Law Review*, 22, pp. 731-753.

Epp, Robert (1967). "The Challenge from Tradition: Attempts to Compile a Civil Code in Japan, 1866-78". *Monumenta Nipponica*, 22, pp. 15-48.

Foote, Daniel Harrington (2007) (a cura di). *Law in Japan: A Turning Point*. Seattle: University of Washington Press.

Haley, John Owen (2007). "The Japanese Judiciary: Maintaining Integrity, Autonomy and the Public Trust". In Foote, Daniel Harrington (a cura di). *Law in Japan: A Turning Point*. Seattle: University of Washington Press, pp. 99-135.

Hozumi, Nobushige (1904). *The New Japanese Civil Code, as Material for the Study of Comparative Jurisprudence. A Paper Read at the International Congress of Arts and Science, at the Universal Exposition, Saint Louis*. Tōkyō: Tokyo Printing Co.

Ishikawa, Hiroyasu (2013). "Codification, Decodification, and Recodification of the Japanese Civil Code". In Rivera, J.C. (a cura di). *The Scope and Structure of Civil Codes*. Dordrecht Heidelberg/New York/London: Springer, pp. 267-285.

Jaluzot, Beatrice (2015). "Les Origines Du Code Civil Japonais". *Zeitschrift Für Japanisches Recht*, 20-40, pp. 121-146.

Kamata, Kaoru; Uchida, Takashi; Tsutsui, Takeo; Muramatsu, Hideki (2017). "Zadankai: Minpō (saikenhō) kaiseihō ga seiritsu shite". *NBL – New Business Law*, 1101, pp. 4-17.

Kawashima, Yasuhide (1987). "The American Constitution and Japanese Minpō, 1945-1980". *The International Lawyer*, 21, 4, pp. 1167-1184.

Kitagawa, Zentarō (2007). "Japanese Civil Law and German Law - From the Viewpoint of Comparative Law". In Kitagawa, Zentarō; Riesenhuber, Karl (a cura di). *The Identity of German and Japanese Civil Law in Comparative Perspectives / Die Identität Des Deutschen Und Des Japanischen Zivilrechts in Vergleichender Betrachtung*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 11-56.

Kozuka, Sōichirō; Nottage, Luke (2013). "Policy and Politics in Contract Law Reform in Japan". *Sydney Law School Legal Studies Research Paper*, 13, 86, https://papers.ssrn.com/abstract=2360343 (31/12/2020).

Minpō (Saikenhō) Kaisei Kentō Iinkai (2009). *Saikenhō kaisei no kihon hōshin*. Tōkyō: Shōji Hōmu.

Mukai, Ken; Toshitani Nobuyoshi (1967). "Progress and Problems of Compiling the Civil Code in the Early Meiji Era". *Law Japan*, 1, pp. 1-25.

Nakata, Hiroyasu (2005). "Minpōten no gendaigoka". *Jurist*, 1283, pp. 86-100.

Nakata, Hiroyasu; Ōmura, Atsushi; Dōgauchi, Hiroto; Okino, Masami (2017). *Kōgi: Saikenhō kaisei*. Tōkyō: Shōji Hōmu.

Noda, Yoshiyuki (1976). "Comparative Jurisprudence in Japan: Its Past and Present". In Tanaka, Hideo (a cura di). *The Japanese Legal System: Introductory Cases and Materials*. Tōkyō: University of Tokyo Press, pp. 194-229.

Ōmura, Atsushi (2017). "Rekishi wa kurikaesu? Saikenhō kaisei to kore kara no minpōgaku". *Jurist*, 1511, pp. 52-53.

Ono, Shusei (1996). "Comparative Law and the Civil Code of Japan (I)". *Hitotsubashi Journal of Law and Politics*, 24, 2, pp. 27-54.

Ono, Shusei (1997). "Comparative Law and the Civil Code of Japan (II)". *Hitotsubashi Journal of Law and Politics*, 25, 2, pp. 29-52.

Ortolani, Andrea (2018a). "The Many Languages of the Japanese Legal Language". In Visconti, Jacqueline (a cura di), *Handbook of Communication in the Legal Sphere*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, pp. 450-477.

Ortolani, Andrea (2018b). "The Japanese Civil Code: Its First 120 Years". In Parise, Agustín; van Vliet, Lars (a cura di). *Re-De-Co-dification? New*

Insights on the Codification of Private Law. The Hague: Eleven International Publishing, pp. 219-240.

Ramseyer, John Mark; Rasmusen, Eric B. (2003). *Measuring Judicial Independence: The Political Economy of Judging in Japan*. Chicago & London: Chicago University Press.

Rohl, Wilhelm (2005) (a cura di). *History of Law in Japan Since 1868*. Leiden, Boston: Brill.

Sacco, Rodolfo (1991a). "Legal Formants: A Dynamic Approach to Comparative Law (Installment I of II)". *The American Journal of Comparative Law*, 39, 1, pp. 1-34.

Sacco, Rodolfo (1991b). "Legal Formants: A Dynamic Approach to Comparative Law (Installment II of II)". *The American Journal of Comparative Law*, 39, 2, pp. 343-401.

Supreme Commander for the Allied Powers (1949). *Political Reorientation of Japan, September 1945 to September 1948: Report of Government Section*. Washington: U.S. Government Printing Office.

Takayanagi, Kenzo (1955). "Contact of the Common Law with the Civil Law in Japan". *The American Journal of Comparative Law*, 4, 1, pp. 60-69.

Tsutsui, Takeo; Muramatsu, Hideki; Wakimura, Shinji; Matsuo, Hironori; Maeda, Yoshito (2017). "Ritsuan tantōsha kaisetsu (Dai 1kai) Minpō (saikenhō) kaisei no gaiyō'. *NBL – New Business Law*, 1106, pp. 4-13.

Uchida, Takashi (2011). *Minpō kaisei – Keiyaku no ruuru ga yakunenburi ni kawaru*. Tōkyō: Chikuma Shinsho.

Upham, Frank K. (2005). "Political Lackeys or Faithful Public Servants? Two Views of the Japanese Judiciary". *Law & Social Inquiry*, 30, 2, pp. 421-55.

Upham, Frank K. (2010). "Stealth Activism: Norm Formation by Japanese Courts". *Washington University Law Review*, 88, p. 1493.

Wada, Mikihiko (2000). "Abolition of the House (Ie) under the Occupation-Or the Two Faces of Koseki: A Janus". *Law in Japan: An Annual*, 26, p. 99.

Japanese Tradition and Comparative Law in the Reform of the Law of Obligations

In 2017, the Japanese Parliament approved an extensive reform of the Law of Obligations. The new provisions entered into force on April 1, 2020, and profoundly modified Book 3 of the Civil Code.

This work will first provide an overview of the history of the Japanese Civil Code and the main revisions it has undergone in its 120 years of existence, in order to show the context in which the reform was conceived and drafted. It will then present the declared objectives of the reform, and the points of continuity with and of departure from the previous law.

Finally, this paper will assess the significance of the new rules for the Japanese legal system.

債権改正における日本伝統および比較法

アンドレア・オルトラーニ

２０１７年に、民法（債権法）を改正する法律が成立した。改正された条文は、民法典の第３編を深く根本的に変更し、２０２０年４月１日に施行された。

本稿は、本改正の動機および編纂の背景を把握するため、民法典の導入および１２０年間に行われた諸改正の概要を提供する。さらに、公にされた改正の目的が何であったか、および改正法において、従来日本法伝統を継続させる側面およびそこから離れる側面を検討する。

最後に、本稿は日本法体系にとって、新しい条文の重要性を評価する。

MASSIMILIANO PAPINI

Naturalismo e morale nel collezionismo vittoriano di arte decorativa giapponese: design degli interni in Inghilterra tra il 1868 e il 1907

Introduzione

Fin dalla metà del XIX secolo, vari intellettuali anglosassoni cercarono di conciliare la rigorosa morale ereditata dal periodo precedente con la nascente cultura consumistica britannica. Per rispondere a questa nuova esigenza si venne a creare una nuova figura, l'arbitro del gusto, ovvero un intellettuale di formazione varia in grado di consigliare tramite pubblicazioni come manuali d'arredamento quali oggetti artistici acquistare e come disporli nella propria abitazione, facendo nascere così un fenomeno culturale denominato *Household Art*.

Negli stessi anni, oggetti decorativi prodotti in Giappone iniziarono ad essere importati nel Regno Unito in grandi quantità. Conseguentemente, le case vittoriane si riempirono di articoli giapponesi acquistati presso negozi specializzati, grandi magazzini o durante eventi temporanei come fiere e bazar di beneficienza. Come suggerito da Elizabeth Aslin, dal 1860 al 1870 l'interesse nei confronti degli articoli giapponesi si concentrò prevalentemente tra artisti, designer e intellettuali. Tra il 1870 e il 1880, invece, il collezionismo di prodotti realizzati in Giappone divenne parte integrante del fenomeno culturale denominato *Movimento Estetico*, permettendo quindi all'arte giapponese di diffondersi tra un pubblico più ampio e non necessariamente interessato alle culture est-asiatiche. A partire dagli Ottanta, infine, si venne a creare in tutta la Gran Bretagna una vera e propria mania per qualsiasi cosa provenisse dal Giappone (Aslin, 1969, p. 79).

Dopo aver illustrato la genesi del movimento *Household Art*, questo articolo intende analizzare come gli arbitri del gusto interpretarono l'arte decorativa giapponese e quale fu il loro ruolo nel successo commerciale degli articoli di matrice nipponica, specialmente nel periodo di transizione tra gli anni Settanta e Ottanta.

1. Morale vittoriana e Household Art

Per comprendere il reale valore della morale nella società vittoriana è necessario illustrarne le origini. L'instabilità politica a livello globale che caratterizzò la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo ebbe un forte impatto anche nella coscienza comune del popolo anglosassone.[1] Sia le classi privilegiate sia quelle meno abbienti cercarono un sollievo dalle proprie ansie nella pratica religiosa più rigorosa e, in risposta al malcontento nei confronti della Chiesa Anglicana, le nuove dottrine che già professavano l'austerità come il metodismo e il quaccherismo iniziarono a diffondersi anche nelle classi più agiate (Gibson, 2001). Tale periodo è stato denominato 'era dell'espiazione', in cui la salvezza era simboleggiata dal sacrificio di Gesù sulla croce e trovava compimento nell'estinzione del peccato insito nella natura umana (Hilton 1986). L'ostentazione della ricchezza era tra gli atteggiamenti maggiormente condannati e come conseguenza, anche le abitazioni delle famiglie altolocate erano spesso decorate in modo sobrio (Cohen, 2006, pp. 8-12).

A partire dagli anni Cinquanta del XIX secolo, però, una nuova dottrina più permissiva iniziò a farsi spazio nella sensibilità vittoriana. Il suo principio cardine era la diversa interpretazione della parte umana nella figura di Gesù, non più da condannare per la sua natura peccaminosa intrinseca, ma da esaltare come momentanea impersonificazione del divino, e per questo motivo definita dagli storici 'incarnazionalismo' (Hilton, 1986, p. 299). Tra i suoi vari corollari, il più importante fu l'idea che ogni uomo, per sua natura, rappresentasse l'incarnazione di una piccola parte di Gesù e che, seguendo solidi precetti morali, fosse possibile raggiungere la salvezza senza doversi negare ogni piacere della vita. Tra questi piaceri, divenne accettabile accumulare beni di lusso per decorare la propria casa a patto che questi avessero un'influenza positiva sul possessore: un'apertura verso il consumismo più materiale influenzato anche dall'aumento del reddito pro-capite a partire dalla metà del secolo (Benson, 1994, p. 13).

Questa nuova sensibilità andò a permeare il dibattito artistico anche nei suoi elementi più formali in relazione all'arte decorativa. Come efficacemente sintetizzato da John Ruskin (1819-1900) in un suo intervento a Bradford nel 1864: «Il gusto è essenzialmente una qualità morale, […] non è solo una parte e l'indice della moralità – è la sola moralità» (Ruskin, 1866, p. 82).[2] L'idea che

[1] Tra gli eventi più eclatanti possono essere citati la guerra d'indipendenza americana, la rivoluzione francese e l'ascesa e caduta dell'impero napoleonico.

[2] Questa e le altre traduzioni dall'inglese sono state realizzate dall'autore di questo saggio.

l'arte e il buon gusto potessero contenere elementi salvifici rinforzò la centralità della morale nel dibattito critico, estendendolo anche al design, come testimoniato da Henry Cole (1808-1882), promotore della riforma del design insieme a Owen Jones (1809-1874) (Suga, 2004). Anche se non tutti erano in linea con le idee di Cole e Jones, a partire dalla metà del XIX secolo, il cattivo gusto iniziò ad essere considerato un riflesso dell'immoralità (Caygill, 1989, pp. 64-69).

La riforma del design e la nuova dottrina dell'incarnazionalismo cambiarono la sensibilità britannica riguardo al concetto del 'bello' nella vita di tutti i giorni, facendolo diventare un argomento a cui chiunque doveva prestare attenzione. Tra i due, il consenso dal punto di vista religioso fu per certi versi liberatorio e, grazie a questa nuova moralità, molti vittoriani si sentirono finalmente legittimati ad acquistare beni di lusso per decorare la propria casa. Ecclesiastici molto popolari come lo scozzese Andrew Boyd (1825-1899) invitarono esplicitamente i propri seguaci ad arredare la loro abitazione con articoli di ottima fattura, sottolineandone l'influenza positiva sulla morale (1860, pp. 279, 283).

A partire dagli anni Sessanta del XIX secolo, la presenza di oggetti artistici nelle case divenne un argomento di discussione molto popolare, e vivere in un ambiente 'artistico' diventò essenziale per affermarsi socialmente agli occhi dei pari. Si rese quindi necessaria la nascita di figure capaci di consigliare quale tipologia e stile di oggetti fossero adeguati al contesto domestico. Tali «guru della decorazione casalinga», come li ha definiti Deborah Cohen (2006, p. 26), diventarono i reali arbitri del gusto in ambito casalingo, pubblicando manuali di consigli su quali articoli comprare e dove posizionarli (Macleod, 1996, pp. 34-35).

Tra i primi studiosi ad analizzare questo fenomeno culturale possiamo citare Martha McClaugherty, che ha contato 23 manuali e innumerevoli articoli su riviste specialistiche, limitandosi però al periodo che va dal 1868 al 1893. La studiosa ha definito il movimento *Household Art*, individuando che il proposito dei vari autori fosse quello di educare la classe media britannica (1983, p. 1). Emma Ferry ha successivamente aggiunto che a partire dagli anni Settanta tali manuali rappresentassero più nello specifico la visione alto-borghese di come le famiglie della medio-bassa borghesia dovessero decorare e arredare le proprie case, in altre parole un modello a cui dovevano aderire coloro che ambivano ad apparire moralmente ed esteticamente impeccabili agli occhi delle fasce più alte della società (2007, p. 151).[3]

[3] Per una visione più generale, si veda il numero speciale del *Journal of Design History* curato da Grace Lees-Maffei (2003).

2. Arte decorativa giapponese

Il successo di pubblico e critica della sezione giapponese all'Esposizione Internazionale di Londra nel 1862 diffuse in Gran Bretagna una sorta di culto verso tutto ciò che provenisse dalla terra del Sol Levante, diventando fonte d'ispirazione per pittori, architetti, e designer.[4] Fin da subito, l'immagine del Giappone fu associata a una specifica estetica in cui gli aspetti più formali furono quasi unanimemente esaltati, ad esempio l'innovativa associazione di colori, l'equilibrio delle composizioni anche quando asimmetriche, e la capacità di replicare in modo accurato le forme naturali anche quando stilizzate (Kikuchi *et al*., 2002, p. 153).

L'estetica giapponese non fu però esente da critiche. Inizialmente, i giudizi negativi furono rivolti alla carenza di idealismo e morale nel modo di rappresentare la figura umana da parte dei pittori giapponesi (Watanabe 1991, pp. 159-165); mentre negli anni Ottanta e Novanta, vari intellettuali si lamentarono dell'indiscriminato successo degli articoli giapponesi più economici e l'assenza di una reale selezione qualitativa (Kikuchi *et al.*, 2002, p. 157). Ciò nonostante, il trionfo commerciale dell'arte decorativa giapponese non si placò fino all'inizio del XX secolo ed è quindi lecito domandarsi: a fronte di tali giudizi contrastanti, come fece l'arte decorativa giapponese a divenire così popolare anche negli ambienti più conservatori e perbenisti dove la moralità aveva un forte peso nella scelta di quali articoli acquistare?

Un ruolo chiave deve essere stato svolto dagli arbitri del gusto. Se infatti ci concentriamo sulle pubblicazioni riguardanti la decorazione degli spazi domestici, è interessante notare come l'arte e gli articoli giapponesi furono quasi unanimemente acclamati per molteplici ragioni, e raramente criticati. Il primo dato da sottolineare è che solo uno dei quindici volumi presi in esame[5] non menziona esempi di arte giapponese, ovvero quello scritto da William Begg (1887). Nei restanti quattordici, i vari autori non mancarono di citare come gli articoli prodotti in Giappone rappresentassero una delle scelte mi-

[4] Per una analisi del fenomeno nel Regno Unito si veda Toshio Watanabe (1991) e Ayako Ono (2003); mentre per una visione più generale si veda Lionel Lambourne (2005). Riguardo all'arte decorativa, si veda nello specifico Hannah Sigur (2008).

[5] Le pubblicazioni prese in esame sono state scelte in base a due criteri: il successo della singola pubblicazione e la differenziazione degli autori, ovvero sia uomini che donne provenienti da ambienti religiosi e laici. (Eastlake, 1868); (Hall, 1868); (Cooper, 1876); (Loftie W., 1876); (Orrinsmith, 1877); (Loftie M., 1878); (Edis, 1881); (Haweis, 1881); (Conway, 1882); (Crane, 1882); (Begg, 1887); (Panton, 1890); (Crouch *et al*., 1900); (Jennings, 1902); (Elder-Duncan, 1907).

gliori per decorare la propria abitazione, a partire da Charles Eastlake (1836-1906). Rinomato architetto e futuro curatore della National Gallery, nel suo celebre *Hints on Household Taste* (1868) Eastlake consigliò ai suoi lettori di posizionare nella sala da pranzo dei ventagli giapponesi, essendo «una preziosa lezione decorativa di forme e colore» (1868, p. 120). Negli anni successivi, la motivazione menzionata con più frequenza fu che ventagli, ceramiche e tessuti giapponesi vantassero un ottimo rapporto qualità prezzo, ovvero che tenendo in considerazione il costo, tali articoli offrissero il miglior apporto decorativo all'ambiente domestico.[6] Gli unici a mettere in dubbio questo aspetto furono Herbert Hall (1868, p. 148), H. J. Jennings (1902, pp. 57-58) e John Elder-Duncan (1907, p. 30). Il fatto che tali eccezioni si verificassero negli anni Sessanta e all'inizio del XX secolo confermerebbe la tesi di Alsin che gli articoli decorativi giapponesi raggiunsero il loro picco di popolarità presso il grande pubblico durante l'ultimo quarto dell'Ottocento.

Soffermandoci più nel dettaglio sull'analisi degli anni Settanta e Ottanta del XIX secolo, è stato possibile individuare due specifici criteri che, insieme al rapporto qualità prezzo, facilitarono il processo di accettazione negli ambienti più conservatori: il naturalismo essenziale proprio del design giapponese e la superiorità morale dei decoratori giapponesi rispetto ai loro colleghi britannici. Tali criteri devono essere considerati tra loro interdipendenti, ma saranno analizzati separatamente allo scopo di evidenziarne le singole caratteristiche.

3. Naturalismo essenziale

Con naturalismo essenziale si intende definire l'abilità del decoratore di rappresentare in modo accurato il mondo naturale, sintetizzandone gli elementi più caratteristici senza soffermarsi sui dettagli ininfluenti, in diretto contrasto con un freddo fotorealismo. Una caratteristica che un vittoriano indottrinato da concetti presi in prestito dall'incarnazionalismo avrebbe sicuramente letto positivamente, anche in chiave religiosa. Per illustrare questa tesi ci viene in soccorso il reverendo William John Loftie (1839-1911), che nel suo libro *A Plea for Art in the House* (1876) affermò:

> Mankind has not been able till within the last few centuries to see fully how beautiful nature is, and how the love of nature is like the sixth sense. Virgil and the classical poets only introduce landscape

[6] Tra i tanti, si veda Cooper (1876, p. 82), Loftie (1876, p. 84), Orrinsmith (1877, p. 140), Panton (1890, p. 19), Crouch *et al*. (1900, p. 163).

> incidentally. The Christian poets, with King David himself to lead them, alone describe natural loveliness properly - that is, religiously (p. 98).

Nonostante sia Loftie che gli altri autori citati in questo articolo non arriveranno mai a riferirsi all'arte decorativa giapponese con toni religiosi espliciti, è possibile individuare un elemento di forte compatibilità tra l'estetica giapponese e la sensibilità religiosa vittoriana. Nella sua analisi del contesto statunitense, Jane Converse Brown ha suggerito che l'apprezzamento dello stile giapponese promosso nelle riviste locali rese gli articoli di manifattura giapponese conformi al pensiero religioso cristiano e in grado di fornire lezioni morali proprio grazie al modo con cui gli elementi naturali vi erano rappresentati (1988, pp. 123-124, 136). Considerando il canale privilegiato che al tempo legava i due paesi anglosassoni, non sorprende che un fenomeno simile avesse luogo anche nel Regno Unito. Ad esempio, possiamo citare proprio la moglie di Loftie, anche lei autrice di un libro nella serie *Art at Home* curata dal marito. Nel suo volume, intitolato *The Dining-room* (1878), Martha Loftie scrisse:

> The Japanese seldom remove, for floral decoration, seed-pods, withering leaves, or bare branches. The highest art with them aims at preserving the appearance of natural growth (p. 119).

Un atteggiamento che può essere descritto come profondamente rispettoso della natura e in grado di rappresentarne gli aspetti più intimi. Una visione che acquista ulteriore significato se messa in relazione alle idee espresse dal marito. Permane il dubbio, però, se la signora Loftie fosse entrata in diretto contatto con l'arte giapponese nel disporre i fiori [*ikebana*] o se avesse espresso un'opinione basandosi su fonti secondarie.

Un'idea molto simile fu espressa anche da Robert Edis (1839-1927), un architetto vicino alla corrente del *Movimento Estetico*, che celebrò ulteriormente il lato più sentimentale dell'arte decorativa giapponese:

> The Japanese show a keen love for, and an intimate knowledge of, all that is beautiful in Nature, and are always at their best in depicting her ever varied form, whether in flowers, tree, or animal life (1881, p. 163).

La meticolosa attenzione ai dettagli naturalistici era quindi vista come un gesto d'amore verso tutto ciò che di bello è presente in natura.

Se Loftie e Edis rimarcarono il lato più emotivo e spirituale dell'estetica giapponese, negli stessi anni altri autori sottolinearono come tale capacità di riprodurre la natura in modo accurato rispecchiasse anche una rimarchevole capacità di sintesi, specialmente nelle rappresentazioni bidimensionali più stilizzate. H. J. Cooper, un decoratore dell'epoca, scriverà che nei tessuti giapponesi (similmente a quelli prodotti in India) «è ritratta l'esatta natura delle cose anche con solo una o due linee. […] Un paio di doppi punti rappresenteranno di colpo uno stormo di uccelli in volo» (1876, pp. 110-111). Moncure Conway (1832-1907), un intellettuale statunitense trasferitosi a Londra, notò addirittura una perizia quasi scientifica nell'estetica giapponese, dovuta al «coraggio di dipingere la natura per quella che è» (1882, p. 184). Sorprende di Conway il fatto che arrivi ad associare tale sguardo così meticoloso alla teoria evoluzionistica darwiniana. Discutendo dei dipinti giapponesi, egli affermerà: «i colli tortuosi degli uccelli […] ci raccontano della loro origine di rettili, così chiaramente come una lezione del Professor Huxley» (p. 184). Un'interpretazione molto singolare, che serve solo a dimostrare come l'estetica giapponese fosse stata presa ad esempio anche da pensatori di matrice più radicale.

In definitiva, appare evidente che una caratteristica così specifica come l'abilità degli artisti e degli artigiani giapponesi di rappresentare la natura in modo accurato fu interpretata dai vari autori anglosassoni in varie declinazioni, tutte compatibili con la morale vittoriana, sia nella sua accezione più spirituale che scientifica.

4. Artisti e artigiani giapponesi

Tra i tanti effetti della riforma del design, è utile prendere in considerazione le critiche rivolte alla produzione decorativa nazionale, e più nello specifico nella figura del decoratore britannico, considerato generalmente inferiore ai suoi colleghi est-asiatici. Il problema era identificato nella mancanza di una raffinata tradizione locale, e come soluzione fu suggerito di ispirarsi alle eccellenze straniere. A tale scopo, ad esempio, fu istituito nel 1854 il South Kensington Museum, successivamente rinominato Victoria & Albert. Nonostante tali sforzi, gli autori dei volumi analizzati in questo articolo continuarono a criticare la produzione locale per tutto il XIX secolo, privilegiando quella straniera non solo per questioni estetiche, ma anche per motivazioni pratiche, come il già citato rapporto qualità prezzo. Tra i consigli rivolti ai decoratori britannici possiamo citare le parole di H. J. Cooper, che sempre dal suo libro pubblicato nel 1876, indicò come condizione irrinunciabile il «rivolgersi alla natura, non come meri copisti, ma […] con l'intenzione di comprendere le leggi che la governano» (p. 112). Un aspetto

che, come abbiamo analizzato, caratterizzò in pieno l'estetica giapponese ai suoi occhi. Ma quale era il 'segreto' che gli artisti giapponesi possedevano, e che era ritenuto carente nei decoratori britannici?

Sempre secondo Cooper, tale superiorità era da imputare alla maestria che gli artisti/artigiani giapponesi (e indiani) avevano sviluppato nelle cosiddette arti applicate, che non potevano più essere considerate 'arti minori' dal punto di vista tecnico ed espressivo. Senza nessuna intenzione di soverchiare la gerarchia delle arti, l'autore sottolineò come tali decoratori fossero in grado, con ago e filo, di eguagliare quello che gli artisti occidentali facevano con matita e colori (p. 111). Da notare che nel testo in inglese è fatta una distinzione terminologica piuttosto rilevante tra il decoratore giapponese e indiano, definito «*worker*», e colui che utilizza strumenti per disegnare più tradizionali, definito «*artist*». Appare evidente che, nonostante il profondo rispetto e ammirazione verso le arti applicate, per Cooper, fosse ancora importante mantenere una separazione netta con le 'belle arti'.

All'inizio degli anni Ottanta del secolo, però, questa distinzione fu messa in discussione da Edis che scrisse:

> In decorative art, we have much to learn from the artists of Japan, who for many hundreds of years seem in their humblest articles of daily use to have carried out some impress of their love and knowledge of Nature in her most beautiful forms (1881, p. 166).

Rispetto a Cooper, Edis non si fece problemi a identificare i decoratori giapponesi come «artisti», sottolineando la loro umiltà e devozione nel realizzare con perizia e sentimento anche gli oggetti di uso quotidiano. Sempre nel 1881 fu pubblicato il volume *The Art of Decoration* di Mary Eliza Haweis (1848-1898), dove l'autrice – moglie del reverendo Hugh Haweis (1838-1901) – arrivò a definire i giapponesi «artisti nel cuore», enfatizzando come tale espressività riuscisse a trovare sempre il giusto equilibrio nelle composizioni grazie alla loro profonda conoscenza della natura (p. 208).

L'ultimo esempio è preso dal volume *Art and the Formation of Taste* (1882) di Lucy Crane (1842-1882), scrittrice, critica d'arte, e sorella di Walter Crane (1845-1915), il celebre illustratore. Nel capitolo dedicato all'arte decorativa, la Crane conclude una disamina generale mettendo bene in chiaro il suo pensiero, «poche case […] possono permettersi di non avere tessuti orientali ricamati, che siano indiani o giapponesi» (p. 149). Una posizione netta che acquista ulteriore valore se messa in relazione al fatto che Lucy Crane era una fervida seguace degli insegnamenti di Ruskin, il quale, come

abbiamo visto, professava che il gusto e la morale fossero tra loro imprescindibili. Se tutto ciò non sorprende, visti i precedenti, è importate analizzare le motivazioni offerte dalla Crane nel distinguere l'arte giapponese da quella indiana che secondo lei «non rappresenta mai un fatto naturale» (p. 149). L'arte giapponese, al contrario, eccelleva in tale frangente grazie all'«infallibile istinto» degli artisti giapponesi, una visione che riecheggia quanto già affermato dalla Haweis, ovvero che gli artisti e degli artigiani nipponici possedessero un talento innato. Crane, però, aggiunse un ulteriore tassello al mosaico, quando in riferimento all'etica del lavoro degli artigiani giapponesi, affermò:

> This is the great secret of excellence in decoration, in everything that pertains to art, that the artist workman should take delight at work. About how many of the common decorations of a room can this be said? (p. 59)

La maestria dei decoratori giapponesi si basava quindi su motivazioni etiche e morali legate al piacere nel portare a termine il proprio lavoro nel migliore dei modi. Un'idea mutuata da Christopher Dresser, rinomato designer e portavoce dello stile anglo-giapponese,[7] che in una lezione tenuta alla Society of Arts, poi pubblicata nel loro bollettino, si lamentò di come i decoratori britannici non condividessero gli stessi ideali dei loro colleghi giapponesi, capaci di lavorare senza l'assillo del profitto, ma per il puro piacere estetico (1878, p. 177). Crane citò testualmente le parole di Dresser nel suo libro, anche se mutuate da un'altra pubblicazione,[8] dimostrando come gli arbitri del gusto svolsero un ruolo determinante anche nel rendere popolari le idee di quegli artisti e designer che per primi promossero l'estetica giapponese nel Regno Unito.

Nonostante Dresser avesse avuto di soggiornare qualche mese in Giappone tra il 1876 e 1877, dalle sue tesi traspariva una visione idealizzata del decoratore giapponese, in linea con il ritorno alla figura dell'artista-artigiano promossa prima dai teorici del revival neogotico e successivamente da quelli

[7] Oltre a Dresser (1834-1904), tra i principali interpreti dello stile anglo-giapponese possiamo citare l'architetto William Burges (1827-1881) e il designer Edward W. Godwin (1833-1886) (Ono, 2003, pp. 23-34).

[8] Lucy Crane sostiene di citare Edward Reed (1830-1906), un architetto navale che dopo un soggiorno in Giappone raccontò la sua esperienza in un libro. Nel testo di Reed (1880), però, è chiaramente espresso che l'autore originale fosse Dresser (p. 31). È quindi probabile che Crane abbia commesso un semplice errore di trascrizione.

del movimento *Art and Craft* (Jackson, 1992, p. 249). Dresser fu probabilmente condizionato anche dalla rappresentazione della cultura giapponese presso l'opinione pubblica. A partire dalla metà degli anni Settanta del XIX secolo, infatti, l'immagine più popolare del Giappone presso il grande pubblico era quella di una «terra degli elfi», in cui il fascino esotico della terra del Sol Levante rispondeva al desiderio di evasione dalla quotidianità condiviso da molti britannici (Yokoyama 1987, p. 175). Come suggerito da William Hosley nella sua analisi del contesto statunitense (1990), ritengo che anche nel Regno Unito la popolarità di questa visione romantica della cultura giapponese non fece altro che incentivare il successo commerciale degli articoli prodotti in Giappone, specialmente quelli realizzati per il pubblico occidentale desideroso di far apparire la propria abitazione 'artistica', ma anche moralmente accettabile. L'idealizzazione della figura del decoratore giapponese – in sintonia con la natura e disinteressato al profitto – si dimostrò quindi una strategia efficace nel permettere agli articoli di matrice nipponica di entrare a far parte della cultura materiale britannica in modo naturale.

Conclusioni

In definitiva, ritengo che il successo e la diffusione dell'arte decorativa giapponese in Inghilterra negli anni Ottanta del XIX secolo debbano essere riconsiderati prendendo sotto esame anche i criteri morali. Criteri che riuscirono ad integrare la visione esotica del Giappone con la ferrea morale vittoriana. Un connubio che rese il collezionismo degli articoli giapponesi compatibile ad ogni contesto domestico. Questo, però, non deve portare a sottostimare l'importanza delle innovazioni formali che l'arte giapponese inspirò negli artisti e designer britannici. Al contrario, questi due aspetti furono tra loro fortemente interdipendenti e con ogni probabilità l'uno avvalorò il successo dell'altro.

Bibliografia

Aslin, Elizabeth (1969). *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau*. London: Elek.

Begg, William P. (1887). *The Development of Taste, and Other Studies in Aesthetics*. Glasgow: James Maclehose.

Benson, John (1994). *The Rise of Consumer Society in Britain, 1880-1980*. London: Longman.

Boyd, Andrew (1860). *Recreation of Country Parson.* London: J.W. Parker.

Brown, Jane Converse (1988). "'Fine Art and Fine People': Japanese Taste in American Home, 1876-1916" In Motz, Marilyn Ferris; Browne, Pat (ed by). *Making the American Home: Middle-Class Women & Domestic Material Culture, 1840-1940*. Bowling Green: Popular Press, pp. 121-139.

Caygill, Howard (1989). *The Art of Judgement*. Oxford: Basil Blackwell.

Cohen, Deborah (2006). *Household Gods: the British and their Possession.* London; New Haven: Yale University Press.

Conway, Moncure Daniel (1882). *Travels in South Kensington*. London: Trubner.

Cooper, H. J (1876). *The Art of Furnishing: on Rational and Aesthetic Principles*. London: Henry S. King.

Crane, Lucy (1882). *Art and the Formation of Taste*. London: Macmillan.

Crouch, Joseph; Butler, Edmund (1900). *The Apartments of the House: their Arrangement, Furnishing and Decoration*. London: At the Sign of the Unicorn.

Dresser, Christopher (1878) "The Art Manufactures of Japan from Personal Observation." *Society of Arts Journal*, 1 Feb. 1878, pp. 169-178.

Eastlake, Charles (1868). *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and Other Details*. London: Longmans.

Edis, Robert (1881). *Decoration & Furniture of Town Houses*. London: C. Kegan Paul.

Elder-Duncan, John (1907). *The House Beautiful and Useful*. London: Cassell.

Ferry, Emma (2007). "'…information for the ignorant and aid for the advancing.' – Macmillan's 'Art at Home Series', 1876-83" in Aynsley, Jeremy; Forde, Kate (ed. by). *Design and Modern Magazine*. Manchester: Manchester University Press, pp. 134-155.

Gibson, William (2001). *The Church of England 1688-1832.* London: Routledge.

Hall, Herbert (1868). *The Adventures of a Bric-A-Brac Hunter.* London: Tinsley Brothers.

Haweis, Mary (1881). *The Art of Decoration*. London: Chatto & Windus.

Hilton, Boyd (1986). *The Age of Atonement: The Influence of Evangelicalism on Social and Thought, 1795-1865*. Oxford: Oxford University Press.

Hosley, William (1990) *The Japan Idea: Art and Life in Victorian America*. Hartford: Wadsworth Atheneum.

Jackson, Anna (1992). "Imagining Japan: The Victorian Perception and Acquisition of Japanese Culture." *Journal of Design History*, vol. 5, no. 4, pp. 250-252.

Jennings, H. J. (1902). *Our Homes and How to Beautify Them*. London: Harrison.

Kikuchi, Yuko; Watanabe, Toshio (2002). "British Discovery of Japanese Art". In Daniels, Gordon; Tsuzuki, Chushichi (ed. by). *The History of Anglo-Japanese Relations, 1600-2000*, vol. 5, London: Palgrave Macmillan, pp. 146-170.

Lambourne, Lionel (2005). *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*. London, New York: Phaidon.

Lees-Maffei, Grace (2003) (ed. by). *Journal of Design History*, vol.16, no. 1.

Loftie, Martha Jane (1878). *The Dining-room*. London: Macmillan.

Loftie, William John (1876). *A Plea for Art in the House*. London: Macmillan.

Macleod, Dianne Sachko (1996). *Art and the Victorian Middle Class: Money and Making of Cultural Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

McClaugherty, Martha (1983). "Household Art: Creating the Artistic Home, 1868-1893". *Winterthur Portfolio*, vol. 18, 1, pp. 1-26.

Ono, Ayako (2003). *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-century Japan*. Abingdon: Routledge.

Orrinsmith, Lucy (1877). *The Drawing-Room*. London: Macmillan.

Panton, Jane (1890). *Homes of Taste*. London: Sampson Low *et al*.

Reed, Edward (1880). *Japan: its History, Traditions, and Religions with the Narrative of a Visit in 1879*. Vol. 1. London: J. Murray.

Ruskin, John (1866). *The Crown of Wild Olive: Three Lectures on Work, Traffic and War*. London: Smith, Elder & Co.

Sigur, Hannah (2008). *The Influence of Japanese Art on Design*. Layton: Gibbs Smith.

Suga, Yasuko (2004). "Designing the Morality of Consumption: 'Chamber of Horrors' at the Museum of Ornamental Art, 1852-1853". *Design Issue*, vol. 20, no. 4, pp. 43-56.

Watanabe, Toshio (1991). *High Victorian Japonisme*. Bern: Peter Lang.

Yokoyama, Toshio (1987). *Japan in the Victorian Mind: A Study of Stereotyped Images of a Nation, 1850-80*. London: Palgrave Macmillan.

Naturalism and Morality in Victorian-era Collecting of Japanese Decorative Art: Interior Design in England from 1862 to 1907

Drawing on decorative manuals published in the UK in the second half of the 19th century, this article aims to investigate the perception of Japanese decorative art by the Victorian middle class. Written by professional decorators, architects, churchmen, and wealthy women, these manuals reveal that the commercial success of the Japanese-manufactured articles was even legitimized by Victorian morality. The Japanese aesthetic was praised for being able to capture the true essence of nature, even in stylized forms. In contrast to contemporary British decorators, the Japanese were considered "artist-workers" who were able to sacrifice themselves for the sake of art. This moral superiority was considered the key factor in their great achievements manufacturing high-quality products, and was based on an idealized image of Japan that persisted until the first decade of the 20th century.

日本の装飾芸術のビクトリア朝収集における自然主義と道徳：
1862 年から 1907 年までのイギリスのインテリアデザイン

マッシミリアノ・パピニ

本論文は 19 世紀後半に英国で出版された装飾マニュアルを参考に、ビクトリア朝の中産階級による日本の装飾芸術の認識を調査することを目的としている。 プロの装飾家、建築家、教会員、裕福な女性によって書かれたこのマニュアルは、日本の書籍が得た商業的成功がビクトリア朝の道徳制度によっても正当化されたことを明らかにしている。 日本の美学は、定型化された形でさえ、自然の真の本質を捉えることができると称賛されていた。 現代の英国の装飾家とは対照的に、日本人は芸術のためなら自分自身を犠牲にしても躊躇しないほどの芸術家労働者として見なされていた。 この道徳的優位性は、高品質製品の製造の重要な要因だと考えられ、1910 年代まで持続した日本の理想化したイメージに基づいていた。

GIUSEPPE PAPPALARDO

Il declino del *kakari-musubi* nel giapponese medio. Un'analisi del *Feiqe monogatari* e dello *Esopo no fabulas* basata sul Corpus of Historical Japanese

Introduzione

Il presente contributo si propone di analizzare un mutamento sintattico nel giapponese medio (1086-1603) utilizzando la linguistica dei corpora come metodologia di ricerca. Le fonti primarie utilizzate sono due opere pubblicate ad Amakusa nel 1593 dai missionari europei e dai loro collaboratori con lo scopo di facilitare la diffusione del cristianesimo in Giappone: il *Feiqe monogatari*, una riscrittura abbreviata dello *Heike monogatri* (Storia degli Heike), opera classica del XIII secolo, e lo *Esopo no fabulas*, una versione delle favole di Esopo. Nelle due opere viene rappresentato in maniera piuttosto fedele il cosiddetto giapponese medio, perché scritte in lingua parlata utilizzando l'alfabeto latino come sistema di scrittura.

Tra i mutamenti sintattici che hanno avuto luogo tra i periodi Kamakura e Muromachi si è scelto di analizzare il declino del *kakari-musubi*, una struttura sintattica tipica del giapponese antico e tardo-antico, in cui un costituente è marcato da una particella enfatica o interrogativa (chiamata appunto *kakari*) e il predicato finale (*musubi*) a esso correlato è in una forma diversa dalla *shūshikei* (forma finale). Nel giapponese medio il *kakari-musubi* con predicato finale in *rentaikei* (forma attributiva) sembra del tutto scomparso, a causa del processo che portò alla sostituzione della forma finale con quella attributiva. Risulta invece ancora produttivo, pur con numerose eccezioni, quello con la particella enfatica *koso* che richiede il predicato finale in *izenkei* (forma esclamativa)[1] (Doi, 1964; Frellesvig 2010).

[1] Nelle lingue europee il termine *izenkei* è stato tradotto in vari modi: forma definita (Calvetti, 1999), *evidential form* (Vovin, 2008), *exclamatory form* (Frellesvig, 2010), ecc. Qui si adotta la scelta traduttiva di Frellesvig.

Attraverso l'utilizzo del Corpus of Historical Japanese (2019), sviluppato presso il National Institute for Japanese Language and Linguistics, saranno analizzate le 27 concordanze dello *Esopo no fabulas* e le 372 del *Feiqe monogatari* in cui appare un costituente marcato dalla particella enfatica *koso* con lo scopo di classificare i fattori che determinano il mancato uso della *izenkei* e individuare quindi le possibili cause del declino del *kakari-musubi* con *koso* nel giapponese medio.

1. Il giapponese medio

Con l'espressione "giapponese medio" (*chūsei nihongo*) si è soliti indicare la lingua giapponese in uso nei periodi Insei (1086-1185), Kamakura (1185-1333), Muromachi (1333-1573) e Azuchi-Momoyama (1573-1603) (Calvetti, 1999).[2] Se i principali mutamenti fonologici che hanno mutato radicalmente la struttura fonologica del giapponese hanno avuto luogo nel giapponese antico (710-794) e tardo antico (794-1086), è nel giapponese medio che si collocano i principali mutamenti morfologici e sintattici che hanno trasformato la struttura linguistica rendendola molto vicina a quella che conosciamo oggi (Frellesvig, 2010).

Il processo di ricostruzione linguistica di questa fase dell'evoluzione della lingua giapponese non può, tuttavia, far uso di tutte le fonti scritte prodotte in quei periodi storici. Com'è noto, l'ampia produzione letteraria del periodo Kamakura è scritta in una lingua che si rifà al giapponese tardo antico del periodo Heian (794-1185), uno stile di scrittura che si cristallizzerà fino ad assurgere alla dignità di norma classica, che sarà utilizzata anche nei periodi successivi. Sebbene alcune innovazioni siano comunque riflesse nella lingua scritta dei *gunki monogatari* o degli *zuihitsu*, come lo *Hōjōki* (Racconti di un eremo, 1212) e lo *Tsurezuregusa* (Ore d'ozio, ca. 1330), scritti in *kanji-kana majiribun*, i mutamenti linguistici che hanno avuto luogo nella lingua parlata non vengono sistematicamente rappresentati. Nello *Heike monogatari* (XIII sec.), per esempio, possiamo notare come tratti innovativi l'utilizzo dell'onorifico *sōrō* da parte degli uomini e *saburō* usato dalle donne, o la presenza di alcune frasi che hanno il predicato finale in *rentaikei* in luogo della *shūshikei*, elemento che rappresenta una prova dell'identificazione delle due forme già in periodo Kamakura. Nel periodo Muromachi la

[2] Nella periodizzazione proposta da Frellesvig (2010) il giapponese medio (*Middle Japanese*) comprende anche la lingua del periodo Heian, con una sottodivisione in giapponese pre-medio (*Early Middle Japanese* 800–1200) e tardo-medio (*Late Middle Japanese* 1200–1600).

distanza tra lingua parlata e lingua scritta divenne piuttosto marcata. Questa separazione, chiamata *genbun nito* (言文二途) 'una lingua per il parlato, una lingua per lo scritto', iniziò gradualmente alla fine del periodo Heian per protrarsi fino alla fine del XIX secolo, quando alcuni intellettuali e scrittori cominciarono a sentire l'esigenza di unificare queste due varietà linguistiche (Sato Habein, 1984, p. 58). Per questo motivo, per descrivere il giapponese medio, gli storici della lingua hanno utilizzato quelle fonti nelle quali la lingua parlata del tempo è fedelmente riflessa. Tra queste ricordiamo il manuale di lingua giapponese per ufficiali coreani *Irop'a* (1492) e gli *shōmono* (抄物) della seconda metà del XV secolo. Questi ultimi sono commentari e trascrizioni di lezioni sui classici cinesi e scritti buddhisti tenute principalmente da monaci zen. Poiché le lezioni erano basate su testi scritti in cinese classico, negli *shōmono* troviamo numerosi *kango* che provengono da questi testi. I primi *shōmono* furono scritti in uno stile analogo al *senmyō-gaki*[3] mentre quelli prodotti dalla seconda metà del XV secolo in poi furono compilati con un uso estensivo del *katakana* e in una lingua molto vicina a quella parlata. Le lezioni di cui gli *shōmono* rappresentano la trascrizione venivano probabilmente condotte usando uno stile informale e per questo è riflessa una lingua profondamente mutata rispetto al giapponese tardo antico e in cui si riscontrano quei mutamenti linguistici che saranno presenti anche nelle fonti cristiane. Si tratta dunque di una lingua viva con minime influenze della lingua scritta.

Le fonti maggiormente utilizzate per la ricostruzione del giapponese medio e in cui viene accuratamente riportata la lingua parlata del XVI secolo sono i *kirishitan shiryō* (fonti cristiane) prodotte dai missionari gesuiti che arrivarono in Giappone a partire dal 1549. Fino alla loro espulsione nel 1639, i missionari condussero la loro opera di evangelizzazione con estremo impegno: appresero sia la lingua giapponese classica che quella parlata e produssero una vasta quantità di materiali come grammatiche, dizionari e testi di dottrina cristiana. Nel 1591 portarono una stampatrice a caratteri mobili con cui furono stampate le opere che saranno conosciute con il nome di *kirishitan-ban*. Tra i testi di dottrina cristiana e letteratura devozionale, scritti utilizzando una forma semplificata di giapponese classico, ricordiamo il *Contemptus mundi* (1596), il *Doctrina Christam* (1600) e il *Giya do pekadoru*

[3] Il *senmyō-gaki* è lo stile di scrittura che prende il nome dai *senmyō*, editti imperiali trascritti all'inizio del periodo Heian, in cui è stato utilizzato per la prima volta. Si caratterizza per l'uso combinato di caratteri cinesi usati sia come semantogrammi che come fonogrammi, questi ultimi di misura ridotta rispetto al resto del testo.

(1599), conosciuto per essere il primo testo in cui appare lo *handakuten*[4] dopo la sua prima comparsa nel dizionario *Rakuyōshū* (*Racuyoxu*, 1598) (Frellesvig, 2010). Il portoghese João Rodrigues (1561-?1633/34) è il principale curatore delle due più importanti fonti cristiane: *Vocabulario da lingoa de Iapam* (1603-4), un dizionario bilingue giapponese-portoghese contenente più di 32000 lemmi (Frellesvig 2010, p. 303),[5] e *Arte da lingoa de Iapam* (1604-8), una monumentale grammatica in tre volumi della lingua giapponese parlata, ma con numerose indicazioni sulla lingua classica, conosciuta anche con il nome di *Nihon daibunten* dopo la traduzione in giapponese di Doi Tadao nel 1955. Queste fonti sono di estrema importanza non solo perché descrivono la lingua vernacolare ma soprattutto perché il sistema di scrittura utilizzato è l'alfabeto latino con convenzioni ortografiche tipiche del portoghese, grazie al quale è possibile determinare lo stato di alcuni mutamenti fonologici che non possono manifestarsi attraverso la scrittura in *kana*.[6]

2. Il Feiqe monogatari *e lo* Esopo no fabulas

Frellesvig (2010, p. 301) descrive il *Feiqe monogatari* (d'ora innanzi *Feiqe*) e lo *Esopo no fabulas* (d'ora innanzi *Esopo*) come i testi più validi per la ricostruzione del giapponese medio. Furono stampati ad Amakusa nel 1592 e pubblicati in un unico volume[7] del 1593, che include anche il *Qincuxŭ* (Raccolta di versi aurei), una raccolta di 282 proverbi e aforismi tratti dai *Dialoghi di Confucio* e altre fonti cinesi (Yoshida, 1938). L'unica copia esistente del volume, scoperta dallo studioso britannico Ernest Satow a Nagasaki (Spear, 1964) e conservata oggi presso la British Library di Londra, contiene 554 pagine.[8] Oltre alle tre opere citate include un glossario scritto a mano con spiegazioni relative alle parole più difficili usate nel *Feiqe* e nello *Esopo*.

[4] Segno diacritico a forma circolare usato per indicare la pronuncia dell'occlusiva bilabiale sorda /p/.

[5] Il ruolo di Rodrigues nella compilazione del *Vocabulario* non è stato tuttavia accertato.

[6] Solo per fare un esempio, le trascrizioni in alfabeto latino *sa*, *xi*, *su*, *xe*, *so* ci danno molte più informazioni sulla pronuncia del giapponese medio di quanto possano fare gli alfabeti sillabici *hiragana* e *katakana*.

[7] Il titolo originale del volume è *Niffon no cotoba to Hiſtoria uo narai xiran to fossuru fito no tameni xewa ni yava ragvetaru feiqe no monogatari* '*Heike monogatari* adattato in lingua parlata per coloro che vogliono imparare la lingua e la storia del Giappone'.

[8] Grazie alla collaborazione tra il National Institute for Japanese Language and Linguistics e la British Library, dal mese di aprile 2019 è disponibile una versione

Il *Feiqe*, conosciuto anche come *Amakusaban heike monogatari*, è attribuito a Fabian Fucan (1565-1621?), un monaco zen che entrato a far parte del Collegio dei gesuiti all'età di diciannove anni si occupò dell'insegnamento del giapponese ai missionari europei (Eguchi, 2010, p. 427). Il testo è strutturato in forma dialogica, con un ascoltatore che incoraggia il narratore a continuare il racconto. Non è possibile individuare l'esatta copia dello *Heike monogatari* utilizzata da Fabian, ma si evince lo sforzo di riportare esattamente la storia in lingua parlata senza alterarne il contenuto. Tuttavia, essendo riportata in lingua parlata, lo stile viene personalizzato e la dottrina buddhista viene spesso minimizzata (Sato Habein, 1984).

Lo *Esopo*, conosciuto anche come *Amakusaban isoho* (o *isopo*) *monogatari*, è la prima traduzione in giapponese di un testo letterario occidentale. Il testo include anche la traduzione dal latino dell'introduzione alle favole di Esopo di Massimo Planude (Ōtsuka, 1999). Il nome dell'autore non viene riportato ma sappiamo da fonti secondarie che si tratta probabilmente di Cosme Takai, un gesuita giapponese che insegnava lingua e storia giapponese al collegio di Amakusa (Taida, 2019, p. 74). Se lo *Heike monogatari* è stato trasposto in lingua parlata per lo studio sia della lingua che della storia del Giappone, lo *Esopo* è stato redatto solo con lo scopo di essere uno strumento utile all'apprendimento linguistico. Probabilmente la scelta delle favole di Esopo è dovuta non solo alla natura variegata del lessico, ma probabilmente anche alla presenza di una morale in ogni favola il cui linguaggio poteva essere usato per la predicazione. Inoltre, nello *Esopo* è altresì presente una grande variazione nei registri linguistici utilizzati, da quello più basso a quello più aulico, il che lo rende un ottimo strumento per l'esercizio linguistico dei missionari europei (Inoue, 1979). Frellesvig (2010) segnala la presenza di arcaismi nella lingua del *Feiqe* non presenti nello *Esopo* e interpreta questo fenomeno come il risultato dell'influenza del testo originale che ha portato alla conservazione intenzionale o meno di elementi della lingua classica. Ad ogni modo, entrambi i testi rappresentano la manifestazione più fedele della lingua parlata del tempo e costituiscono le fonti linguistiche più adatte per la ricostruzione non solo della morfologia e della sintassi del giapponese medio ma anche del suo sistema fonetico e fonologico, resa possibile grazie a un attento uso dei caratteri latini per la rappresentazione dei suoni. Per questo motivo, nel 2018 le due opere sono state inserite nel Corpus of Historical Japanese e sono adesso consultabili attraverso la piattaforma Chūnagon.

online in formato JPEG a colori dell'intero volume (https://dglb01.ninjal.ac.jp/BL_amakusa/).

3. Il Corpus of Historical Japanese

Il Corpus of Historical Japanese (d'ora innanzi CHJ) è un database contenente testi letterari e non letterari prodotti in lingua giapponese in vari periodi storici. È stato sviluppato presso il National Institute for Japanese Language and Linguistics (NINJAL) con lo scopo di creare una risorsa di riferimento per ogni tipo di indagine nell'ambito delle ricerche in linguistica diacronica e storia della lingua giapponese. I testi contenuti non sono stati semplicemente digitalizzati e pertanto l'utilizzo non si limita a una semplice ricerca della concordanza. I testi sono stati analizzati morfologicamente ed etichettati con informazioni sulla pronuncia, sulle caratteristiche grammaticali e sugli aspetti testuali e sociolinguistici. Pertanto, si presta per analisi avanzate, anche di tipo statistico-quantitativo. Il CHJ è in corso di sviluppo e viene periodicamente aggiornato con l'inserimento di nuovi testi. Le fonti attualmente consultabili vanno dal *Man'yōshū* (Raccolta di diecimila foglie) del periodo Nara a riviste del periodo Taishō, passando per i principali *monogatari* e la diaristica del periodo Heian. Le prime fonti ad essere state inserite sono quelle che risultano particolarmente utili per lo studio e la ricostruzione delle varie fasi dell'evoluzione della lingua giapponese. Il CHJ è consultabile attraverso il motore di ricerca online Chūnagon.[9] La ricerca della chiave può essere effettuata attraverso quattro modalità di ricerca: per SUW, per LUW,[10] per sequenza di caratteri e per posizione. Presentiamo qui un esempio di interrogazione del corpus usando la modalità di ricerca per SUW.

Supponiamo di voler fare una ricerca sulle caratteristiche del giapponese antico orientale che traspare dagli *azuma uta* e dai *sakimori uta* del *Man'yōshū* e in particolare sulle tipiche forme attributive dei verbi terminanti con la vocale /o/ - in luogo della /u/ - del giapponese antico occidentale. Impostiamo la ricerca selezionando per esempio il lessema (*goiso*) 住む *sumu* 'abitare' e come base verbale (*katsuyōkei*) la *rentaikei*; selezioniamo inoltre i testi in cui effettuare la ricerca: i libri XIV e XX del *Man'yōshū* (figura 1).

[9] Consultabile gratuitamente previa iscrizione (https://chunagon.ninjal.ac.jp).

[10] La lingua giapponese presenta numerose caratteristiche delle lingue agglutinanti, tra cui un certo grado di libertà nell'individuazione delle "parole". Per ovviare a questo problema, nelle analisi computazionali vengono funzionalmente utilizzate due unità lessicali che corrispondono a due livelli di analisi morfologica. Il primo livello, chiamato SUW (*short-unit word*), corrisponde approssimativamente al livello dei lemmi dei dizionari tradizionali. Il secondo livello, chiamato LUW (*long-unit word*), riguarda principalmente le parole composte, prefissate e/o suffissate. Per esempio, l'espressione *hon-kenkyū* 本研究 'la presente ricerca' corrisponde a un LUW formato dai SUW *hon* 本 (prefisso) e *kenkyū* 研究 (semantema).

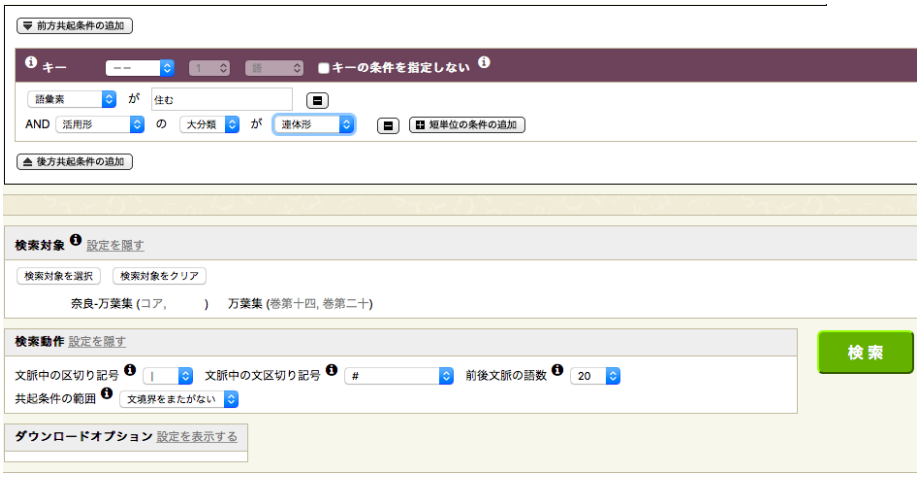


Fig. 1 – Esempio di impostazione dei parametri di ricerca nel CHJ.

Inoltre, è possibile selezionare i simboli per le marche di confine. Il simbolo | è stato scelto per segmentare i SUW, il simbolo # segnalerà invece i confini di frase. Il numero di SUW relativo al contesto che apparirà prima e dopo la chiave di ricerca può essere da 10 a 300 (nell'esempio di ricerca in figura 1 è stato impostato a 20).

サンプルID	前文脈	キー	後文脈	語彙素読み	語彙素	語形	品詞	活用型	活用形	原文文字列	振り仮名	本文種別	話者	歌番号	ジャンル	作品名	成立年	巻名等	作者	生年	性別	底本	ページ番号	出版社
10-万葉0759_00014	二つ語は|刻が|妻|我|が|心|二行くなも|とな|よ|思はり|そね#沖に	住も	小輪のもころ八尺|刻息づく|妹を|置きて|来|ぬかも#水島の|立たむ|装ひに	スム	住む	スム	動詞-一般	文語四段-マ行	連体形-一般	須毛	す	歌		3527	歌集	万葉集	759	巻第十四				新編全集<b>	506	小学館
	麻布多都可歌波等里我嬬安我己許呂布多由久奈母等奈与母波里曾祢#於吉尓	須毛	乎加母乃毛己呂也左可籾利伊伎豆久伊毛乎於伎弖佐努可母#水都等利能多ヨ武与曾比尓伊母能良尓毛乃伊波受伎尓弖於毛比可祢																					
10-万葉0759_00014	ば#青楊の萌らろ川門に|汲|を|待つ|と|清水|は|汲まず|立ち処|乎すも#あ|の|	住む	|渚|沙|の入江の|隠り江|の|あな|息づかし|見|ず|久|に|して#鳴る|潮|ろ|に|こつ|の	スム	住む	スム	動詞-一般	文語四段-マ行	連体形-一般	須牟		歌		3547	歌集	万葉集	759	巻第十四				新編全集<b>	510	小学館
	須可河泊世久登之里世波安麻多欲母為祢 母己麻思乎世久得四里世婆#安乎楊木能波良路可波刀尓奈乎麻都等西美度波久末受多知度奈良須母#阿遅乃	須牟	須沙能伊利江乃許母理江乃安奈伊伎豆加思美受比佐尓指天#奈流世呂尓木都能余須奈須伊等能伎賀可奈思家世呂尓比等佐敝余須																					

Fig. 2 – Risultati della ricerca nel CHJ.

In figura 2 viene riportato un estratto dei risultati della ricerca precedentemente impostata. La chiave di ricerca e il contesto vengono riportati sia nel sistema di scrittura originale (in questo caso in *man'yōgana*) che nella translitterazione nel sistema di scrittura moderno. Oltre al codice identificativo della chiave di ricerca (in rosa), a destra della concordanza vengono visualizzate numerose informazioni relative alle caratteristiche morfologiche della chiave di ricerca e alla tipologia testuale del testo in cui si trova. In ordine: lettura del lessema; lessema; forma base; parte del discorso; coniugazione;

base verbale o aggettivale; caratteri nel testo originale; lettura del *kanji*; tipologia testuale; parlante; numero del componimento; genere; nome dell'opera; anno; numero del volume; autore; anno di nascita dell'autore; sesso dell'autore; edizione della fonte primaria; numero di pagina; casa editrice.

Osservando le due concordanze in figura 2, possiamo notare come nel XIV libro del *Man'yōshū* la forma attributiva del verbo *sumu* 'abitare' abbia sia la forma *sumo*, tipica del giapponese antico orientale, che *sumu* come in giapponese antico occidentale. Come dimostrato in questo semplice esempio, il CHJ si rivela uno strumento indispensabile per ogni indagine di tipo diacronico sui testi, perché consente di effettuare ricerche avanzate la cui chiave non è una semplice stringa di caratteri ma un elemento linguistico ricco di informazioni di tipo morfologico, testuale e sociolinguistico. In questo contributo il CHJ sarà utilizzato per una ricerca di tipo qualitativo e quantitativo relativa alle concordanze con *koso* nel *Feiqe* e nello *Esopo*, le due fonti più rappresentative per la ricostruzione del giapponese medio.

4. Il declino del kakari-musubi *nel giapponese medio*

Il *kakari-musubi* è un costrutto tipico della lingua giapponese classica in cui a un costituente marcato da una particella enfatica (*so*/*zo*, *namo*/*namu*, *koso*) o interrogativa (*ka*, *ya*), chiamata particella *kakari*, corrisponde un predicato (*musubi*) in una forma diversa dalla *shūshikei* (forma finale). La particella *kakari* richiede infatti che il predicato sia in *rentaikei* (forma attributiva), tranne nel caso di *koso* che richiede invece il predicato in *izenkei* (forma esclamativa). Si trova in maniera sistematica sia in giapponese antico che tardo antico. Il declino del *kakari-musubi* inizia nel periodo Kamakura, fino a sparire del tutto nel passaggio dal giapponese medio al premoderno (Doi, 1964). Forme di *kakari-musubi* si conservano nelle varietà linguistiche delle Ryūkyū e in alcune varietà del *mainland* (Shinzato, 2013). Nei due esempi proposti, tratti da opere scritte nel periodo Heian, i suffissi coniugabili *nu* e *mu* sono coniugati rispettivamente in *rentaikei*, per la presenza della particella *zo*, e in *izenkei*, per la presenza della particella *koso*.

(1) *Kokinshū*, 4/169
風のをとにぞおどろかれぬる。
Kaze no oto ni zo odorokarenuru.
'È dal suono del vento che sono stato sorpreso.'
(2) *Ise monogatari*, 23
おとこはこの女をこそえめと思ふ。
Otoko wa kono onna wo koso eme to omou.
'L'uomo pensò che avrebbe conquistato proprio questa donna.'

Il declino del *kakari-musubi* nel giapponese medio è strettamente legato alla perdita di distinzione tra la *shūshikei* e la *rentaikei*. Nel giapponese tardo antico cominciano a diminuire i casi in cui sono presenti predicati in *rentaikei* in posizione finale con lo scopo di rendere la frase esclamativa. Nei periodi successivi, la *rentaikei* perderà questa funzione e sarà utilizzata anche in frasi non esclamative. L'identificazione delle due forme innesca tutta una serie di mutamenti morfologici e sintattici, tra cui la riduzione del numero di coniugazioni verbali. Tuttavia, il *kakari-musubi* con *koso* rimane produttivo anche dopo questo mutamento. Il giapponese medio è l'ultimo stadio linguistico in cui è possibile trovare predicati in *izenkei*, il cui utilizzo è limitato ai predicati correlati alla particella *koso*. Nelle fonti cristiane il *kakari-musubi* con *koso* viene ancora utilizzato seppure con numerose eccezioni. Doi (1964, p. 43) segnala la presenza di numerosi casi di *koso* ai quali non corrisponde un predicato in *izenkei* nel *Feiqe*. Secondo la sua ipotesi, non potrebbe trattarsi di semplici disattenzioni commesse da Fabian durante la compilazione, perché il numero di questi casi è piuttosto elevato. Inoltre, se fossero stati veri e propri errori, questi sarebbero stati sicuramente corretti prima di mandare il testo in stampa. Doi interpreta la copresenza di *koso-gozare* e *koso-gozaru* nello stesso testo come un atto volontario dell'autore di rappresentare l'uso autentico della lingua parlata. Parlando delle caratteristiche grammaticali dello *Esopo*, Inoue (1968, pp. 205-206) elenca alcuni esempi di *koso* correlati a una *shūshikei*, senza però entrare in merito alle possibili cause di questo fenomeno. Frellesvig (2010, p. 328) precisa che i predicati in *izenkei* presenti nello *Esopo* sono principalmente forme verbali e suffissi coniugabili che appartengono o riflettono diacronicamente la coniugazione quadrigrada irregolare in *r* (*ragyō henkaku*), come *are* 'esistere', *gozare* 'esistere' (forma cortese), *nare* (copula) e *-tare* (forma passata/stativa) mentre nel *Feiqe* sono più numerosi i casi di forme verbali in *izenkei* correlate alla particella *koso*. Frellesvig attribuisce la causa di questa differenziazione alla natura più conservativa della lingua del *Feiqe*, in cui sono presenti arcaismi dovuti probabilmente all'influenza del testo originale.

In questo contributo saranno verificate le informazioni presenti nei precedenti studi sul declino del *kakari-musubi* nel giapponese medio, analizzando dal punto di vista quantitativo e qualitativo tutte le concordanze con la particella *koso* nel *Feiqe* e nello *Esopo*.

5. Risultati dell'indagine

Attraverso il motore di ricerca Chūnagon sono state estratte dal CHJ tutte le concordanze con la particella *koso*: 27 concordanze nello *Esopo*, 372 nel *Feiqe*. La differenza quantitativa dipende anche dalla diversa lunghezza dei

due testi, 98 pagine nello *Esopo*, 406 pagine nel *Feiqe*. Tutte le concordanze sono state analizzate dal punto di vista morfosintattico e successivamente classificate in base alla forma del predicato (*musubi*). Si è deciso di escludere dall'indagine tutte le concordanze con *koso* in cui il *kakari-musubi* non potrebbe manifestarsi, in particolare le frasi nominali – con predicato nominale a copula zero –, le frasi subordinate in cui il *musubi* è seguito da particelle congiuntive che richiedono una particolare base verbale[11] e le frasi in cui il *musubi* è in posizione attributiva.

Delle 20 concordanze con *koso* dello *Esopo* analizzate solo 4 (pari al 20% del totale) non hanno un predicato in *izenkei*. Si tratta di predicati con la forma negativa *nai*,[12] il suffisso coniugabile che indica la forma passata *-ta* e il suffisso congetturale *-rō*.[13] I predicati in *izenkei* sono forme verbali che appartengono alla coniugazione quadrigrada irregolare in *r*, fatta eccezione per il verbo *aruku* che appartiene alla coniugazione quadrigrada (*yodan*). Questo conferma quanto affermato da Frellesvig (2010, p. 328), ma non possiamo non notare che l'unico verbo di una coniugazione diversa dalla quadrigrada irregolare in *r* correlato a *koso* è coniugato regolarmente in *izenkei*.

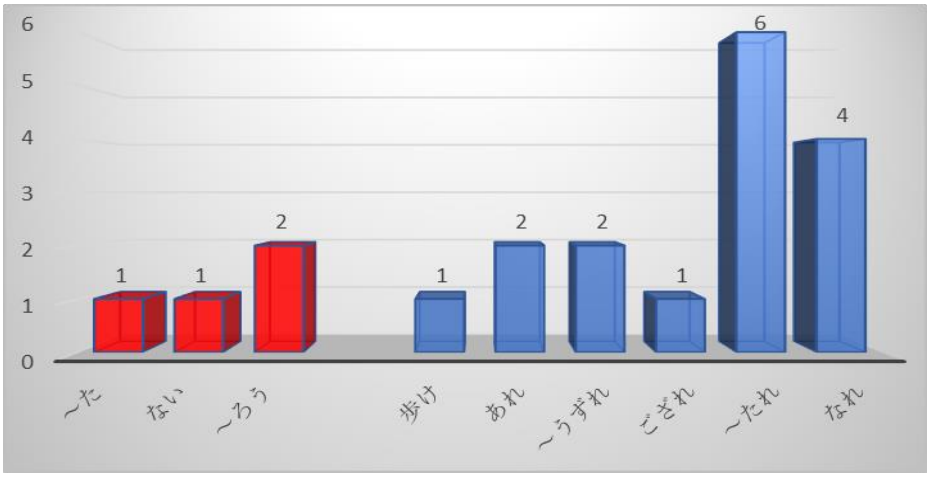


Fig. 3 – *Musubi* correlati a *koso* nello *Esopo*.

[11] Si tratta principalmente di particelle congiuntive – avversative e concessive – come *-ni*, *-ga*, *-tomo*, *-domo*, ecc.

[12] Forma aggettivale che nel giapponese medio va a sostituire la forma verbale negativa del verbo *ari* (Frellesvig, 2010, p. 340).

[13] Forma congetturale che deriva dal suffisso coniugabile *ramu* (ramu > rãu > rau > rō) (Frellesvig, 2010, p. 334).

Le 4 concordanze dello *Esopo* con un predicato in forma diversa dalla *izenkei* sono le seguenti:

p. 411
ſareba coſo magaimonai さればこそ紛いも無い ‘Proprio per questo è inconfondibile.’
p. 412
ima coſo vomoixirareta 今こそ思い知られた ‘Me ne sono reso conto proprio adesso.’
p. 422
fara coſo tattçurŏ 腹こそ立っつらう ‘Probabilmente sarà proprio arrabbiato.’
p. 442
ſonatato vareua yen coſo tçuqitçurŏ そなたと我は縁こそ尽きつらう ‘Probabilmente il nostro legame sarà proprio finito.’

Negli altri casi il *kakari-musubi* si manifesta in maniera regolare con il predicato in *izenkei*, come nelle seguenti concordanze:

p. 410
are coſo ſono jucuxiuobatabetare あれこそその熟柿をば食べたれ ‘È stato proprio lui a mangiare quel kaki maturo.’
p. 410
ſoreuoba Eſopo coſo nuſundetabetegozare それをばエソポこそ盗んで食べて御座れ ‘È stato proprio Esopo a rubarlo e mangiarlo.’
p. 415
chiyeno arinaxini coſo yorŏzure 知恵の有り無しにこそ因らうずれ ‘Dipenderà proprio dalla presenza o assenza di saggezza.’
p. 423
core coſo vonmiuo taixetni vomô mononare これこそ御身を大切に思う者なれ ‘È proprio questa la persona che ti vuole bene.’
p. 425
ſaruniyotte coſo cono ſacanauomo totonoye aruqe 然るに因ってこそこの肴をも整え歩け ‘Proprio per questo motivo va in giro a preparare anche questa pietanza.’

Delle concordanze con *koso* del *Feiqe* prese in esame 197 hanno un predicato in *izenkei*, 55 hanno un predicato in una forma diversa dalla *izenkei*. La percentuale di casi in cui non si manifesta il *kakari-musubi* è del 22%, un valore di poco superiore rispetto a quello calcolato per lo *Esopo*. Analizzando le concordanze notiamo che tra i predicati in *izenkei* sono presenti tutte le coniugazioni verbali regolari e irregolari. A differenza dello *Esopo* ci sono casi di forme aggettivali correlate a *koso*. Analizzando i predicati che sono in

una forma diversa dalla *izenkei*, possiamo suddividerli in due categorie: 1) forme verbali nuove emerse in giapponese medio; 2) forme verbali e aggettivali che sono in *izenkei* nella maggior parte delle concordanze e rappresentano quindi delle eccezioni. Dei 16 aggettivi correlati a *koso* solo due non sono in *izenkei*. Il verbo *gozaru* compare 40 volte in *izenkei*, 3 volte in forma finale (*shūshikei*/*rentaikei*). Il suffisso della negazione *-zu*, che compare 6 volte correlato a *koso*, nella metà dei casi non è coniugato in *izenkei*.

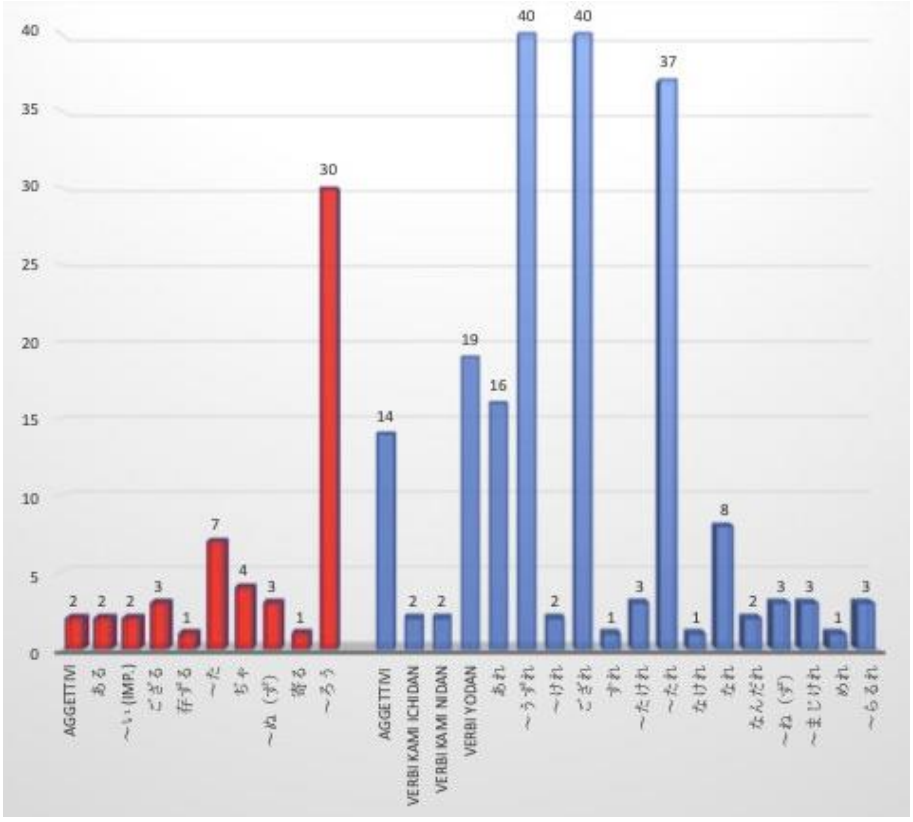


Fig. 4 – *Musubi* correlati a *koso* nel *Feiqe.*

È interessante notare che oltre alla copula in *izenkei nare* sono presenti 4 casi con la copula di nuova formazione *dya* che non ha una *izenkei* nella sua coniugazione.[14]

[14] La copula *dya*, emersa nel giapponese medio, deriva probabilmente da *nite aru* (nitearu > dearu > dyaru > dya) (Frellesvig, 2010, pp. 341-342).

p. 71
ano Xôxŏ uo coſo mexi cayeſareô coto nare あの少将をこそ召し返されう事なれ ‘È proprio quello Shōshō che probabilmente sarà richiamato.’
p. 281
coremade vocudariatta cocorozaxi coſo arigatai coto gia これまで御下り有った志こそ有り難い事ぢゃ ‘È proprio per il pensiero che ha avuto per me finora che le sono grato.’
p. 317
cono fito coſo ua Nippongocuno vonaruji gia この人こそは日本国の御主ぢゃ ‘È proprio lui il re del Giappone.’

Le forme verbali al passato/stativo correlate a *koso* compaiono sia in *izenkei* (*-tare*) che nella nuova forma del passato in *-ta*, emersa in giapponese medio a causa della caduta del nesso *ru* (*-taru > *-ta).[15] Le forme in *-ta* sono comunque in netta minoranza rispetto a quelle in *-tare*.

p. 282
vomoino amarini coſo yŭtare 思いの余りにこそ言うたれ ‘L’ho detto proprio perché non sapevo cosa fare.’
p. 317
ſareba coſo fYuqitçuna ua macoto uo yŭta さればこそ行綱は真を言うた ‘Proprio per questo Yukitsuna disse la verità.’
p. 404
vaga chichiua cono voqini coſo xizzumaxerareta 我が父はこの沖にこそ沈ませられた ‘Mio padre è stato fatto sprofondare proprio in queste acque.’

Per le forme aggettivali ci sono solo due casi in cui l’aggettivo non è in *izenkei*. Uno di questi è l’aggettivo *urameshii* a pagina 90, coniugato nella nuova forma finale che deriva dalla forma attributiva *urameshiki*.[16]

p. 90
iſoide nobore to, caita coto coſo vramexij 急いで上れと，書いた事こそ恨めしい ‘Mi pento di aver scritto di entrare in fretta.’

[15] Il nesso *-ru* cade in numerose forme che includono o incorporano diacronicamente il verbo *ari*, come in dyaru > dya, -taru > -ta, -keru > -ke (Frellesvig, 2010, p. 353)

[16] Il mutamento fonologico chiamato *onbin* ha provocato la perdita dell’occlusiva velare sorda nella desinenza della forma attributiva *-ki* degli aggettivi (Frellesvig, 2010, p. 340).

> p. 102
> yo no yami coſo canaxiqere 世の闇こそ悲しけれ ‘È proprio l’oscurità del mondo a essere triste.’

In due concordanze viene correlata a *koso* la forma imperativa dei verbi *ichidan* in *-i* emersa in giapponese medio, che si alterna con la più antica forma in *-yo* (Frellesvig, 2010, p. 326).

> p. 208
> Noraxeraruru toqiua,vxiro cara meſaxerare, voriſaxeraruru toqiua, mayecara coſo voriſaxerarei 乗らせらるる時は，後ろから召させられ，下りさせらるる時は，前からこそ下りさせられい ‘Quando sale, lo faccia da dietro; quando scende, deve farlo proprio da davanti.’

Riassumendo gli esiti dell’indagine, possiamo dire che la maggior parte dei *musubi* in una forma diversa dalla *izenkei* è rappresentata da forme emerse nel giapponese medio che si impongono sempre più nel linguaggio parlato (il suffisso congetturale *-rō*, la desinenza del passato *-ta*, la copula *dya*, la desinenza dell’imperativo in *-i* e la forma aggettivale negativa *nai*).

6. Discussione e conclusione

Dai risultati della presente indagine sull’uso del *kakari-musubi* in *koso* nel giapponese medio condotta attraverso l’utilizzo del CHJ possiamo trarre le seguenti conclusioni:

- Nel *Feiqe* e nello *Esopo* la percentuale dei casi in cui il predicato correlato a *koso* è in una forma diversa dalla *izenkei* è pressoché identica ed è pari a circa il 20–22% sul totale delle concordanze in cui poteva manifestarsi il *kakari-musubi*.
- I risultati dell’indagine confermano quanto affermato da Frellesvig (2010, p. 328), secondo cui la maggior parte dei *musubi* in *izenkei* sono forme verbali che appartengono o riflettono diacronicamente la coniugazione quadrigrada irregolare in *r* (*ragyō henkaku*). Tuttavia, il *musubi* è quasi sempre in *izenkei* anche per tutti i verbi che appartengono alle altre coniugazioni (*yodan*, *kami ichidan*, *kami nidan* e *shimo nidan*).
- Analizzando i casi in cui il *musubi* è in una forma diversa dalla *izenkei*, notiamo che nella maggior parte dei casi si tratta di forme verbali e copulari emerse nel giapponese medio e che non prevedono una *izenkei* nella loro coniugazione.
- Solo nel *Feiqe* sono presenti casi in cui una stessa forma verbale o aggettivale correlata a *koso* è talvolta in *izenkei*, talvolta in una forma diversa.

Si tratta di forme aggettivali, dei verbi *aru*, *gozaru*, e *zonzuru*, e del suffisso coniugabile della negazione *zu*.

- Lo *Esopo* non presenta le suddette eccezioni e pertanto non ci sono evidenze che ci consentono di affermare che il *Feiqe* risulta più conservativo nell'applicazione del *kakari-musubi*.
- I mutamenti morfologici che hanno interessato le forme verbali e i suffissi coniugabili nel giapponese medio hanno sicuramente avuto un importante ruolo nell'innescare il declino del *kakari-musubi* in *koso* e del conseguente uso della *izenkei* come forma indipendente.

Il CHJ si è rivelato un ottimo strumento per l'analisi filologica e linguistica che ha come obiettivo la descrizione del mutamento sintattico nel giapponese medio. Ulteriori sviluppi in questo ambito di ricerca potrebbero indagare lo stesso fenomeno nei testi *kyōgen* del *Toraakirabon* (1642), incluso nel CHJ, in cui viene riflessa una lingua molto vicina al giapponese medio (Sato Habein, 1984).

Bibliografia

Calvetti, Paolo (1999). *Introduzione alla storia della lingua giapponese*. Napoli: Istituto Universitario Orientale – Dipartimento di Studi Asiatici, XI.

Doi, Tadao (1964) (a cura di). *Nihongo no rekishi 5. Kindaigo no nagare*. Tōkyō: Heibonsha.

Eguchi, Masahiro (2010) (a cura di). *Amakusaban Heike monogatari. Eiin hen*. Tōkyō: Shintensha.

Frellesvig, Bjarke (2010). *A History of the Japanese Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

National Institute for Japanese Language and Linguistics (2019). *Corpus of Historical Japanese* (Versione 2019.3) https://chunagon.ninjal.ac.jp/chj/ (30 luglio 2020).

Inoue, Akira (1968). *Amakusaban isoho monogatari no kenkyū.* Tōkyō: Kazama shobō.

Ōtsuka, Mitsunobu; Kita, Takashi (1999). *Esopo no haburasu: Honbun to sōsakuin.* Ōsaka: Seibundō shuppan.

Sato Habein, Yaeko (1984). *The History of the Japanese Written Language*. Tōkyō: University of Tokyo Press.

Shinzato, Rumiko; Serafim, Leon A. (2013). *Synchrony and diachrony of Okinawan Kakari Musubi in comparative perspective with premodern Japanese*. Leiden: Global Oriental.

Spear, Richard L. (1964). “Research on the 1593 Jesuit Mission Press Edition of Esop’s Fables”, *Monumenta Nipponica*, 9, 3-4, pp. 221-231.

Taida, Ichiro (2019). “History and Reception of Greek and Latin Studies in Japan”. In Almut-Barbara Renger e Xin Fan (a cura di). *Reception of Greek and Roman Antiquity in East Asia*. Leiden: Brill, pp. 73-88.

Vovin, Alexander (2008). *A Descriptive and Comparative Grammar of Western Old Japanese. Part 2: Adjectives, Verbs, Adverbs, Conjunctions, Particles, Postpositions.* Folkestone: Global Oriental.

Yoshida, Sumio (1938). *Amakusaban kinkushū no kenkyū*. Tōkyō: Tōyō bunko.

Loss of *Kakari-musubi* in Middle Japanese An Analysis of *Feiqe monogatari* and *Esopo no fabulas* Based on the Corpus of Historical Japanese

The aim of this paper is to analyze a syntactic change in Middle Japanese (MJ) using the Corpus of Historical Japanese (CHJ), developed at the National Institute for Japanese Language and Linguistics. The texts used for this research are the *Feiqe monogatari* and *Esopo no fabulas*, the most valuable sources for the reconstruction of MJ, since they are written in a spoken form of language using the Latin alphabet as a writing system. The syntactic change analyzed in this paper is the decline of *kakari-musubi* with *koso-izenkei*. *Kakari-musubi* with *rentaikei* gradually declined over the history of MJ due to the merger of the *rentaikei* with the *shūshikei*. However, *kakari-musubi* with *koso-izenkei* is still found in MJ to a limited extent. The results of an analysis of concordances with the particle *koso* in the two texts suggest that the *musubi* is not in *izenkei* principally when the predicate is a new form that emerged in MJ. The *Feiqe* proved to have several forms in *izenkei* correlated to *koso*, but with a conspicuous number of exceptions not found in *Esopo*.

中世日本語における係り結びの消滅-日本語歴史コーパスを用いた天草版平家物語と天草版伊曽保物語の分析-

ジュゼッペ・パッパラルド

本稿では国立国語研究所で開発された日本語歴史コーパスを用いて、中世日本語の統語論的変化を分析することを目指す。分析にあたり、話し言葉が正確に反映されている天草版平家物語と天草版伊曽保物語を対象資料とする。ローマ字で書かれていることもあり、中世日本語の音韻体系と構造を再建するのに最も適切な資料であると考えられる。統語論的変化を分析する為に係り結びというパラメーターを手がかりとした。中世日本語では連体形と終止形が統合したため、連体形係り結びは完全に衰退の一途をたどった。しかし、こそ已然形係り結びは乱れが見えるもののまだ用いられている。本研究の目的は、こそ已然形係り結びの衰退の要因を探ることである。そのため、両文献から「こそ」が含まれるコンコーダンスを抽出し、結びの特徴を観察した。結果として、已然形で現れない結びは「ぢゃ」、「ろう」などの中世日本語で生み出された形が多い。活用に已然形があるのに已然形で現れない結びもあるが、それは平家だけにみられる。先行研究で伊曽保より平家の言語の方が保守的であると述べられているが、その点は本研究では検証できなかった。

CARLO PELLICCIA

Gli ambasciatori giapponesi al Teatro Olimpico di Vicenza (9 luglio 1585). Il panegirico della Biblioteca Nazionale di Napoli

Introduzione

Il 2 luglio 1585 giungono a Vicenza ducali con i quali il doge Nicolò da Ponte (1491-1585) annuncia agli accademici olimpici[1] l'imminente transito di un'ambasceria giapponese (*Tenshō shōnen shisetsu*, 1582-1590)[2] recatasi

[1] *V. Memorie dell'Accademia Olimpica dall'anno 1584 sino tutto 1595*; Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, (BBV), A.O. (Accademia Olimpica) b. 2, fasc. 13 – Libro marcato O, f. 13. Due giorni dopo il Doge invia una ducale ai rettori di Padova, Vicenza e Verona per comunicare loro tale passaggio: Archivio di Stato di Venezia (ASVe), Senato, Deliberazioni, Terra, filza 94, 1585, 4 luglio. Il documento, indirizzato ai rettori di Padova, è stato trascritto e pubblicato in: Berchet, 1877, p. 85.

[2] La delegazione parte da Nagasaki il 20 febbraio 1582 a bordo della nave di Inácio de Lima. Essa è formata dai quattro ragazzi affidati alla cura del gesuita lusitano Diogo de Mesquita (1551-1614), guida, interprete e guardiano; dall'*iruman* giapponese Jorge de Loyola (1562-1589) e da due giovani accompagnatori Agostinho e il *dōjuku* Constantino Dourado (1566-1620), che nel 1595 entra nella Compagnia di Gesù. Alessandro Valignano (1539-1606), promotore e ideatore di questa iniziativa nata in seguito alla sua visita nel Gokinai nel 1581, giunto a Goa, riceve la nomina di Provinciale dell'India, è costretto così a rinunciare al suo viaggio in Europa e resta nel Paese insieme ai suoi segretari, il padre portoghese Lourenço Mexia (1539-1599) e il fratello italiano Oliverio Toscanello (1543-1601). Egli è rimpiazzato da Nuno Rodrigues (1539-1604), rettore del Collegio San Paolo di Goa, al quale il Visitatore gli affida un insieme di istruzioni comportamentali da adottare con i dignitari e riguardi da osservare (55 articoli redatti in portoghese, di cui 26 che riguardano prettamente l'ambasceria). (Pinto *et al.*, 1943, pp. 391-403). L'ambasceria ritorna a Nagasaki il 21 luglio 1590 con l'imbarcazione di António da Costa e il 3

in Europa per rendere omaggio a Gregorio XIII (Ugo Boncompagni, r. 1572-1585) e a Filippo II (1527-1598), a nome di tre *daimyō* del Kyūshū, convertiti al cristianesimo[3] e li esorta a onorare i legati nipponici, per quanto possibile. Gli accademici predispongono celermente il Teatro per la venuta dei «prencipi Indiani» e affidano a Livio Pagello (m. 1599), membro dell'Accademia Olimpica dall'8 settembre 1574, poeta e oratore, appartenente a un'antica e nobile casata vicentina, l'onere di scrivere e declamare un'orazione atta a celebrare «la gioia per il nostro arrivo e lodare le cose del Giappone»,[4] come riferisce Miguel[5] ai cugini Leão e Lino, nel Colloquio

marzo dell'anno successivo è ricevuta da Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) a Kyōto presso il palazzo Juraku. Si veda: Wakakuwa, 2003.

[3] I legati incontrano Nicolò da Ponte durante la sosta veneziana, che si protrae per dieci giorni, ospiti presso la casa professa della Compagnia di Gesù. L'udienza si svolge la mattina del 28 giugno nel Palazzo Ducale, alla presenza dei senatori. La solenne cerimonia è caratterizzata da saluti ossequiosi e dallo scambio di doni. Quelli destinati al Doge furono deposti nelle Sale del Consiglio dei Dieci, dove esistevano ancora nel 1773. Tale soggiorno è contrassegnato dalla visita ai luoghi più celebri della città e dall'incontro con le personalità più influenti del tempo, tra cui Giovanni Trevisan (1503-1590), già abate benedettino, eletto patriarca di Venezia l'11 dicembre 1559 dal Senato, il nunzio apostolico e alcuni ambasciatori. Sulla visita a Venezia, si legga: Boscaro, 1965, pp. 19-32; 1967, pp. 9-39; 1987, pp. 409-429.

[4] Valignano, 2016, p. 419. Questo discorso è citato anche da Guido Gualtieri nelle sue *Relationi della venuta de gli Ambasciatori Giaponesi a Roma sino alla partita di Lisbona*: «dopoi con un'oratione in Italiano in lode loro, & in congratulatione dell'istesa città» (Gualtieri, 1586, p. 127).

[5] Chijiwa Seizaemon Miguel (1569-1633), è uno degli ambasciatori, in rappresentanza di Ōmura Sumitada (1532-1587), *daimyō* di Ōmura e di Arima Harunobu (1567-1612), *daimyō* di Arima, mentre di Itō Sukemasu Mancio (c.1570-1612), in rappresentanza di Ōtomo Yoshishige (Sōrin, 1530-1587), *daimyō* di Bungo. I due sono accompagnati da Nakaura Jingorō Julião (1567-1633) e Hara Martinho (1569-1639). Il 25 luglio 1591 costoro cominciano l'anno di noviziato nella Compagnia, presso la residenza di Kawachinoura e nel 1608 sono ordinati presbiteri a Nagasaki dal vescovo Luís de Cerqueira (1552-1614), tranne Miguel che lascia l'Ordine intorno al 1601 (Yūki, 1990). Sulla vita di Miguel, dopo l'uscita dalla Compagnia, si narrano varie storie, tra cui l'apostasia, seguendo così l'esempio del cugino. Infatti, gli viene attribuito la paternità del *Kirishitan kanagaki*, considerato da Jurgis Elisonas «a fantasy novel *avant-la-lettre* that deserves much greater attention than it has received. Its multifaceted deployment of European legendary materials makes it a challenge to students of comparative culture» (Elisonas, 2007, p. 27). Julião, invece, è martirizzato a Nagasaki il 21 ottobre 1633 con il tormento dell'*ana-tsurushi* e bea-

XXIX del *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam* (Macao, 1590).[6]

Le fonti a stampa e, in maniera più precisa, quelle manoscritte, ritraggono gli episodi principali che contraddistinguono il breve soggiorno:[7] l'arrivo a Vicenza martedì 9 luglio 1585 con la calorosa accoglienza, come informa la missiva del gesuita Ippolito Voglia (c.1523-1591), scritta a Verona il 12 luglio e rivolta al preposito generale Claudio Acquaviva (1543-1615);[8] il pranzo seguito dalla visita ai siti più rappresentativi della città, tra cui la cattedrale di Santa Maria Annunciata, in stile gotico, e un'altra chiesa per venerare reliquie,[9] come comunica l'epistola di Alessandro Leni (c.1551-1624), redatta a Lodi il 24 luglio e indirizzata al confratello ferrarese Alberto Ariosto (c.1547-1629);[10] l'alloggio confortevole presso il vescovado, come menzionano entrambi, e infine la partenza, il giorno seguente, per Verona, dove incontrano il conte Mario Bevilacqua (1536-1593) presso il suo sontuoso palazzo, impreziosito da sculture romane, dipinti di Veronese e Tintoretto, strumenti musicali e da una fornita biblioteca (Cooper, 2005, p. 119) e cono-

tificato il 24 novembre 2008, sempre a Nagasaki, unitamente ad altri 187 compagni (183 laici e 5 sacerdoti, tra cui il gesuita giapponese Pedro Kibe Kasui [1587-1639]). Si veda: Yūki, 1981; Ruiz-de-Medina 1999, p. 720.

[6] L'opera, realizzata sotto la supervisione di Alessandro Valignano e pubblicata con la stamperia a caratteri mobili che Diogo de Mesquita aveva acquistato a Lisbona nel 1586, si compone di 34 *colloquia* tra gli emissari e i due cugini di Miguel, rimasti in patria. Sull'attività della stampa in Giappone (*Kirishitanban*), si veda: Pacheco, 1971, pp. 431-443; Loureiro, 2006, pp. 134-153. Per una lista dei titoli dei *kirishitanban* tuttora esistenti, si consulti: Higashibaba, 2001, pp. 52-53.

[7] Queste relazioni a stampa e lettere manoscritte che riferiscono la sosta vicentina sono riportate in: Russo - Pelliccia, 2018, pp. 62-67.

[8] «Il 3° giorno che fu il martedì ci partissimo per Vicenza nella quale stessimo solo una notte, ma trattorno tanto alla grande che li Signori non potevano più dessiderare. Ci incontrorno li Signori della città 3 miglia lontano con 12 belle carrozze facendo l'invito […] parte delli Signori Rettori venuti questa notte dalla Serenissima Republica, desinorno commodissimamente et honoratamente alloggiando nel vescovato». Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Ital. 159, f. 81v.

[9] «Dopo pranzo, et andando a visitare il Domo, et un'altra chiesa per vedere riliquie». Ivi, f. 90.

[10] «et alloggiammo in vescovato in bonissimo alloggiamento il meglio che insin qui habbiamo havuto, et pasteggiati, et carezzati i Signori al solito furono visitati dai Rettori Clarissimi». *Ibidem*.

scono Francesco Calzolari (1522-1609), farmacista e botanico, al quale consegnano "*featherworks*" per la sua collezione (Lach, 1970, p. 18).

Il momento centrale di questa tappa è costituito dalla visita al Teatro Olimpico, una struttura rinascimentale progettata da Andrea Palladio (1508-1580) e completata nel 1583 da Vincenzo Scamozzi (1548-1616), inaugurata il 3 marzo 1585 con l'*Edipo tiranno* di Sofocle, musicato dal compositore veneziano Andrea Gabrieli (1510-1586), e rappresentato «in presenza di un folto pubblico disposto in sala in modo gerarchico» (Mazzoni, 2013, p. 281). In questo luogo, istituito dall'Accademia Olimpica (1555), i dignitari sono accolti solennemente da diversi nobiluomini e gentildonne della città e, in occasione della loro venuta, sono eseguiti alcuni brani musicali come annota anche il gesuita portoghese Luís Fróis (1532-1597) nel suo *Tratado dos embaixadores japões que foram de Japão a Roma no ano de 1582*;[11] è declamata la succitata orazione di Livio Pagello, nella quale il letterato compara i giovani giapponesi ai Magi giunti alla grotta di Betlemme[12] e sono ascoltati

[11] «e tratados mui nobre, e honradam.te com muitas muzicas, e tangeres, &». Fróis, 1942, p. 233.

[12] BBV, Ms 171, ff. 47-50v. L'orazione è stata trascritta ed editata in: Russo e Pelliccia, 2018, pp. 73-75. Derek Massarella, ricordando la pubblicazione di questo documento, dichiara: «Pagello compared them to the Magi, rejoicing at the sight of such noble individuals from afar, exulting in the fact that although the earth was vast, it was not empty of people. Nature had connected them, he commented, and, in a flight of rhetorical fancy, he went on, the Christian religion has united them and made them one and the same». Massarella, 2020, s.p. Anche Joseph F. Moran, ricordando il canto del coro nella cattedrale di Saragoza, nel settembre 1585, eseguito in loro omaggio, che riprende le parole del Salmo 72, 10-11 («Reges Tharsis, et Insulae munera offerent, reges Arabum, et Saba dona adducent. *Et adorabunt eum omnes reges terrae omnes gentes servient ei*»), paragona gli ambasciatori ai "tre Re" della tradizione: «The Magi, kings from the East, personified the pagan or Gentile world, drawn now to the light and come to adore the universal Saviour. The Japanese, emissaries of Eastern kings, were Christians from the pagan ends of the earth, the fruits of heroic and saintly missionary labours, drawn to the centre of the universal Church» (Moran, 1993, p. 11). Infine, Omata Rappo Hitomi, afferma: «They are deliberately depicted as figures of foreign princes, pagans converted to the true faith, and contemporary incarnations of the three Magi - the same symbols as the act of conversion» (Omata Rappo, 2017, p. 214). Tuttavia, il paragone è già presente nelle Relationi: «rinnovellando nella Chiesa sua l'essempio de i tre Magi […] come li tre Magi andaro in persona ad adorarlo in Betlemme» (Gualtieri 1586, p. 5).

altri componimenti, alcuni dei quali in latino, come precisano Leni[13] e Gualtieri,[14] che esaltano il passaggio degli ambasciatori a Vicenza, decantandone l'audacia per aver intrapreso un viaggio così lungo e faticoso.[15]

Il panegirico della Biblioteca Nazionale di Napoli: note critiche e interpretative

Il panegirico inedito, oggetto di studio, ci è stato tramandato dal Manoscritto Brancacciano IV B 13 custodito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN).[16] L'attestazione catalografica del codice risale al 1900 ad opera dell'allora bibliotecario Alfonso Miola (1844-1934), il quale riordinò, nel medesimo luogo, alcuni fondi ecclesiastici e fu in seguito destinato al settore dei manoscritti, come aiutante del primo bibliotecario, Scipione Volpicella (1810-1883) (De Gubernatis, 1895, p. 613). Dalla carta di guardia anteriore si evince il nome di un certo «*Auctor Remondus Franciscuso*», probabilmente l'assemblatore e il redattore del codice. Il manufatto, indicato da Miola come miscellanea, formato da 100 fogli (secondo la numerazione antica), raccoglie documenti, per lo più «*Orationes*», compresi nell'arco cronologico che va dal XVI al XVII secolo e quello di nostro interesse s'inserisce tra le carte 18-35 (secondo la numerazione antica).[17]

[13] «et furno letti alcuni versi latini fatti per il medesmo effetto» (ARSI, Ital. 159, f. 90v).

[14] «alla qual'anco seguitaron'alcuni versi latini del medesim'argomento» (Gualtieri, 1586, p. 127).

[15] In un volume sulla storia di Vicenza si ricordano in particolare due passaggi che avvennero nella seconda metà del XVI secolo: «Famose nelle cronache sono rimaste la venuta dell'ambasciatore moscovita nel 1582 e la visita di due giovani principi giapponesi nel 1585, per i quali vi furono grandi feste nel Teatro Olimpico, con concerti e orazioni tenute da vari accademici» (Broglio, Lellia, 1993, p. 99).

[16] Il documento è citato in: Gunji, 1985, p. 89, nt. 71; Sorge, 1988, p. 89; Valignano 2016, p. 419, nt. 767.

[17] Una nota curiosa: l'orazione che precede il documento in oggetto è intitolata *Oratio in funere Philippi Vastavillani Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinalis et Camerarii, habita Romae in Templo Sanctorum Apostolorum octavo Kalendas Septembris anno Domini MDLXXXVIII*. BBN, Ms Branc. IV B 13, ff. 14-17v. Il porporato Filippo Guastavillani (1541-1587) incontra gli ambasciatori giapponesi a Roma e si ferma con loro il 23 marzo 1585, in seguito al concistoro pubblico convocato da Gregorio XIII, partecipando a un banchetto organizzato da Filippo Boncompagni (1548-1586), cardinale di San Sisto, suo cugino per via materna, entrambi nipoti del pontefice. Peraltro, la delegazione, durante la sosta a Bologna, visita Livia Guastavillani, sorella dell'alto prelato, che in quel periodo ricopre il ruolo di priora del co-

Si tratta di una copia (non essendo stato ancora rinvenuto il documento originale) del componimento in latino scritto da Riccardo Esio (Essio, Esius, Hesio, Hesius), fiammingo, nato a Maastricht (Sommervogel III, 1892, col. 448) o a detta di alcuni a Utrecht (Scifoni, 1842, p. 622) o di altri ancora ad Amersfoort, nella diocesi di Utrecht (Sommervogel IV, 1893, col. 337), nel 1547. In Italia assume l'incarico di primo lettore di umanità presso il seminario ducale di San Marco, segnalato ai procuratori della Repubblica di Venezia dal padovano Ludovico Gagliardi (1543-1608), rettore del collegio gesuitico della città, e poco dopo professore presso le scuole pubbliche di Vicenza, eletto il 28 dicembre 1582 (per tre anni), come puntualizza l'ecclesiastico Ignazio Savi (1775-1857), nel suo volume dedicato al podestà Giulio Cesare Barbaran (Savi, 1815, p. 85). Il 27 novembre 1588 a Novellara comincia il noviziato, già da presbitero, nella Provincia veneta della Compagnia di Gesù (ARSI, Ven. 37, f. 18; Ven. 71, f. 4; Sommervogel IV, 1893, col. 337) e professa i quattro voti a Brescia il 25 marzo 1600 (ARSI, Ital. 5, f. 3). Esio ricopre l'ufficio di docenza a Brescia, Bologna e Piacenza e il 4 settembre 1604 lo troviamo «in qualità di maestro di lettere greche e latine nel locale collegio dei nobili» (Sangalli, 1999, p. 184) di Venezia. Questi anni sono scanditi dalla stesura di manuali di grammatica e compendi di lingue classiche, tra cui il *Prosodiae rudimenta* (Friburgo, 1627), un'adattazione completa del manuale di prosodia latina dell'umanista portoghese Emmanuel Álvarez (1526-1583)[18] e il *De quantitate Syllabarum* (Dilinga, 1629), come ricorda anzitutto Philippe Alegambe (1592-1652) nella sua *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu* (Anversa, 1643) e dalla traduzione dal greco al latino di alcune poesie di Simmia e Teocrito.[19] Il gesuita muore a Piacenza il 19 novembre 1630 (ARSI, Hist. Soc. 45, f. 7v).

munità claustrale domenicana di San Mattia. Questa inedita informazione emerge dalla missiva di Voglia stilata a Ferrara il 24 giugno 1585 e spedita sempre al generale Acquaviva: «Si andò a visitare il monasterio o per dir meglio la chiesa delle monache dove è abbadessa la sorella del Cardinale Guastavillano la quale ebbe molto caro vederli fare oratione il che mostrò che poco doppo mandò un presente buono per il stomaco». ARSI, Ital. 159, f. 66v.

[18] Álvarez è autore del *De Institutione Grammatica Libri tres*, presentato a Lisbona nel 1572. Questo testo è tradotto e pubblicato in portoghese, latino e giapponese (*rōmaji*) presso il collegio di Amakusa nel 1594. L'edizione nipponica, basata su quella di Lisbona del 1573, «served as a mandatory textbook for all Japanese students who studied in schools at Nagasaki and Amakusa». Assunção, Toyoshima 2018, p. 59.

[19] L'elenco delle sue opere è presente anche in: Sommervogel, III, 1892, col. 448.

Il panegirico di Riccardo Esio, che rientra nei versi latini dedicati agli emissari nipponici, recitati al Teatro Olimpico,[20] appare fedele al *topos* della letteratura classica e si presenta come un componimento oratorio di carattere encomiastico intento a inneggiare un imprevedibile evento: il passaggio a Vicenza dei giovani della missione Tenshō.

L'autore, già nell'*incipit*, celebra l'arrivo dei quattro ragazzi nella città: egli elogia codesti legati, che rappresentano l'intero popolo nipponico, perché capaci di varcare i propri confini, affrontando i pericoli del mare e mettendo a rischio la propria vita, al fine di intraprendere un tragitto difficoltoso e incontrare una nuova civiltà. Il loro pellegrinaggio presenta dunque un doppio aspetto: quello religioso dato che essi erano diretti a Roma per rendere omaggio al pontefice, consegnandogli le lettere di amicizia da parte dei tre signori feudali e alcuni doni, e quello socio-culturale poiché essi cominciavano a conoscere e a dialogare con una realtà completamente nuova rispetto al contesto dal quale provenivano. Tuttavia, il documento riserva un'attenzione a un giovane giapponese, molto probabilmente Itō Mancio, capo della missione, che si era convertito alla fede cristiana e desiderava, mediante la sua visita, sottomettersi al papa, in quanto *Vicarius Christi*. Quest'ambasciatore, delegato ufficiale di D. Francisco,[21] chiede, anche a nome dei suoi compagni e dell'intera popolazione nipponica, di diventare parte integrante della chiesa di Roma, con la promessa di testimoniare, al suo ritorno in patria, l'affetto filiale e l'ospitalità che essi hanno ricevuto durante la *peregrinatio*. Infatti, Esio accenna ad alcune delle principali tappe del loro cammino: anzitutto il Portogallo, dove sbarcati il 10 agosto 1584 al porto di Cascais, entrati il giorno seguente a Lisbona e alloggiati presso la casa pro-

[20] Esio non è menzionato nella lettera responsiva spedita al Doge (11 luglio), ove il redattore descrive l'evento e rivela l'identità degli accademici olimpici (oltre a quella di Livio Pagello) che si distinsero nella redazione e nella proclamazione di componimenti: Fabio Pace (1547-1614), creato accademico olimpico il 3 gennaio 1572; Paolo Chiappino (m. 1593), creato accademico olimpico il 19 dicembre 1569 e Ludovico Ronconi, del quale non si conoscono la data di nascita e quella di morte, creato accademico olimpico il 6 marzo 1580. *V. Memorie dell'Accademia Olimpica dall'anno 1584 sino tutto 1595*; BBV, A.O. (Accademia Olimpica) b. 2, fasc. 13 – Libro marcato O, f. 13. Le informazioni sui tre accademici olimpici sono state desunte dalla BBV, grazie al prezioso contributo del dott. Sergio Merlo.

[21] Ōtomo Yoshishige fu battezzato a Utsuki il 28 agosto 1578 dal gesuita lusitano Francisco Cabral (1528-1609), superiore della missione. Il nome Francisco fu scelto in onore dell'amico Francesco Saverio (1506-1552). Schurhammer, 1918-1919, pp. 25-29.

fessa di São Roque (Sorge, 1989, pp. 157-165), incontrano (13 agosto) il cardinale e arciduca Alberto d'Austria (1559-1621),[22] figlio dell'imperatore Massimiliano II d'Asburgo (1527-1576). Quindi la Spagna, luogo in cui gli inviati sono ricevuti in regale udienza, a Madrid il 14 novembre 1584, da Filippo II e successivamente Firenze, capitale del granducato di Toscana, sempre ospiti di Francesco I de' Medici (1541-1587) e dove visitano (8 marzo) il porporato Alessandro de' Medici (1535-1605), che sarà eletto al soglio pontificio il 1 aprile 1605 con il nome di Leone XI. Poi Roma, meta del loro percorso. Nell'Urbe restano per svariati giorni, partecipando al concistoro pubblico,[23] entrando in contatto con gli ambienti curiali e assistendo, accidentalmente, all'elezione del nuovo papa (24 aprile), il francescano conventuale Sisto V (Felice Peretti, r. 1585-1590). Difatti, i giovani prendono parte alla sua cerimonia di incoronazione (1° maggio) e alla cavalcata per la presa di possesso di San Giovanni in Laterano (5 maggio) (Pelliccia, 2018, pp. 220-221), raffigurata in un affresco nel Salone sistino della Biblioteca Apostolica Vaticana, realizzato probabilmente nel 1589 dai pittori manieristi Giovanni Guerra (1544-1618), Cesare Nebbia (1536-1614) e altri collaboratori. Infine, Venezia, città in cui è posticipata (29 giugno), in occasione del loro soggiorno, la processione di San Marco, svoltasi abitualmente nella festa dell'Apparizione del Santo Patrono (25 giugno), dove i dignitari, indossando i costumi tradizionali, possono assistere a questo sfarzoso corteo. (Lach, 1968, p. 699).

Riccardo Esio loda, inoltre, il processo di evangelizzazione ad opera dei missionari stranieri così tanto da affermare che la cristianità del Giappone, nonostante sia di recente fondazione, si mostra sincera e autentica. L'autore lascia intendere che la singolare esperienza dei delegati nipponici contribuisce all'idea di una *ecclesia militans* ovvero di una realtà di individui che hanno accolto il messaggio salvifico e che nella storia cercano il perfezionamento spirituale per raggiungere la salvezza. Un'immagine questa che l'oratore accosta a quella dell'*ecclesiae triumphans*, non intesa come una comunità di cristiani che gode la "bellezza eterna", bensì come una colletti-

[22] Durante i primi anni del periodo dell'unione iberica (1580-1640), costui è nonimato viceré del Portogallo (1583-1593) da Filippo II.

[23] Moran scrive: «But the Pope, Gregory XIII, decreed at the last minute that he would receive the Japanese at the public concistory in honour of the ambassadors, and for the glory of the Holy See, the conversion of the Gentiles, and the confusion of heretics». Moran, 1993, p. 10.

vità che celebra la gloria di questo evento, testimonianza della magnificenza della dottrina cattolica e di coloro che vi lavorano.

D'altro canto, il redattore esprime la gioia che pervade il popolo vicentino chiamato ad accogliere codesti legati: grazie alla sosta di tali giovani esso scopre un nuovo territorio, senza identificarlo come terra pericolosa, ma piuttosto una località da scrutare perché scrigno di antichi tesori. Sebbene pare che inizialmente la popolazione si riveli un po' scettica sul prestigio di questa delegazione, un sentimento che era già stato manifestato, seppur con diversa modalità e consapevolezza, da Lorenzo Priuli (1538-1600), ambasciatore veneziano, residente a Roma, al suo Doge.[24] Ciò nonostante, la missione si presenta, a detta dell'oratore, come un segno di speranza, una vittoria del bene sul male, poiché i giovani sono stati sottratti dalle mani dei nemici ed esortati a percorrere la strada della fede, un sentiero tortuoso, ma giusto. Ed è per questo che il letterato paragona coloro che sono lontani dalla religione cristiana e quelli che, invece, si impegnano a divenire seguaci della giustizia e della verità.

Il viaggio in Europa degli emissari con la relativa visita a Vicenza, così decantata dal fiammingo Esio, assume quindi una duplice sfaccettatura: *ad intra* e *ad extra*. Da una parte i giovani giapponesi possono apprendere i tratti identificativi della nostra civiltà, familiarizzando durante tutta la peregrinazione con gli usi, i costumi e le tradizioni peculiari della società del "vecchio continente", sottoponendosi a un cammino di crescita umana, educativa e religiosa. La stessa visita al Teatro Olimpico si rivela un'occasione che essi hanno per "incontrare" il patrimonio culturale europeo, un'altra possibilità per suscitare particolare ammirazione e stupore ai loro occhi. Le ore trascorse in questo luogo diventano un tentativo di comunicazione tra la cultura occidentale e orientale, ove gli emissari hanno l'opportunità di conoscere una nuova modalità di vivere la scena, una visione architettonica e componenziale diversa rispetto a quella del teatro tradizionale nipponico. Dall'altra il popolo europeo che, grazie alla loro venuta, può verificare le informazioni che iniziavano a circolare sulla Terra del Sol Levante, mediante la stesura di lettere e relazioni che gli stessi gesuiti spedivano al preposito generale e al suo

[24] Kathryn Bosi asserisce, infatti: «The Venetian ambassador in Rome, Lorenzo Priuli, at first sceptical of the status of the legation, wrote later to the Senate saying they must be well received in Venice, in order to please the newly elected Pope». Bosi, 2016, p. 245.

governo e talvolta fatte circolare, specie attraverso le edizioni a stampa, negli ambienti intellettuali ed ecclesiali del tempo.[25]

Accanto a queste considerazioni di carattere sociale, culturale e antropologico, Esio intende onorare il lavoro svolto dalla Compagnia di Gesù, in quanto essa rappresenta il mezzo mediante il quale è stato possibile condurre in Europa questi alunni del seminario di Arima. Il documento richiama l'apostolato che l'Ordine di chierici regolari fondato da Ignazio di Loyola (1491-1556) nel 1540[26] svolge nei paesi d'oltremare, sotto il *padroado real*,[27] capace di interpretare il programma di nuova espansione e di riconquista del cattolicesimo romano.

L'autore celebra, con linguaggio declamatorio, la disponibilità di tali religiosi, mandati ben presto a varcare le soglie del continente europeo[28] al fine

[25] La produzione gesuitica sul Giappone giunta in Europa nei secoli XVI e XVII è da considerarsi di particolare rilevanza per la ricchezza di informazioni che essa contiene sia in ambito pastorale, sia in quello socio-culturale: «The correspondence among Jesuits allows us today to reach documents from where we can trace the places where Portuguese (and later other European Jesuits) arrived, settled, built churches, schools and hospitals, recorded their astonishment in new ways of doing such as garden art, described the people with detail and left memories retained in the name of places that are still celebrated today by local people in southern Japan» (Castel-Blanco, Paes, 2009, p. 70).

[26] Il 15 agosto 1534 nella cripta della cappella di San Dionigi a Montmartre il primo gruppo emette i voti di castità, povertà e obbedienza con la promessa di recarsi in Terra Santa. Paolo III (Alessandro Farnese, r. 1534-1549) riconosce la Compagnia di Gesù *viva voce* il 3 settembre 1539 e un anno dopo, il 27 settembre 1540, approva canonicamente l'Ordine con l'emanazione della bolla *Regimini militantis ecclesiae*. Vasta è la bibliografia sull'argomento, ci si limita a segnalare: Pavone, 2004.

[27] Charles Boxer definisce vagamente il *padroado real português* come «uma combinação de direitos, privilégios e deveres, concedidos pelo papado à Coroa portuguesa, como patrono das missões católicas e instituições eclesiásticas na África, Ásia e Brasil». Boxer, 1978, p. 99.

[28] Diogo de Gouveia (1471-1557), direttore del Collegio di Santa Barbara di Parigi, segnala, con una lettera del 17 febbraio 1538, il primo nucleo di gesuiti a João III (1502-1557), re del Portogallo, per proporli come missionari da destinare alla catechizzazione delle terre recentemente scoperte. Il portoghese Gouveia, come dichiara Cristiano Casalini, «sosteneva infatti che gli *indi* fossero più facili da convertire dei *mori* («cuori più benigni e non tanto ostinati, come quelli dei mori»), e che lo scopo originariamente coltivato da Ignazio e i suoi, di mettersi a disposizione del Papa per la conversione dei turchi a Gerusalemme, dovesse essere piegato alle esi-

di riorganizzare la cultura sulle fondamenta del tomismo e di dedicarsi alla fondazione di opere pastorali ed educative. Un evidente richiamo alla natura missionaria dell'Ordine che, come viene esplicitato nella *Formula Instituti*, il nucleo legislativo originario della Compagnia, la cui prima stesura risale al 1539, presenta i gesuiti disponibili a «viaggiare in ogni parte del mondo dove vi fosse speranza di accrescere il servizio divino e il bene delle anime» (apud Casanova, 2015, p. 15).

I giovani giapponesi sono, dunque, il segno tangibile di questo lavoro: essi sono mandati in Occidente per mostrare reverenza a papa Boncompagni come il risultato dell'apostolato della *militia Christi* in Asia orientale e come testimonianza del successo della diffusione del credo cattolico in questi territori in contrapposizione ad alcune realtà europee ormai in preda allo scisma della riforma luterana. Ciò trova riscontro in quanto scrive il vice provinciale Gaspar Coelho (1531-1590), nella *littera annua* del 1582, composta a Nagasaki il 13 febbraio di quell'anno e indirizzata ad Acquaviva, intento ad annunciare il progetto valignaneo. Il gesuita portoghese, dopo aver rivelato l'identità dei quattro giovani viaggiatori e di coloro che avrebbero ufficialmente rappresentato, comunica al superiore generale un ulteriore motivo che spinge il Visitatore a pianificare codesta missione, ovvero quello di far conoscere l'opera evangelizzatrice dell'Ordine in Giappone:[29] «Et se bene sono giovani; con tuttociò non dubitiamo che restarà S.B. et gl'altri Prencipi di Europa sodisfatti, et edificati della loro virtù, prudenza et raro modo di procedere; la onde conosceranno anco l'importanza dell'impresa che la Compagnia ha in queste parti» (Coeglio, 1585, p. 7). Valignano tenta, quindi, di alzare le quotazioni dei gesuiti presso la Santa Sede portando la concreta prova da terre lontane della loro attività, proprio nel periodo in cui la Chiesa è dilaniata dalle eresie e cerca di combattere gli scismatici (Boscaro, 2008, p.

genze moderne dell'evangelizzazione dei popoli scoperti insieme alle terre del Nuovo Mondo». Casalini, 2012, p. 24. E così «In the decades after the arrival of Francis Xavier (1506–1552; beatified 1619; canonized 1622) in Goa in 1542, the Society of Jesus established a vast missionary enterprise across Asia. By 1600, 276 Jesuits were to be found scattered throughout, as well as beyond, the Portuguese *Estado da Índia*, from the Fishery Coast, Malacca, and the Spice Islands to Japan and China, with concentrated numbers based at their main missionary centers of Goa and Macao». Russell, 2013, p. 314.

[29] Un riferimento a codesta relazione annuale, della quale una copia è preservata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (proprio l'edizione di Appresso Pacifico Pontio, 1585), è rinvenibile in: Marangoni, 2015, pp. 281-306.

101). In realtà, una delle ragioni del Pontefice, intento a pubblicizzare l'evento, era «to deal a blow to the heretics, showing them how far the glory of the holy Roman Church extends» (Moran, 1993, p. 11).

Riccardo Esio accenna anche alla temerarietà degli ambasciatori attraverso continui rimandi e confronti con il mondo ellenico e latino. L'autore, intento a coltivare le *humanae litterae* e gli studi di filologia, introduce riferimenti alla filosofia patristica di Agostino e a quella scolastica di Tommaso, che deve essere motivo di sprono ai giovani nello studio e nell'impegno quotidiano; cenni alla cultura e alla storia classica, menzionando Pompeo, militare e politico romano che riuscì a concludere con una vittoria totale la missione in Africa, ritornando con il suo esercito a Utica; Massinissa, re di Numidia, che aiutò l'impresa romana contro i cartaginesi; l'ateniese Temistocle annoverato tra i principali artefici della vittoria greca sui Persiani; evocazioni alla mitologia, citando Ercole, famoso per la sua forza; e figure celebri della letteratura epica, indicando Enea, capostipite della *gens Iulia*, costretto ad affrontare numerose peregrinazioni anche a causa dell'ira di Giunone, che nel Rinascimento diventa uno dei modelli ideali della tradizione epico-cavalleresca e infine Ulisse, figlio di Laerte, che dopo svariate peripezie riesce a ritornare a Itaca.

Il panegirico termina con un'immagine tipica della letteratura religiosa: la chiesa amorevolissima madre dei propri figli; così come sollecita e premurosa sarà la città di Vicenza nel tenere a cuore il rientro in patria di tutta la delegazione e nel preservare il ricordo di questo avvenimento tramandandolo alle future generazioni.

Conclusioni

Le note critiche e interpretative, nonché la pubblicazione di questo panegirico (scopo principale di questo saggio), contribuiscono a un'ulteriore conoscenza degli episodi che contrassegnarono l'itinerario dei membri della missione Tenshō in Italia e rivelano un dato aggiuntivo e nuovo sul passaggio dell'ambasceria a Vicenza: la presenza di Riccardo Esio tra coloro che vollero o forse furono ingaggiati a celebrare, nel Teatro Olimpico, un evento così particolare e per certi versi straordinario.

Tutto ciò conferma ulteriormente la popolarità che il viaggio dei legati riscosse nell'intera Penisola, sia attraverso la gioia manifestata da diverse personalità del mondo ecclesiale e civile, che furono onorati di ricevere dei giovani "aristocratici" approdati dal lontano Giappone, sia mediante il *boom* editoriale che si annota, dove stampatori editano opuscoli, talvolta di poche pagine e, spesso ristampe a distanza di pochi giorni una dall'altra, per «esse-

re sul mercato nel momento in cui i giapponesi giungevano in una data città» (Boscaro, 1989, s.p.).

Il documento che perpetua, con uno stile solenne e suggestivo, l'arrivo in Europa dei quattro inviati per mostrare fedeltà alla curia romana e alla monarchi ispanica, soffermandosi sulla tappa vicentina, si innesta nel fenomeno di interazione culturale e di mutua conoscenza, che già appare come uno degli obiettivi principali della metodologia missionaria di Alessandro Valignano. Difatti, codesto viaggio pone gli europei dinanzi a una realtà socioculturale completamente nuova come quella nipponica e presenta agli ambasciatori l'esistenza di una civiltà pari, se non superiore alla loro, di un mondo progredito e felice con il suo patrimonio artistico, religioso e politico, affinché lo riportassero «*Ad maiorem Dei Gloriam*» nel loro Paese. Inoltre, il Visitatore intende, mediante tale pellegrinaggio far conoscere i successi e la crescita della comunità gesuitica in Giappone, cercando di ricevere ulteriori sostegni economici per il mantenimento della stessa e di assicurarsi al contempo il monopolio di questa stazione missionaria, evitando così l'approdo degli Ordini mendicanti, già stanziatisi nelle Filippine.

Le informazioni sull'arcipelago, che in quel periodo già cominciavano a circolare grazie al lavoro di redazione degli stessi gesuiti, come pure di alcune peculiarità del popolo giapponese, appena accennate dall'autore del panegirico, concorrono a rinvigorire sia i rapporti tra l'Impero del Sol Levante e l'Occidente in un clima di reciproco apprendimento e sia la risonanza che riscosse tale visita, registrandosi come un'occorrenza di confronto fra due civiltà diverse.

Il documento si inserisce dunque nel filone letterario e artistico che si sviluppa durante questo primo contatto che il Giappone instaura con l'Europa e diventa concreta dimostrazione dell'effetto positivo e costruttivo che desta l'esperienza dei legati nipponici, antesignani del *gran tour*, il viaggio d'istruzione che avrebbe caratterizzato la formazione di giovani rampolli aristocratici, scrittori e uomini di cultura dei secoli successivi.

Appendice documentaria

BNN, Ms. Branc. IV B 13, ff. 18-35.

Panegirico scritto da Riccardo Esio in occasione della visita al Teatro Olimpico di quattro ambasciatori giapponesi, Vicenza, 9 luglio 1585.[30]

[f. 18]

Richardi Hesij Amorsortii Ad Illustrissimos Japonentium Regum Legatos Panegyricus de ipsorum adventu in Urbem Vicetiam septimo idus Iulij 1585.

Quod praecata est haec civitas a Deo Optimo Maximo Japonij illo ipso die quo primum vos in Europam venisse accepit, ut quorum absentium fama tantopere gauderet, eosdem presentes intueri aliquando posset, id quoniam et divino favore et nostra felicitate contigit, incredibile dictu est quantam inde voluptatem hauriat, quam novo more quasi linphata, ac pene dixerim ebria, mirabiliter gestiat, quam iucundo animi motu exultet, ac plane triunphet. Equidem cum tam inusitatum tota urbe concursum aspicio cum tam inconditos passim gestus animadverto, cum tantam in omnium vultu oculis fronte alacritatem considero vehementer metuo ne quam ego provinciam vobis hodierno die quasi publica voce gratulandi optimo animo suscepi, tandem restius sit iam nunc deponere, cum longe facilius possitis de ingenti ac omnium laetitia vestris ipsorum oculis credere, quam ex nostra tam oratione cognoscere. Vos met enim ipsi videtis, quae sit huius diei celebritas, quanto studio tota haec civitas concurreit, quam serena fronte; quam laetis oculis, quam hilari vultu animi sui [f. 18v] affectum testetur. Quę quidem immensę letitię signa si cui videri possunt obscuriora, cum sint clarissima, quid illud, quod haud parum multi erumpentes invitis etiam genis lacrimas quas in acerbissimo dolore facile continent, in hoc tanto effervescentis gaudii ęstu continere non possunt? Adeo magnum ac violentum est, quod ipsorum pectora occupavit ut fortissimos alioqui viros flere tamen molliter cogat, neque positam animi firmitatem retinere patiatur, et quid mirum? Cum eos nunc incredibili cum voluptate incolumes coram hic aspiciant, quos diu avidissime expectantes, quod eorum saluti perpetuo timebant, nunquam conquiescere animo poterant. Hic est ille populus Japonii, qui singulari quodam vestri amore semper de vobis sollicitus ex quo in Italiam appulistis dies noctesque misere torquebatur. Hic ille, qui scientissimis auribus omnes undique r[u]musculos[31] captabat hic anxie per quirebat si quid aut Roma, aut ex Hetruria, aut ex vicinioribus locis, vel amicorum litterę vel fama nunciaret, quod dolore metuque depulsis sincero iam gaudio suam de vestra

[30] Il testo del panegirico di Esio, che qui si pubblica - senza interventi né note esplicative - è da ritenersi presumibilmente, a causa della sua lunghezza, una rielaborazione successiva, probabilmente destinata alla stampa, del discorso originale pronunciato agli ambasciatori giapponesi.

[31] *Integrazione dovuta per macchia d'inchiostro.*

prosperitate spem alere ac confirmare posset. Quam igitur avide arripiebat cum quid erat lętius, quam non libenter audiebat si quid tristius ut misere afflictus est cum de tua Iuliane, adversa valitudine tristissimum nuntium accepit; ut animos erexit, postquam meliuscule tibi factum esse cognovit: quid putas cum plane te iam confirmatum esse [f. 19] certis auctoribus credidit? ut mihi quidem videretur universa hęc civitas ius; quem nunquam viderat morbo egrotasse, et sanitate convaluisse; Quid ego nunc singulorum curam, quod vota in tuam salutem collata, quid pręcationes referam? Eiusmod fuerunt ut nullus unquam filius parenti suo melius nemo alteri quicquam quantum vis caro magis pie magis anxie magis ex animo precaretur. Quod utinam interim eorum vultus, voces animi tuis oculis atque auribus patuissent. Vidisses unum quemque quasi sui suorumque oblitum tota mente atque animo in hanc unam de tua salute cogitationem intentum esse ac defixum. Nullę alię confabulationes in foro, nullę in plateis, nullę domi aut cum suis aut cum alienis nisi de solis Japoniis. Excussa iam erant illa in congressu sollemnia ut vales? Quid agitur? satin recte? Hęc audiebantur passim, ut valeant Japonii, quid agunt Japonii, satin ne se habent Japonii De quibus etiam cum lętissima nunciabatur, omnia tamen haud secus, aut de merito absente nova nupta, aut de unico filii mellissimi animi mater, nunquam sine metu agere nunquam satis quieto esse animo vere vester, qui nunc frequens hic ad est populus videbatur usque adeo res est solliciti pena timoris non solum ille turpis ac flagitiosus sed multo melius castus atque integer securę mentis amor. Vos ergo nunc in sua civitate cum non modo salvos [f. 19v] atque incolumes verum etiam lętos atque hilaros aspiciat, an existimatis aut addi quicquam ad eius lętitiam posse, aut mirum videri cuiquam debere quod sibi velint tam insolita alacritate gestientes omnium vultus, quid manentes gaudio lacriimę, quid lenes fausta pręcantium susurri,[32] quid tantę multitudinis in vos conversi atque hęrentes oculi? Habent nimirum nunc Vicetin[i][33] id quod tantopere optabant, nunc fruuntur quibus antea metuebant, nunc per summum ac securum otium sedentes in hoc theatro vident et expleri tamen videndo nequeunt eos ad quos visendos non temere infinita hominum multitudo e longinquis etiam regionibus citato cursu ad volavit, quos hospites, qui potentissimorum Regum principumque filii non ex Arabia Indiave missi sed ex penitus ab nostro hoc orbe divisis remotissimisque partibus excitati relicta patria relictis parentibus relictis iis, quę in vita habebant charissima, admirabili quodam religionis ardore tanta ac tam periculosa suscepta navigatione contemptis molestiis contemptis periculis contempta morte ipsa pene quotidie ob oculos adversante in nostram hanc venire Italiam voluerunt non quo de imperii sui magnitudine ac splendore quod vere tamen poterant gloriosius prędicarent, sed ut Iesu Christo servo et gregis pastori suppliciter ad pedes prostrati cęlestem Dominum hic in eius [f. 20] vicario venerarentur totoque pectore offerenda ei suo suorumque nomine obedientia, summa interim pietate, a quo tantum benefitium accepissent nova Evangelii luce nuper illustrati eius ipsius

[32] s *e* u *corrette su* r r: *aveva scritto* surrurri *ha corretto in* susurri.

[33] *Integrazione dovuta per foro sul supporto.*

nunc vicissim quantum in ipsis esset gloriam illustrarent, O rem novam atque inauditam, quam omnis etiam posteritas admiretur novo ex orbe huc adducti reges ad Gregorii genua nuper accederunt ii, qui ad sua genua alios item reges procumbentes videre potuerunt: christianam fidem ac religionem quam in sua regione amplexi pie ac sancte colebant eandem apud santissimum Pontificem Romę tanquam in amplissimo ac celeberrimo totius orbis theatro profiteri publice voluerunt aperte testantes quam in militiam ab Iesuitis invitatis libenter nomina dedissent in ea paratos esse se, quandocunque res ita postularet pro Christi gloria sanguinem omnem vitamque profundere Deum immortalem quantam quamque incredibilem hęc tam insignis pietas religiosissimo Pontifici voluptatem attulit, quam iucunde bonorum omnium pectora quasi titillavit, lacrimavit gaudio optimus senex, lacrimavit pius Cardinalium ordo lacrimavit universus populus Romanus, quęque oscula vobis ille nunquam antea visis paterno tamen affectu pioque ore fixit, eadem cęteri quotquot videbant [f. 20v] pari pietate ipsi quoque figere mirabiliter cupiebant, et optabant, fatebantur omnes id quod erat nihil unquam post urbem conditam, atque adeo post homines natos, neque Romae neque extra Romam usquam accedere potuisse, quod esset aut pulchrius, aut gratias, aut iucundius. Quid ego nunc de Sixti Quinti gaudio et vestri amore dicam adeo magnum atque immenso ut Gregorium cui successit non modo adequare quod fieri posse vix putabatur verum etiam superare aliquanto videretur? Cui quidem cum eandem quam illi obedientiam offeretis, quam amanter vir sanctissimus vos amplexus est, quam benigne vobis omnia sua detulit, quam prolixe de sua voluntate est pollicitus An vero de viroaliquo in rectam viam redeunte admirabilem quandam ipsi etiam cęli hilaritatem preseferunt. Hęc tot Japoniorum millia, quę sub quatuor exhibentum persona principium ex satanę faucibus erepta et in Ecclesię gremio collocata illis christiani gregis pastoribus exiguam afferre lętitiam potuerunt? Atque hanc qui afferebant audiebamus antea, nunc presentes videmus, tanta modestia, tanta comitate tanta humanitate, tanta denique fide pietate religione ut nunc denique nobis ipsis placeamus, cum vestro in hac urbe conspectu fruamur. Vos igitur Japonii et lęti accepimus et ex animo gratulamur vos tales tantosque heroes venisse ad nos immortaliter [f. 21] gaudemus, vos nostri oculi vos animi non ut legatos ex Japone missos sed ut numina cęlo delapsa intuentur. Grates agebat superis magnus illę Numidiae rex Massinissa quod antequam ex hac vita migraret conspiceret in suo regno Scipionem, quanto magis nos id facere convenit, qui coram hic aspicimus non populi Romani tribunum militum ut tum ille erat, sed magni nominis atque auctoritatis Reges non cędis ac sanguinis avidos, sed verę salutis ardore flagrantes non funesti alicuius belli terrorem sed saluberrima pacis insignia quoquo eant circumferentes; quod si tantopere lętatus est Possidonius cum ad eum salutando ex Ponto rediens Pompeius venisset ut ęquo animo vel mori iam posse videretur, quo tamen gaudio nos compleri nunc putatis, cum vos tot partibus illo gratiores in hoc loco videamus? Nisi vero quemquam esse existimatis qui libentius apud animum suum reputet humana quam divina, funestas Romanorum Aquilas, quam salutaria Christi vexilla, infesta ac minitantia Pompeiani exercitus tela, quam blanda ac dulcia Reverendorum Societatis Ie-

su patrum colloquia, impium et crudelem militem, quam sanctissimos mitissimosque sacerdotes, ille cum multa hostium cęde fusos narrare poterat exercitus. Vos sine ullo cuiusquam vulnere allectos ad Christi fidem populos [f. 21v]. Ille cruore infecta ac sordida interfectorum corpora, vos baptismate regeneratorum purificatas animas, denique ille exustos vicos direpta oppida vastatas provincias debellatos et in servitutem redactos Reges cum aliqua sua fortasse gloria, sed tamen cum ingenti eorum apud quos ea gesserat dolore: Vos autem vicos inviolatos, oppida intacta Provincias integras Reges in suo regno incolumes, victos illos quidem sed ita victos, ut quod citius victi non sint gravissime doleant, quod aliquando tamen vinci contigerit vehementer sibi gratulentur victos non ad perniciem sed ad salutem, non ad miserias sed ad felicitatem, non ad ullam huius exilii turpitudinem sed ad illam incomparabilem cęlestis patrię gloriam. Et quisquam reperietur qui Possidonii lętitiam cum nostra Pompeii adventum vel sermonem cum vestro Ponticas res cum Japonentibus antiquas cum recentibus tristes cum lętissimis conferendas putet? Quid tandem queso potest non dicam esse, sed omnino fingi, aut cogitando informari, quod vel lectione cognitum, vel auditione perceptum equalem in se habeat afferatque delectationem? An non avidissime haurient Chris [*sic*] christianorum aures, atque animi Christo imperatore fortissimos milites, delectos ex Jesu societate patres [f. 22] explicatis in nobilissima Japonensium insula servatoris nostri vexillis cum sęvissimo inferorum tiranno, hoc est cum commune omnium hoste ita feliciter pugnasse ut fuso ac prostrato infinitam illi predam de manibus extorserint, innumerabilem captivorum multitudinem ex profundi teterrimi carceris tenebris non modo in clarissimam libertatis lucem produxerint, sed etiam aperta ęternę salutis via in ipsum pene cęlum perduxerint? Ut tam multi qui ab illo steterant nunc cum illo victi hoc ipso quod victi sint felicissima parta agnitaque victoria suos victores ut optime de se meritos amplexentur, ut conservatores colant, ut amicos ament ut parentes? O nobilem pulchramque victoriam. O optabilem belli conditionem ubi ut non vinci certa calamitas, vinci autem summa est felicitas, ita et victo fit gratulatio de beneficio accepto, et victori habentur gratię de collocato, quae unquam post hominum memoriam commutatio rerum melior? Quę felicior? Quę iucundior? Pręclare olim cum Cilicibus esse actum videri poterat, quod piratico bello victi Pompei benignitate conditis ubi habitarent urbibus attributis agris ab illa fędo latrocinandi rabiem ad continentiam ad otium ad honestam et tranquillam vitę rationem traducti essent. Sed tamen quoniam romano servire, qui aliis imperassent ad alterius pręscriptum vicere [f. 22v] qui suo arbitratu omnia fuissent durissimam iudicabant, gravis nimium illis Pompeii victoria odiosa servitus, acerbum populi Romani imperium videbatur, Themistoclem ferunt summum illum Atheniensium ducem cum a[34] civibus damnatus ad Persas confugisset, cumque rex benigne exceptum honoribus opibusque auxisset, conversos ad suos quasi meliori corte gaudere dixisse, O amici ut perieramus, nisi periissemus; Num igitur arbitremur illam, quam a suis acceperat calamitatem adeo homini placuisse, ut

[34] *Segue* cib *depennato*.

aut pristinę incolumitatis oblivisceretur, aut recuperare cum eam posset non curaret. Etenim non opinor, quis enim est tam tardus qui non intelligat si ei data esset optio longe illum in Gręciam maluisse, quam in Persia Athenis quam Susis in patria quam in exilio cum suis, quam cum alienis? Multo magis Zenoni suas placuisse res existimo cum gustata philosophię dulcedine fortunę agebat gratias, quod ad pallium se ac peram conpulisset. Cui quidem viro si nostrę huius philosophię, hoc christianę doctrinę precepta audire contigisset ne ille serio triumphare lętarique ex animo potuisset? Nunc potuerit ne an non nihil disputo; hoc tantum dicam si quam ipse habuit non iniustam sibi gratulandi causam propter illam suę nescio quam adumbratę virtutis speciem profecto quoniam antequam ullum eius [f. 23] gustum haberet, aut ullum ex philosophia fructum perciperet maximis amissis opibus, nudus egens omnibus rebus incredibilem animo sensit dolorem, mea quidem sententia nihil erraverit si quis putaris, nimis magno ei suum hoc, quod postea datum est, gaudii constitisse, et quod dici in humanis rebus solet, nihil esse ab omni parte beatum, nimis hoc illum vere expertum esse cum de aliis infinitis tum de maxime de se dici potuisse. At vero h[ęc][35] Japonii, vestra, quę faventibus superis Iesuitarum labore quesita nos in vobis magna cum voluptate contemplamur, vos de aliis libentissime prędicatis, eiusmodi videmus esse, ut mirificam delectationem sine ulla molestia, purissima gaudia, sine ulla tristitiae nubicula, solidam felicitatem sine ulla miserię cogitatione afferant. Vos imperio potentes, opibus abundantes multa, atqę illustri laude celebres divinitus affulgente hoc nova salutaris doctrinę luce, ita commutari rerum vestrarum statum vidistis, nihil ut omnino de illa pristina, quam omnes mirabantur felicitate decesserit, sed nova quędam quę longe optanda erat magis ad tam nunc accesserit. Idem vobis regnum, aedem copię, eadem et belli, et reliquarum rerum gloria permansit, nisi quod hęc iam eo facta est illustrior, quod quę crassis ignorationis tenebris antea involuti misera esset minime perspiciebatis, ea nunc clarissimis [f. 23v] illustrati solis radiis, ut pessima fuisse cognoscitis, ita salubriter mutata gaudetis. Pulchrum esse credebatis, tot populos vestrę ditioni habere subiectos cum interim vos impurissimo crudelissimoque thiranno ipsi serviretis. ferus hostis domi atque in visceribus habitabat, benignus Dominus, et Creator exulabat, lupum rapacem, qui vestro sanguine inhiabat in sinu fovebatis, innocentem ognum, qui suum pro vobis sanguinem fuderat neglectui habebatis. Abiit nunc illa cęca nox: exorto sole discussę tenebrae sunt: agnovistis regem, expulistis tyrannum, vicit vicit iam ratio amentiam, veritas mendacium, ipsius Dei cultus Idolorem servitutem; in quo ut immortales merito habemus gratias divinę misericordię quod Ecclesię cedens pręcibus tam benigne vos respexerit: ita summopere, et Iesuitarum admiramur industriam, et vestram intelligimus bonitatem, quod simulatque verum Deum cognovistis, tam facile, tam libenter, tam cupide eum recepistis, quod e vestigio ei templa, sacella, delubra passim ex edificastis, quod sacerdotum collegia instituistis, quod ingeniosissimorum adoloscentum seminaria suppeditandis suo tempore evangelii ministris extruxistis. Hęc et si-

[35] *Integrazione dovuta per macchia d'inchiostro.*

milia permulta, qui et ipsi fecerint, et ab aliis facta cum ingenti omnium lętitia apportent, qui admirabili pietate [f. 24] ac religione tot non dicam mensium, sed annorum perigrinationem su[c]ceperint,[36] qui ab extremis terris, atque adeo ex alieno Orbe Romam profecti ea causa sint, ut antea reliquo armorum genere pene soli ex omni[37] memoria invicti, nunc nud[38] Dei verbo victi iucundum de se spectaculum Romano Pontifici cęterisque omnibus pręberent, qui ita victores suos diligant, ut ab eorum latere nunquam discedant, qui duci se ab iis tanquam in triumphum per tot populos, provincias, regna voluerint quo maior Ecclesię lętitia, illustrior Christi esset gloria, qui ita demum sibi vivere, atque anima frui, ita regnare, ita vincere, ita triumphare videantur, si fortissimorum cęlestis imperatoris militum de se victoriam, si Ecclesię trophea, si Christi triumphum quam maxime nobilitent, hos inquam viros eo animo ea virtute, ea pietate divinitus in hanc urbem delatos cum suis victoribus gloriosissimum triumphum nobis exhibentes in hoc theatro cum videamus ac non exultare, ac gestire gaudio debemus? At quem tandem triumphum videmus, primum eum, quem de vobis agit Christus, deinde eum, quem eiusdem spensa Ecllesia deinde eum, quem fideles Ecclesię ministri, postremo etiam eum, quem vos tamet si victi, iidem tamen victores de satana. Triumphant Japonii, triumphant Iesuitę triumphat Ecclesia, triumphat omnium imperator Christus. [f. 24v] Que ad modum vero triumphatur? Nimirum ita, ut Japonensis victus idem victor, dum victoris honesta[t]e[39] triumphum gaudet gloriose triumphans ipse spectetur? O preclarum atque omni admiratione dignum triumphum, ubi gloria ad tam multos, lętitia ad universos, utilitas etiam ad victos pertinet, ubi cum victore ex equo triumphat victus, ubi novo quodam modo dum uterque utriusque triumpho gestit, neuter alteri amore cedit, uterque alteri ut victori plaudit. Quod unquam spectaculum aut fuit, aut esse potuit, quod magis cuiusquam aut animum recrearet, aut oculos detineret, aut totum hominem iucunda quadam voluptate perfunderet? An vero quondam omnium gentium dominam, ac tot miraculis visendam Romam Pompeius adolescens devictis in Africa civibus, ęques Romanus, et invisi patris filius triumphali invectus curru ma[x]imopere[40] delectavit, nostra civitas nunc in his clarissimis regii sanguinis iuvenibus longe nobilissima de sempiterno hoste parta victoria cum eximia gloria triumphantem Christi Ecclesia non summa spectare lętitia potest? An igitur exuta omni humanitate libentius videbunt homines illa, quę multa acerbitatem ita vel lacrimas excutere non durissimis ac plane barbaris propter communem humanarum rerum conditionem queant, quam hęc, quę sinceri, ac purissimi gaudii, plena [f. 25] ipsos etiam cęlestium beatissimos

[36] *Integrazione dovuta per foro sul supporto.*

[37] omni *terminava con una lettera, di difficile lettura, che è stata poi depennata*; *ad essa segue un'ulteriore lettera depennata di difficile lettura.*

[38] Parola corretta. Prima, ha scritto: "nud[?]".

[39] *Integrazione dovuta per foro sul supporto.*

[40] *Integrazione dovuta per macchia sul supporto.*

choros delectent? An quid tandem fuit non dicam[41] in Pompeiano sed in ullo omnino triumpho, quod huius tantę voluptatis nostrę vel minimam partem assequatur? Illic videre erat mestam atque affritam captivorum hostium turbam, hinc lętam atque alacrem amicorum Principum Comitatum. Illic interdum Reges ex clarissimo dignitatis gradu in miserrimam abiectissimorum hominum depressos. Hinc non modo presentis imperii maiestate venerandos, sed etiam cęlestis regni spe, ac fiducia magnos et excelsos. Illic in vinculis cum pedibus catenis durissimam servitutem, hinc excusso teterrimę servitutis *(...)igo* dulcissimam libertatem. Illic aliena calamitas hostium quidem, sed tamen hominum, humanis subiecta oculis non nullos certe commovebat. Hinc et proprium vestrum et commune omnium bonum, omnium item animos pure tranquillat, ac serenat. Illic si quem alterius delectabat mala, aut solus, aut cum paucis lętabatur hinc felicitate vestra nobiscum pariter omnes fruuntur. Denique illi triumphi et uno fere die peragebantur, et una tantum in civitate visebantur, et tedium sępe numero afferebant hic autem vester tot iam menses continuatus, ac tot in civitatibus, tot in populis, tot in provinciis cupidissime spectatus, spectantium tamen studia, veluti novus identidem [f. 25v] magis excitat, atque inflammat, quocunque acceditis, quacunque transitis illic e vestigio tanquam nov[a][42] oblata felicitate publice privatimque gaudiis, gratulationibus, plausis indulgetur. Quod si mihi nunc propositum esset de totius vestrae peregrinationis splendore, felicitate, amplitudine multis verbis disserere; si commemorare vellem quanta frequentia, pompa, celebritate in Lusitania, Hispania, Italia, quam plane regio apparata excepti sitis Romę Florentiae Venetiis (ut interim de alijs civitatibus, quas recensere longum foret, taceam) facile ostenderem nullam veterem Romanorum supplicationem, nullam ovationem, nullum triumphum, cum hoc vestro neque populi lętitia, neque principum studio, neque splendore apparatus, neque spectaculi pulchritudine ulla ex parte posse conferri, sed non committam ut meę et horum omnium cupiditati obsequens vos etiam num de via fessos atque languidos longe orationis tędio conficiam. Quare ne illud quidem facere audeo, ut illa tantopere decantata antiquorum miracula in contentionem afferam cum presertim et fabulosa sint, ut poetarum pleraque neque in ulla tamen reperiatur veterum heroum profectio, in qua tantum favoris tantum ornamenti, vel fingere potuerint illa clara virorum ingenia. Nam si quis forte Argonaretas miratur quid simile? Si Herculeos labores, an non aperta fuerit contu [f. 26] melia illius, quem ne Alexander quidem conferri secum ęquo animo tulit unius omnium calamitosissimi gravissimas erumnas cum felicissimorum principum lętissimo triumphu gladiatorum audaciam cum mitissimis ingeniis, grassantis latronis importunitatem cum tanta innocentia comparari? Nam quid ego hinc de Thesei profectione ingrati animi vitio deformata, quid de Bacchi expeditione in Indiam cum muliebri comitatu, quid de Aęneę erroribus seu se prodita seu amissa et patria et uxore profugi multa dicam? Cum ne ipse quidem Ulysses, quem unum ex omnibus maxime video celebrari quicquam habeat,

[41] *Segue* non *depennato.*

[42] *Integrazione dovuta per macchia sul supporto.*

quo vobiscum certare, vel audeat, vel possit. Quam enim in illo multa conten<p>ta,[43] vilia sordida, quam multa item infesta, laboriosa, solicita, dum in congestis arborum foliis dormit, dum in earum ramis, quendam quasi nidum sibi construit dum ratem suis ipsis manibus compingit, dum fracto naufragio enatans, quo nudum tegat corpus, non habet. dum in Polyphemi antro extrema, et metuens, et expectans latitat, dum contemptissimi hum uncionis specie, ac mendici habitu, cum mendico Iro congreditur dum nusquam notus ubique supplicat dum ad suos reversus a solo cane cognoscitur. An cum his aliisque similibus vestra componemus Japonii, quę omnia plena splendoris plena magnificentię plena dignitatis? Sed omissis fabulis breviter videamus ea, quę historiarum [f. 26v] prodita monumentis omnium sermone celebrari consueverunt magnis ferunt laudibus, neque mirari satis queunt Romani suum Cesarem suum Gręci Alexandrum, quorum expeditiones ut multa habeant non contemnenda ut certe habent, quis tam superstitiose favebit antiquitati ut eas non multis modis cedere huic vestrę peregrinationi libenter fateatur? si modo ipsum rei decus atque dignitatem non armorum contentionem ac periculorum magnitudinem consideremus, nam quid erant illę tandem nisi funestę quędam totius orbis pestes quocunque ingruerent, cumulatis cadaveribus omnia lamentis, luctu, gemitu complentes? Quid contra hęc Japonii vestra? Non secus ac blanda, et salutaris quędam aura leniter demuliens ac refocillans affecta mortalium corpora, aut quoddam novum ver florum varietate, odorum suavitate, pratorum viriditate plenam, amęnam, lętam, iucundam ipsius terrę exhibens faciem, Usque adeo, quacunque iter facitis ibi repente miro quodam modo omnia exhilaratis, ac propemodum tripudiare gaudio cogitis. Qui unquam Psylli adeo extrahere e mortalium corporibus suctu suo venenum potuerunt ut vos conspectu vestro pellere ex omnium animis tristitia, tristitiam videmus? O rem incredibilem, et tamen verissimam ex tanta hominum multitudine qui[44] ad vos visendos venerandosque in hunc locum magno studio confluxerunt nemini su [f. 27] currite, quod doleat; omnes habere quod gaudeant, ut mirari nemo debeat quid sit, quod cum illis principibus omnes omnia precati sint dira, vobis contra tam ex animo gratulantes precentur omnia fausta felicia prospera. Illi furibundi Martis satellites quancunque belli materiam reperissent in ea tanquam fatales quędam faces adheserunt. Vos pacifici imperatoris milites, et pacis cultores, tranquillissimum otium ut ipsi amatis ita in aliis iucundissime spectatis. Illi regiones adibant hostium, vos amicorum, atque hospitum, illorum adventus ubique formidabilis, acerbus, dirus, vester expectatus, iucundus, felix, illi thesauros conquirebant Regum, vos reliquias Sanctorum, illi augendo incumbebant imperio, vos pietati. Denique ut semel finiam in illis permulta nefaria fęda crudelia, in vobis nihil non laudabile, non amabile, non humanum. Quod si etiam ex iis aliquem comparare vobiscum placet, qui sine armis, placidissimis animis multa, et longinqua loca otiose peragrarunt, haud exiguam quidem laudem merebuntur illi Pithagorę, Platones, Anacharses, Apollonii, quod discendi

[43] *Lettera* p *soprascritta tra la lettera* n *e la lettera* t.

[44] *Parola corretta, prima ha scritto* quid.

cupiditate incensi, tot mana transmiserint, tot barbarorum regiones obierint, tot pericula contempserint, sed quoniam longe est aliud mundanam philosophiam foris apud vilissimos humunciones querere, ut apud tuos eosque paucissimos glorieri, aliud cęlestem, ac veram [f. 27v] sapientiam domi divinitus oblatam in illustri, ac splendidissimo loco Romę apud sanctissimum Pontificem in amplissimo Cardinalium consessu, tanto omnium ordinum concursu, ad publicum totius Christianę Reipublicę gaudium profiteri, aliud a vulgi fece multis in locis deludi, aliud a nobilissimis viris splendidissimis urbibus, potentissimis populis, dynastis, regibus, honorari, equidem puto, quę illorum hominum semper fuit modestia, ne ipsos quidem libenter passuros tantum vobis fieri iniuriam, ut suam illam obscuram ac sordidam peregrinationem, cum hac vestra tam illustri, ac splendida legatione committamus. Neque vero hinc mihi quisquam Adriani Cęsaris propterea abtrudat, quod ipsius peregrinatio et magnifica fuerit, et Romani imperatoris maiestati responderit enim ei splendorem tribuamus, quod libenter facimus, obsecro cętera num sunt eiusmodi ut contentione facta non longe superari a vobis illi[45] videatur? Quis enim tandem fuerit tam iniquus rerum estimator, ut vel in mentem venire ei possit, cum ille omnia, quę, vel legerat, vel audierat suis intueri oculis volverit, vos ea, quę de novę salutis vestrę cęlitus collato beneficio lętissima acceperat Ecclesia, omnium christianorum representare gaudeatis, quis inquam arbitretur illius curiositatem, cum vestra pietate, stultam cupiditatem cum prudenti ratione, mortalium rerum naturam [f. 28] cum ęterni numinis miraculis, denique ut omittam reliqua unius hominis mediocrem voluptatem cum universi terrarum orbis immensa lętitia esse comparandam? Quare hoc iam luce meridiana clarius videtis ut omnes omnium cum privatorum tum etiam principes peregrinationes non modo ex nostra vel patrum nostrarum memoria, sed etiam ex veterum historiarum monumentis diligentissime conquiramus nullam tamen reperiri posse, quę tantum in se habeat dignitatis tantum invenerit favoris tantum mereatur laudis. Multos equidem reperio, et Romanos et Barbaros ingenti interdum strepitu, ac magnifico apparatu a suis esse exceptos, non nullis etiam lętitiae aliquas significationes datas, sed fortasse eas, quas aut metus expresserat, aut adulatio suggerebat, aut publica fiebat consuetudo, cui vero, et ab alienis celeberrimo affectu, tanta sit ubique facta gratulatio, ad cuius pompam cohonestandam tanto consensu, tam libentibus animis, tam flagrantibus studiis in omnibus non modo civitatibus sed etiam vicis castellisque summi pariter atque infimi omnes incombuerint video fuisse neminem in quo vehementer admiror istam occultam ingeniorum vim, quę ita ad se nostras rapit mentes ut non ferri attrahendi tanta sit facultas magneti; an putatis coniectis in tormentari<um>[46] pulverem prunis, aut candenti ferro citius excitari posse flammam, quam vestro isto conspectu mortalium [f. 28v] accendi pectora? Cuius unquam oculis vos obtulistis, qui non vestri amore statim flagrarit? Quis Japoniorum audivit nomen, qui non videre concupiverit faciem; nihil nunc attinet a me memorari

[45] *Segue* sup *depennato.*

[46] *La desinenza* um *è soprascritta, prima ha scritto* tormentarijm.

ea, quę vos metipsi, et alibi vidistis et in hoc ipso loco videtis sed paulisper ea queso recordamini: Num ętas, num sexus num valetudo quenquam in ulla civitate retardavit, quominus cum Japonios adesse nunciaretur in tali spectaculo interesse vellet? An non multi etiam ęgroti neglecto medicorum prescripto magno visendi studio excitati tanquam ad certam[47] salutis ac pristinę sanitatis spem eodem prorepserunt? Parvuli, senes, viri, feminę, ac non templa foravicos compleverunt? Vix ut Augustus trames vobis, qua relictus esset? Quacunque incederetis an non pleno alacratis stupore defixi in vos omnium vultus, varii lętantium gestus, et fauste bene pręcantium acclamationes? Mitto lacrymas, quę nimio prosilientes gaudio spectantium genas passim irrigarunt sed non ne illa satis testatur mirificum quendam in vos omnium atque incredibilem amorem? Ubi sunt isti stulte sapientes, qui amicos negant esse cuiquam posse, qui non aliquem habeat inimicum. discant errorem suum et palinodiam canant cum Japonios videant omnibus omnium ętatum atque ordinum hominibus ita esse charos, nemo unquam ut fuerit in quem unum tanto ardore omnium gentium ac nationum studia tam admi [f. 29] rabili, ac prope fatali benevolentia conspirarint, at quid nam illud est tandem, quod ita homines allicit ac devincit? Num qua vobis Orphei lyra? Num qua Amphionis testudo? imo aliud, ac multo quidem ut nobilius ita etiam potentius vestra Japonii virtus est, vestra integritas, vestra sanctimonia. Hęc hęc vestra blandimenta, hęc dulcedo, quę nos ducit; hęc illa, quę miramur eant nunc isti Tuditani etin populum de rostris nummos spargant Demerendę plebis causa populares ferant leges Saturnini Gracchi Rulli magnificentissimas scenas immani struant sumptu Scauri Theatra Curiones circos Julii, captent sane popularem auram Principes congiariis, epulis, sportula. At longe est alia comparandae benevolentię ratio certior, facilior, commodior? Nam quis unquam ex illis vel simulati favoris tantum ulla invenit arte, quantum vos amoris, et quidem verissimi sola admiratione virtutis? Deum immortalem tantum ne potuit in omnium nostrum pectoribus incredibilis vestra pietas, et religio ut quos unquam ante hunc diem vidimus eosdem non secus ac veteri aliqua benevolentia coniunctissimos tantopere diligamus? Verum nimirum a philosophis dictum est optimum esse virtutem thesaurum preclaram illius possessionem, cum qua non immensas Cręsi divitias, non illustres victorias Cesaris non clarissimos de tribus terrarum orbis partibus triumphos Pompeii, quisquam nisi impudentissimus [f. 29v] sine rubore contendat, iactet igitur sane imperii splendorem Augustus, perpetuam felicitatem Polycrates, generis nobilitatem Cecrops, antiquitatem Codrus, quis non vidit contemni illa posse pre istis ornamentis, quorum pulchritudo ita omnes ubique cępit ut pariter vulgus, atque optimates privatos, ac magistratos non tantum sui admiratione, verum etiam vestri amore compleverit? Quod quidem vos ut de aliis credere non dubitanter potestis, ita de vicetinis etiam optimo iure debetis, ea sunt enim huius populi ingenia adeo faciles, et expositi mores, tam molles ad amorem accipiendum animi pręsertim in hospites, ut quisquod est usquam suavitatis, quicquid comitatis, quicquid humanitatis elegantię civilitatis, id omne in

[47] *La desinenza* am *su correzione di* ę.

unam hanc civitatem. Dei benignitas contulisse videatur. Quo ego nomine celebrari Vicetinos olim cum audissem, fatebor id, quod res est invidere iis cępi, ac moleste tuli antiquam nostrę gentis gloriam ad alios transire, neque tamen plane credidi, quę vulgo dicebantur nam qui illud ab ineunte ętate imbibissem nullam esse subsole nationem, cui ista laus potius, quam Belgis deberetur, postquam varias gentes ac nationes peragravi multorum hominum mores et naturam ita cognovi ut nostratium ingeniorum me haud quaquam peniteret, confirmante opinionem meam, frequenti honorificoque sermone etiam Italorum, qui in nostris urbibus diu multumque erant versa [f. 30] ti nulla ratione adduci potui homo Belga ut humanitatis palmam Vicetinsis concederem, posteaquam vero in hanc urbem veni, ac domestica consuetudine proprius eorum mores, et ingenia perspexi tum demum mutata sententia vincente videlicet veritate, fateri sum coactus, quod et nunc profit<e>or,[48] ac pro me fero tantum hoc tempore meo iudicio cęteris antecellere humanitatis laude Vicetinos, quantum olim imperii magnitudinem et rei militaris gloria Romanos ingenio, ac sapientia Gręcos. Hunc igitur populum tam benignum tam dulcem tam humanum, qui quocunque ex loco, et quacunque de causa venientes ad se hospites, ita accipit, amplectitur, fovet, ut sua iis viscera patere velit, cum vos ab ultimis terrarum finibus ad pietatis officia Romano Pontifici summo religionis nostrę antisteti prestanda impulsos apud se videat ista pręsertim indole, atque istis virtutibus pręditos, quo tandem affectu, qua benevolentia, qua animi propensione in vos esse putare deberis?[49] ea scilicet qua est, quaque esse cum vos animadvertere ipsi potestis niminum, ut nullos unquam reges, nullos imperatores, nullos principes aut ipsos, aut eorum legatos neque publico hospitio neque privato, aut libentius exceperit, aut iucundius spectarit, aut maiore benevolentia sit prosecutus, cum presertim ita iam susurrari[50] audiam, quod ex diuturna siocitate post tot supplicationes tanquam assiduas [f. 30v] Ecclesię nostrę pręces, hodierno demum die hunc tam largum imbrem videmus, Deum immortalem quo maior de vobis in hac urbe lętitia esset, vestrum adventum suo numine comprobare voluisse. Quid hanc olympicorum Academiam? An non suo privatim nomine desipere pene gaudio existimatis cum suum hoc theatrum non tam opere iam, et structura mirabili placere, quam vestro splendore ac maiestate animadvertat? Quorum quidem presentia tanti omnes faciunt, ut cum antea felices eos alii iudicarent nunc demum sibi beati esse videantur. Quintus hic agitur mensis cum hoc ipso in loco ad excitanda ad virtutem ingenia et ad recreandos honesta voluptate animos, [h]i, quos videtis vere ut genere, ita et animo nobiles Academici splendidissimo apparatu, atque infinito pene sumptu pulcherimam egerunt tragediam ad quam spectandum precipua tum Italię tum externum nationum nobilitas adeo convolavit ut cum tantam multitudinem simul capere hic locus non posset eandem actionem iterare ac sepius renovare oporteret. Quoties cumque vero acta est, incredibili dictu est, quam

[48] i *corretta su* e; e *soprascritta alla lettera* o.
[49] ri *su correzione di* n, *in precedenza ha scritto* debens.
[50] *La seconda* s *corretta su* r, *aveva scritto* sur *poi ha corretto* sus.

pulchrum spectaculum quamque iucundam theatri faciem exhibuerint tam multi collecti ex diversis regionibus clarissimi, et celeberrimi viri, ornamenta Jtaliae, provinciarum omnium lumna. Mihi quidem videbatur, quod olim Pyrro Cineas ex legatione sua reversus, ac de senatu Romano interrogatus [f. 31] respondit visum sibi fuisse eum totidem consessum Regum id multo rectius tunc de illo nobilitatis flore dici posse: triumphabat iam quotquot in illo Olympicorum cętu erant tanto splendore ac tam novę rei voluptate, dictumque mirum, quę academię innumerabilem pene amplissimorum virorum multitudinem cęperat suam capere ipsa lętitiam non poterat non iniuria. Putabant enim avidissimi laudis homines, et glorię pręter cęteros appetentes illo tempore vehementer hoc theatrum tam illustri consensu esse nobilitatum, pręsertim cum eo accederet laus illa eximia liberalitatis, et magnificentię, quę tanta fuit ut insignem apparatum tam profusos sumptus, tam immanes iacturas, tam excelsos in privatis animos, ipsi etiam satrapę mirarentur, iudicabant omnes id, quod tum credi potuit, q[u]am[51] illi gloriam per illos dies consecuti essent, quod animi magnitudine ac splendore tantę nobilitatis expectationem vicissent, eam postea superari nulla alia posse. At vero nunc quid videmus, iacere iam et contemni talia hominum iudicia, non illa quidem temeraria, sed exitu tamen vana, longe tibi honorificentiorem Olympici vestrum Japonii hunc adventum arbitrantur, quam quidquid est usquam nobilitatis multo magis unum hoc eos ornamentum delectat quod honorare vos hunc locum voluistis, quam reliqua omnia quę tanta ipsi industria atque impensa quesierunt. Alia in aliis excellunt, neque unum laudari solet in omnibus. Hunc amabilem [f. 31v] sua facit virtus, illum res feliciter geste, alium commendat nobilitum alium dignitatis amplitudo, alium alia, atque alia seu animi, seu corporis, seu fortunę bona. Quę si in multis singula venerantur m(...)ti,[52] quotandem studio coli debetis vos, in quibus hęc inesse universa videamus? Et si aliena laude nostra augeri potest gloria quanto erit optabilius ex vestris haurire fontibus, quam ex aliorum leviter aspergi rivulis? Ut igitur multo[53] illustriora sunt hęc, quę modo contigerunt, quam illa pręterita, quę maximi tamen fiebant, ita etiam academia tanto maiorem nunc quam unquam antea voluptatem capit, ut dicendo consequi nemo ulla ratione queat, ęgre ferebat Momus propter tantas in mortalium animis latebras, ac tantos recessus, fieri interdum ut multis simulationum involveris tecta, et quibusdam quasi velis obtenta unius cuiusque natura impune mentiretur non modo frons, oculi, vultus, sed ipsa etiam mentis interpres oratio: optabat ergo apertas in cuiusque pectore fenestras, per quas illatis in viscera oculis ipsa animi secreta paterent, ne quis posset, si maxime vellet, aliud in lingua promptum habere, aliud in pectore clausum continere? Stulte ille quidem, et nimio carpendi omnia studio, qui in tanti artificis opere, ac tam mirabili corporis humani fabrica quicquam, aut desideraret, aut reprehendere auderet. Verum si fieri nunc posset ut aut per foramina pectori indita [f. 32] aut lyinceis

[51] *Integrazione dovuta per foro sul supporto.*

[52] *Parzialmente leggibile.*

[53] o *corretta su* a, *in precedenza ha scritto* multa *poi ha corretto in* multo.

[*sic*] oculis in specubus latentes animorum sensus perspiceretis. Deum immortalem, quę vos ibi gaudia, quantam felicitatis opinionem, quantam gratulationem videretis? Sed quid ego de hominibus loquor, cum ipsę hę, quas videtis, statuę ipsę columnę, ipsi parietes huius theatri, quandam preseferre alacritatem videantur, lęti iucundissimo conspectu vestro, lęti crescente per vos Academicorum gloria, lęti inusitato hoc universę civitatis gaudio atque concursu, et quid est, obsecro, adeo non dicam rationis, sed omnino sensus expers, quod non aliqua voluptate tactum nunc renideatur? Quod non manus aptet quibus plaudat, non vocem sibi dari cupiat, qua acclamet? Nos quidem certe, qui rationis beneficio rectius de toto negotio iudicamus ita statuimus neque antea nobis iustiorem exultandi fuisse causam, et huius diei celebritatem omni genere monimentorum et perpetua posteritatis memoria esse conservandam. Ea enim hodiernus dies attulit Vicetinis, in quibus invident huic urbi, nec immerito, potentissimi Reges, quos ego iudico si in suo regno Japonios viderent maxime gavisuros, uti nunc quia videre non est datum graviter dolent. Nos illo hominum genere in presentia fruimus, quos ne esse quidem antiquitas unquam sciebat: videmus in nostra civitate eos, quos natura tam procul etiam ab orbe nostro disiunctos, nunc recens eadem religione [f. 32v] coniunctos ut vehementer gaudemus ita arctissimo amoris vinculo complexi copulare nobiscum in perpetuum studemus adeo benigne a superis omni bonorum genere cumulatos, ut ii se beatissimos esse ducant apud quos illi cum diutissime commorentur, videmus in nobilissimis iuvenibus maxime amabiles suavissimosque mores in tanta immaturitate[54] ętatis tantam maturitatem prudentię in longissimę navigationis tędio summam hilaritatem; in plenissima dignitatis legatione tantam festivitatem in maxima potentia tantam comitatem, tam alienos ab omni superbia faustuque animos, ut qui imperii maiestate principibus antecellunt, facilitate pares infimis esse videantur. Atque hęc cum videri possint maxima planeque admiranda sunt alia tamen in vobis etiam maiora, quę et vehementius nos capiunt, et iucundius afficiunt, et altius in omnium Christianorum animos descendunt, ita nos capit pietas, ista fides, ista religio istę ipsę manifesto inhabitans atque apparens in vobis Christus. Quem quidem nos quoniam merito ut Deum colimus ut salutis auctorem amamus, ut nostros amores ac delitias amplectimur, ac favemos, cum et vos omnem in eo spem collocasse ei vos devovisse, eum ferra in oculis, libere in ore gestare in pectore perpetuo videmus, mirum quam vehementer hac tanta voluntatem[55] nostrarum similitudine delectemur [f. 33] quam iucunde pascamus oculos conspectu vestro, qui cum ex quo toti pendemus puramente adoratis, quantam voluptatem vestra nobis afferat presentia, quorum absentium virtus, veluti potentissima arbitra adeo[56] omnes cępit ac delinivit ut nullus unquam cestus cuiusquam mentem neque eadem facilitate retinverit. Quę cum ita sint Japonii o,

[54] Viene qui usata diversa versione del termine. Nel panegirico è stato precedentemente utilizzato: “immaturitatae”.

[55] *La desinenza* em *corretta su* um.

[56] *Segue* vobis *depennato.*

pulchram ac beatam hanc civitatem, si hisce gaudiis, quę vester adventus attulit perpetuo esset fruitura, hoc est si huius soli charitas habitare vos nobiscum cogeret. Quod tamet si nihil est quod magis vellet tamen quod in voto quędam videtur inesse impudentia, neque a Deo audet optare, quod vix licet, neque vos rogare, quod non sperat, presertim cum intelligat, hoc neque publici muneris, quod substinetis conditionem pati, neque vestris privatis rebus rationibusque expedire. Non ignorat quantum sit in patria vestri desiderium quam sollicite vos expectent propinqui, quam pias fundant pręces pro maturo vestro reditu amatissimę matres. Magnę putant impietatis cum illę victo materno affectu, quo universi terrarum orbis gaudio consulerent, charissima, quę habebant pignora a suo divelli complexu possę sint, nos propter inexplebilem vobis fruendi cupiditatem miseras esse velle quę nostram felicitatem suo dolore redemerunt. Quod cum ab huius natura populi, valde sit alienum, qui turpissime instar mortis putat, pro accepto beneficio videri ingratum, tamet si [f. 33v] amoris quadam abundantia tam gratos sibi hospites retinere apud se mirandum in modum cupit, tamen nunquam profecto committet ut cum vestri tanta in omnes Christianos pietate extiterint ipsę in illos crudeles fuisse videatur. Di(...)tet[57] igitur vos dimittet ubi sic vestra foret voluntas ut ad męstas afflictasque matres sane libenter ut e sinu gremi(...)[58] suo plane invitus indicabant hoc lacrymę quas plurimas profundere in vestro discessu unum quemque nostrum acerbissimus coget dolor. sed mutamus tristitia vos Japonii quicunque noster erit affectus itote sane, lęti itote bonis avibus. Nihil vos męror noster, nihil dolor academię, nihil universę civitatis lacrymę commoveant. Ne illa quidem s(…)beant[59] quę terrere mortales solent longissimę navigationis pericula. Alii hominum generi, et alia de causa[60] cuncti ista fortasse proponerentur. vobis in tam pia legatione tam sancto comitatu, ut impendere nulla possunt, ita timeri nequaquam debent. Habetis itineris vestri duces comitesque eos, quos ex sua societate delectos, qui vos servarent, servator ipse vobis advinxit, quos nos ipsos vult naufragio perire, sed alios e naufragii periculo eripere tanquam salutares laborantibus nautis stellas. Hę sunt, quę ante initum hunc, quem nunc tenetis cursum in illa turbida tempestate cecaque caligine cum rationes vestras ad eos scopulos appulissetis ad quos aliorum aff(...)[61] navis [f. 34] na(...)em[62] videretis oportune vobis exortę eos prębuerunt ventos qui discussis nubibus, ac reducto sole, vos illisos pene iam vadis ac misere periclitantes ex brevibus et confragosis locis non modo in altum provexerunt, sed in tutum etiam tranquillumque portum invexerunt. Quę igitur stellę insperatam vobis salutem attulerunt illo loco atque tempore, ubi parum profutura erat aut Helisę Grecis, aut Cynasura Phenicibus, hę cum vobis nunquam accidant

[57] *Parzialmente leggibile.*
[58] *Parzialmente leggibile.*
[59] *Parzialmente leggibile.*
[60] *Segue* ist *depennato.*
[61] *Parzialmente leggibile.*
[62] *Parzialmente leggibile.*

cum benigna luce semper fulgeant cum ad salutis vestrę custodiam semper pręsto sint. An quisquam dubitabit quin tutos etiam nunc pręstare, quis sospes in patriam vos reducere, quin salvos atque incolumes dulcibus vestrorum osculis offerre et in matruum gremiis collocare possint? Una freti stella Sabei Reges contemnere omnia potuerunt: vos tot tellis comitati quicquam metuetis? Christum recens natum auro illi coluerunt vos nuper in Christo renati nimio prestantiora munera purissimos videlicet animos eidem obtulistis. Illi in loco obscuro vos in illustri. Illi preter Christum lętitia affecerunt paucos vos una cum Christo universam Ecclesiam servatos esse Deus voluit illos, servabit sine dubio et vos, neque unquam patietur, qui pietate adducti alienos cumulare gaudio voluerint eosdem accepta calamitate dolorem ac luctum suis afferre, nullum iam periculum vobis, nulla acerbitas vestris, nihil triste preponitur lętos, atque alacres lętissima [f. 34v] vos videbit patria, amplectentur parentes, salutabunt amici. Hęc nostra vota, hęc omnium spes, hęc vestra esse debet fiduciam sperare vibent duces, quorum nutui, ac voluntati omnes ubique venti tempestatesque obsecundabunt, sperare innocentia comitum quam mirifice sibi gratam superi ullo unquam tempore desertam esse patientur. Quid dicam de amore vestro in Christum, Christi in vos, quo uno maxime niti et confidere debetis. Tum si quid apud sponsum gratia valebit sponsę, ita vos Christo semper commendabit Ecclesia, ut charissimos filios mollissima amantissimaque mater: non illa superstitiose, quod pro Augusti salute omnes olim Romę faciebant ordines coniecta in lacum Curtii stipe inani charitatis umbra se se venditabit, sed erogata pauperibus pecunia solida pietate summum redimendę salutis vestrę studium declarabit. Non Principe ineuntis anni die strenulas in Capitolium mittet, ut haud sine assentandi suspicione illi sed omni tempore sublatis in cęlum manibus omnipotenti Deo purissimas pro vestra incolumitate preces offert, quibus id, quo nihil magis optat facile exoret. Hoc tibi studio habebunt religiosi sacerdotes, Hoc pii monachi, hoc sacrę virgines, hoc publicis aget votus in omnibus templis, atque sacris omnis ubique clenes hoc privatis pręcationibus domi, foris, omnis ętas, sexus, ordo, flagitabit, tanto studio, tanta contentione, tanto ardore ut eius rei certamen et inter se, et cum aliis suscepisse videantur. In [f. 35] quo uti cęteras Urbes, pro singulari in vos amore longe superatura est Vicentia, ita una omnium maxima erit sollicita donec aliquando cum de vestro felici in patriam reditu tum de vestrorum omnium incolumitate: is quem maxime exoptet nuncius afferatur. Dixi.

Bibliografia

Fonti manoscritte
ARSI, Hist. Soc. 45, f. 7v.
ARSI, Ital. 5, f. 3.
ARSI, Ital. 159, ff. 66-67v; 81-82v; 90-92v.
ARSI, Ven. 37, f. 18.
ARSI, Ven. 71, f. 4.

ASVe, Senato, Deliberazioni, Terra, filza 94, 1585, 4 luglio.
BBV, *V. Memorie dell'Accademia Olimpica dall'anno 1584 sino tutto 1595*; A.O. (Accademia Olimpica) b. 2, fasc. 13 – Libro marcato O, ff. 13-14.
BBV, Ms 171, ff. 47-50v.
BNN, Ms Branc. IV B 13, ff. 14-17v; ff. 18-35.

Fonti a stampa
Coeglio Gasparo (1585). *Lettera annale portata di Novo dal Giapone da i Signori Ambasciatori delle cose ivi successe l'anno MDLXXXII*. Venetia: Appresso i Gioliti.
Fróis Luís (1942). *La Première Ambassade du Japon en Europe, 1582-1592. Première partie: le Traité du Père Frois (Texte portugais)*, édition João do Amaral Abranches Pinto – Yoshitomo Okamoto – Henri Bernard S.J., Tōkyō: Sophia University.
Gualtieri, Guido (1586). *Relationi della venuta degli ambasciatori giaponesi à Roma, fino alla partita di Lisbona. Con le accoglienze fatte loro da tutti i Principi Christiani, per dove sono passati*. Roma: Per Francesco Zannetti.
Valignano Alessandro (2016). *Dialogo sulla missione degli ambasciatori giapponesi alla curia romana e sulle cose osservate in Europa e durante tutto il viaggio basato sul diario degli ambasciatori e tradotto in latino da Duarte de Sande, sacerdote della Compagnia di Gesù*, a cura di Marisa Di Russo e traduzione di Pia Assunta Airoldi, Firenze: Leo S. Olschki Editore.

Studi
Assunção, Carlos; Toyoshima, Masayuki (2018). "The Amakusa Edition of Álvares' Grammar (1594): Sources and Innovation". *Onomázein*, 41, pp. 57-77.
Berchet, Gugliemo (1877). *Le antiche ambasciate giapponesi in Italia. Saggio storico con documenti*. Venezia: Tip. del Commercio di Marco Visentini.
Boscaro, Adriana (1965). "La visita a Venezia della Prima Ambasceria Giapponese in Europa". *Il Giappone*, 5, pp. 19-32.
Boscaro, Adriana (1967). "Manoscritto inedito nella Biblioteca Marciana a Venezia relativo all'ambasceria giapponese del 1585". *Il Giappone*, 7, pp. 9-39.
Boscaro, Adriana (1987). "Giapponesi a Venezia nel 1585". In Lanciotti, Lionello (a cura di). *Venezia e l'Oriente*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, pp. 409-429.

Boscaro, Adriana (1989). "La «fortuna» in Italia". In *La prima ambasceria giapponese in Europa: la visita a Roma (1585): mostra fotografica*, Roma: Istituto Giapponese di Cultura, s.p.

Boscaro, Adriana (2008). *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*. Venezia: Cafoscarina.

Bosi, Kathryn (2016). "*Tenshō Shōnen Shisetsu*: the Reception of a Japanese Delegation at the Court of Mantua in 1585". In Brunetti, Simona (a cura di). *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630): Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015)*. Bari: Edizioni di Pagina, pp. 241-254.

Boxer, Charles Ralph (1978). *A Igreja e a Expansão Ibérica (1440-1770)*. Lisboa: Edições 70.

Broglio, Alberto; Cracco Ruggini, Lellia (1993). *Storia di Vicenza: L'età della repubblica Veneta, 1404-1797*. Vicenza: Neri Pozza.

Casalini, Cristiano (2012). *Aristotele a Coimbra. Il* Cursus Conimbricensis *e l'educazione nel* Collegium Artium. Roma: Anicia.

Casanova, José (2015). "I gesuiti e la globalizzazione". *Annali di studi religiosi*, 16, pp. 11-31.

Castel-Blanco, Cristina; Paes, Margarida (2009). "Fusion Urban planning in the 16th century. Japanese and Portuguese founding Nagasaki". *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, 18-19, pp. 67-103.

Cooper, Michael (2005). *The Japanese Mission to Europe, 1582-1590 The Journey of Four Samurai Boys through Portugal, Spain and Italy*. Kent: Global Oriental.

Cristofari, Maria (1952). "La tipografia vicentina nel secolo XVI". In *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 191-214.

De Gubernatis, Angelo (1895). *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*. Roma: Forzani e C.

Elisonas, Jurgis S.A. (1970). *Asia in the Making of Europe, vol. II A century of wonder. Book I: The visual Art*. Chicago-London: The University Press of Chicago.

Elisonas, Jurgis S.A. (2007). "Journey to the West". *Japanese Journal of Religious Studies*, 34, 1, pp. 27-66.

Gunji, Yasunori (1985). *Dall'isola del Giapan. La prima ambasceria giapponese in Occidente*. Milano: Unicopli.

Higashibaba, Ikuo (2001). *Christianity in Early Modern Japan: Kirishitan Belief and Practice*, Leiden-Boston-Köln: Brill.

Lach, Donald (1968). *Japan in the Eyes of Europe: the Sixteenth Century*. Chicago-London: The University Press of Chicago.

Loureiro, Rui Manuel (2006). "*Kirishitan Bunko*: Alessandro Valignano and the Christian Press in Japan". *Revista de Cultura*, 19, pp.134-153.

Marangoni, Rossella (2015). "«L'istesso giorno memorabile»: sguardi incrociati fra Milano e il Giappone a partire dal 1585". In Catto, Michela; Signorotto Gianvittorio (a cura di). *Milano, l'Ambrosiana e la conoscenza dei nuovi mondi (secoli XVII-XVIII). Atti del convegno*. Milano-Roma: Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, pp. 281-306.

Massarella, Derek (2020). "Japanese Travellers in Sixteenth Century Europe: A Dialogue Concerning the Mission of the Japanese Ambassadors to the Roman Curia (1590): Some New Source Material". *The Journal of the Hakluyt Society*, s.p.

Mazzoni, Stefano (2013). "*Edipo tiranno* all'Olimpico di Vicenza (1585)". *Dionysus ex machina*, 4, pp. 280-301.

Moran, Joseph Francis (1993). *The Japanese and the Jesuits: Alessandro Valignano in Sixteenth Century Japan*. London-New York: Routledge.

Omata Rappo, Hitomi (2017). "How to Make 'Colored' Japanese Counter-Reformation Saints – A Study of an Iconographic Anomaly". *Journal of Early Modern Christianity*, 4, 2, pp. 195-225.

Pacheco, Diego, S.J. (1971). "Diogo de Mesquita, S.J. and the Jesuit Mission Press", *Monumenta Nipponica*, 26, 3-4, pp. 431-443.

Pavone, Sabina (2004). *I gesuiti dalle origini alla soppressione. 1540-1773*. Roma-Bari: Edizioni Laterza.

Pelliccia, Carlo (2018). "«E sono venuti a rendre ubidienza a Sua Santità»: viaggiatori giapponesi a Roma nel 1585". In Boccolini, Alessandro; Caldarelli, Raffaele (a cura di). *Il viaggio e l'Europa: incontri e movimenti da, verso, entro lo spazio europeo*. Viterbo: Sette Città, pp. 213-227.

Pinto, João do Amaral Abranches; Bernard, Henri, S.J. (1943). "Les Instructions du Père Valignano pour l'ambassade japonaise en Europe (Goa, 12 décembre 1583)". *Monumenta Nipponica*, 6, 1-2, pp. 391-403.

Ruiz-de-Medina, Juan (1999). *El martirologio del Japón 1558-1873*. Roma: Institutum Historicum SJ.

Russell, Camilla (2013). "Vocation to the East: Italian Candidates for the Jesuit China Mission at the Turn of the Seventeenth Century". In Israëls, Machtelt; Waldman, Louis A. (a cura di). *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors. Vol. 2. History, Literature and Music*.

Florence: Villa I Tatti, the Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, pp. 313-327.

Russo, Mariagrazia; Pelliccia, Carlo (2018). "Teatralità e ambascerie in epoca moderna: l'uso del teatro in ambito diplomatico tra Portogallo, Italia ed Estremo Oriente". ["*La prima ambasceria giapponese a Vicenza (9-10 luglio 1585): la visita al Teatro Olimpico*]. In Graziani, Michela; Vuelta, Salomè (a cura di). *Incontri teatrali italo-iberici*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, pp. 53-75 [pp. 60-75].

Sangalli, Maurizio (1999). *Cultura, politica e religione nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento: Gesuiti e Somaschi a Venezia*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Savi, Ignazio (1815). *Memorie antiche e moderne intorno alle pubbliche scuole in Vicenza*. Vicenza: Tipografia Dipartimentale.

Schurhammer, Georg, S.J. (1918-1919). "Ein fürstlicher Gönner des hl. Franz Xaver: Ōtomo Yoschischigè, König von Bungo". *Katholischen Missionen*, 47, pp. 25-29.

Scifoni, Felice (1842). *Dizionario biografico universale, volume secondo*. Firenze: David Passigli Tipografo-Editore.

Sommervogel, Carlos S.J. (1892). *Bibliothéque de la Compagnie de Jésus*. Vol. 3. Bruxelles-Paris: Oscar Schepens-Alphonse Picard.

Sommervogel, Carlos S.J. (1893). *Bibliothéque de la Compagnie de Jésus*. Vol. 3, Bruxelles-Paris: Oscar Schepens-Alphonse Picard.

Sorge, Giuseppe (1988). *Il Cristianesimo in Giappone e il De Missione*. Bologna: Clueb.

Sorge, Giuseppe (1989). "Lisbona e dintorni nella narrazione dei primi giapponesi venuti in Europa (1584-1586)". *Studi e ricerche sull'Oriente cristiano*, 12, 3, pp. 157-165.

Wakakuwa, Midori (2003). *Kuatoro ragattsui: Tenshō shōnen shisetsu to sekai teikoku*. Tōkyō: Shūeisha.

Yūki, Ryōgo (1981). *Tenshō shōnen shisetsu no Nakaura Jurian*. Nagasaki: Nihon Nijūroku Seijin Kinenkan.

Yūki, Ryōgo (1990). *Os Quatro legados dos dáimios de Quiuxu após regressarem ao Japão*. Macau-Tōkyō-Ōmura: Instituto Cultural de Macau-Serviços Culturais-Embaixada de Portugal em Tóquio-Camara Municipal de Ōmura.

The Japanese Ambassadors at the Olympic Theater in Vicenza (July 9, 1585): The Panegyric from the National Library of Naples

The following paper aims to examine and edit the unpublished panegyric composed in Latin in 1585 by Riccardo Esio (1547–1630), a Fleming who joined the Society of Jesus in Novellara in 1588. The author celebrated the arrival of the Japanese ambassadors in Vicenza with a visit to the Olympic Theater, where they were welcomed the musical performances and the declamation of literary compositions, written in their honor to praise their courage for having embarked on such a long and tiring journey. This document is a testament to the cultural interaction and mutual exchange of knowledge between Europe and the Far East, which was one of the cornerstones of the missionary methodology of General Visitor Alessandro Valignano (1539–1606).

天正遣欧少年使節によるヴィチェンツアのオリンピコ劇場の訪問（1585 年 7 月 9 日）に関するナポリ国立図書館の史料

カルロ・ペッリッチャ

本論文は、1588 年にヴェネツィアでイエズス会に入会したフランドル人リッカルド・エシオ（1547－1630）が 1585 年にラテン語で書いた未刊の頌詞を分析し、公表することを目的とする。エシオは日本の使節団がノヴェッラーラのオリンピコ劇場を訪問した際に音楽の公演と彼らのために作詩された作品の朗読で歓迎されたことを記録し、長くて困難な旅に取り組んだ使節の勇敢さを称える。エシオの頌詞は、巡察師アレッサンドロ・ヴァリニャーノ（1539－1606）の宣教方法の要であるヨーロッパと極東との間の文化交流と相互理解のプロセスに合流する。

DANIELE PETRELLA

BE-ARCHAEO Project: l'Italia a capo della spedizione archeologica per lo studio delle origini del Giappone attraverso l'indagine dei *kofun*

Il 2019 ha dato inizio alle attività del Progetto Be-Archaeo,[1] grazie al quale, per la prima volta, gli archeologi occidentali collaborano con i colleghi giapponesi nell'archeologia di terra, permettendo a studiosi stranieri di scavare e studiare da vicino dei *kofun*, date le problematiche politiche ad essi legate (Petrella, 2006).

Be-Archaeo è l'abbreviazione di "BEyond ARCHAEOlogy: an Advanced Approach Linking East to West through Science, Field Archaeology, Interactive Museum Experience" ed è un progetto della durata di quattro anni. Partner europei di Be-Archaeo, insieme all'International Research Institute for Archaeology and Ethnology (IRIAE), sono l'Università degli Studi di Torino e l'Università di Lisbona e le realtà private di TecnArt (*spin-off* dell'Università di Torino), la greca TerraMarine e la belga Visual Dimension. In rappresentanza del Giappone si contano la partecipazione dell'Università di Okayama unitamente alla Prefettura di Shimane. È intenzione, pertanto, dello scrivente di rendere il prestigioso consesso dell'AIStuGia il luogo in cui, durante i prossimi tre anni, presentare i risultati e le scoperte realizzate in seno ad esso.

Be-Archaeo nasce come un progetto metodologico transdisciplinare (e non multidisciplinare) in cui archeologia ed archeometria, insieme alle altre discipline in campo, collaborano simultaneamente alla realizzazione delle indagini. Nello specifico, il *field* in cui si realizza il progetto è lo studio delle origini dello stato giapponese attraverso le trasformazioni sociali, economi-

[1] Progetto finanziato dalla Comunità Europea attraverso il Programma RISE (Research and Innovation Staff Exchange) di Horizon 2020 sotto il Marie Skłodowska-Curie Action (grant agreement No. 823826).

che e culturali accorse durante i periodi *jōmon*, *yayoi* e *kofun*.[2] L'obiettivo è quello di indagare, attraverso le indagini archeologiche ed archeometriche dei *kofun* delle aree di Kibi (attuale prefettura di Okayama) e di Izumo (attuale prefettura di Shimane), le trasformazioni e gli spostamenti delle aree di potere.[3] Uno studio dei reperti provenienti dai siti *jōmon*, *yayoi* e *kofun* scavati in precedenza, sarà invece necessario per comprendere le evoluzioni sociali che intercorrono tra i tre periodi.

Le attività archeologiche e le attività "di campo" in generale sono guidate da IRIAE, con la compartecipazione dell'Università di Okayama, a capo del gruppo giapponese, e degli archeologi dell'Università di Lisbona. Tra le attività "di campo", oltre allo scavo archeologico, si contano i rilievi topografici, la restituzione 3D di strutture e reperti e le indagini geofisiche.[4] IRIAE dirige, inoltre, le analisi archeozoologiche, della malacofauna ed antropologiche alle quali collaborano anche l'Università di Torino e l'Università di Okayama.

Oltre alla coordinazione del progetto, l'Università di Torino è a capo di tutte le attività archeometriche, per le quali collabora l'Università di Okayama, mentre TecnArt è responsabile dei reperti e delle analisi alla termoluminescenza.

I dati provenienti dalle indagini archeologiche, archeometriche, geofisiche, archeozoologiche confluiscono in un complesso database realizzato dagli esperti dell'Università di Torino, che permette di compilare contestualmente le schede sui reperti e quelle sulle unità stratigrafiche, rendendo il progetto *paperless*, integrato, inoltre, di un ricco thesaurus dei reperti archeologici giapponesi.

L'Università di Lisbona ed IRIAE si sono divisi il *Work Package* dedicato alla divulgazione e alla comunicazione: la prima dirige le attività di divulgazione, cioè la comunicazione di tipo scientifico tra gli addetti ai lavori; l'Ufficio di Comunicazione di IRIAE gestisce la comunicazione verso il grande pubblico, attraverso la realizzazione e la gestione di un sito web dedicato (www.bearchaeo.com) e dei social network. IRIAE dirige, in aggiunta, la realizzazione del documentario dedicato al progetto. A carico dell'Università di Lisbona, invece, con la collaborazione di IRIAE e

[2] Per un approfondimento dello stato della questione si veda Habu (2004).

[3] Per un approfondimento sulle teorie attuali relative ai cambiamenti sociali e politici, si veda Fukunaga (2015a); Seike (2015); e Kishimoto (2005).

[4] Rilievi topografici e restituzioni 3D sono curate IRIAE, con la collaborazione dell'Università di Torino e Visual Dimension; i tecnici di TerraMarine e dell'Università di Torino si occupano delle analisi geofisiche.

dell'Università di Torino, è la realizzazione delle due esposizioni finali, che si terranno rispettivamente in Giappone, presso l'Ancient Izumo Museum, e in Italia presso il Museo di Arte Orientale di Torino.

Lo spazio a disposizione non permette di approcciare in questa sede un'analisi sulla nuova visione della cronologia pre-protostorica giapponese, per la quale rimando ad un futuro intervento,[5] ma si procederà alla descrizione delle attività svolte e delle prime ipotesi di ricostruzione avanzate alla luce dei dati ottenuti.

I campi d'azione della prima campagna di scavo e ricerca sono stati due: lo scavo del Tobiotsuka Kofun e lo studio archeozoologico dei reperti provenienti dal sito *yayoi* di Minamikata. Fulcro del progetto è, senza dubbio, il Tobiotsuka Kofun, intorno al quale gravitano tutte le operazioni archeologiche e le indagini archeometriche. Il sito fa parte del comune di Sōja (Prefettura di Okayama), in quella che anticamente era la provincia di Bitchū la quale, insieme a quelle di Bizen e Bingo, formava l'antica area di Kibi.

Le attività svolte durante la prima campagna hanno compreso: le analisi geofisiche, la prima parte dello scavo archeologico, il rilievo topografico e fotogrammetrico del sito archeologico e delle diverse fasi di scavo; il campionamento dei suoli per lo studio delle colture di microrganismi batterici e fungini; il campionamento delle diverse tipologie di suolo per le analisi pedologiche, volte all'identificazione della natura e della composizione dei terreni, e le attività di documentazione e comunicazione. I target individuati dalle analisi geofisiche hanno permesso di indirizzare al meglio le attività di scavo, rendendo chiare quali fossero le aree di interesse al di sotto dell'attuale piano di calpestio della superficie del *mound* e della camera funeraria (Figg. 1-2).

[5] Per un approfondimento sulle teorie più moderne sulla cronologia della preprotostoria giapponese si veda Mizoguchi (2017, p. 33).

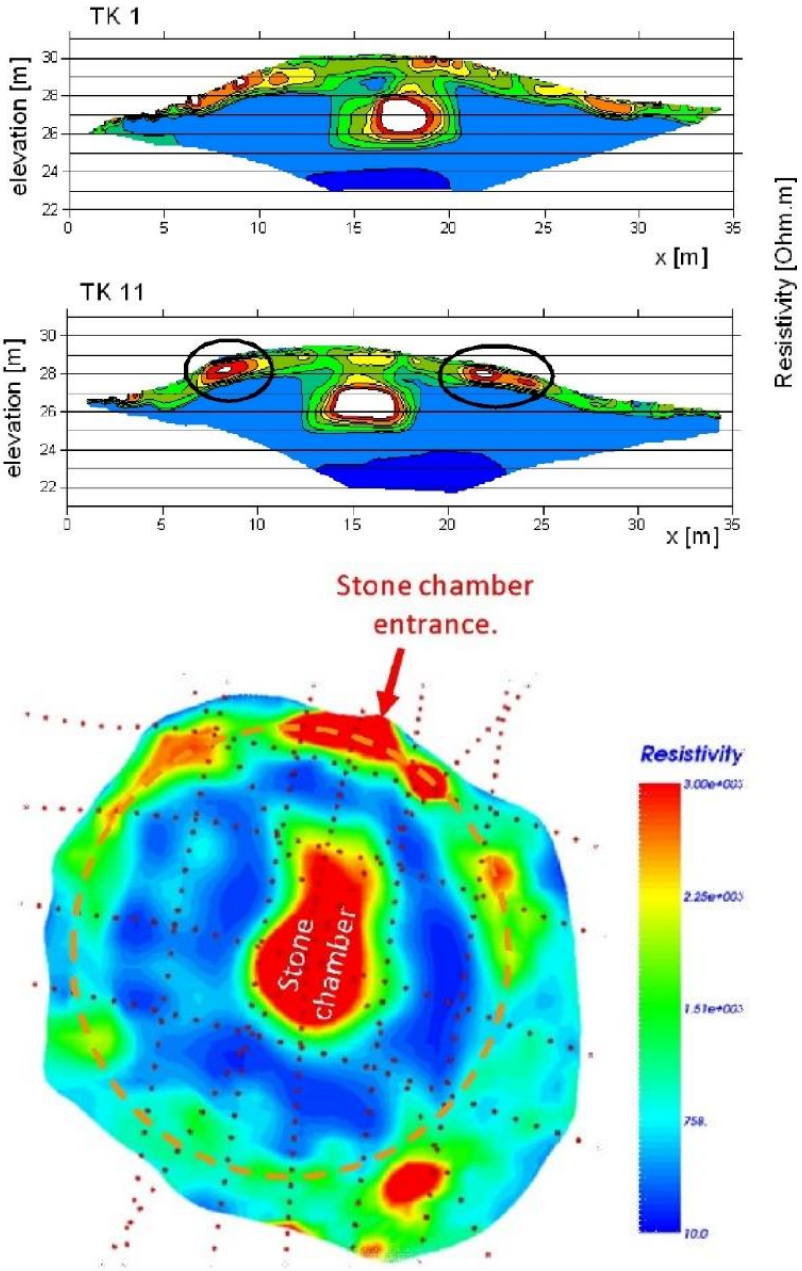


Fig. 1 – Risultati delle indagini geofisiche: sopra, sezioni dell'intero *mound* con target; sotto, pianta del *mound*.

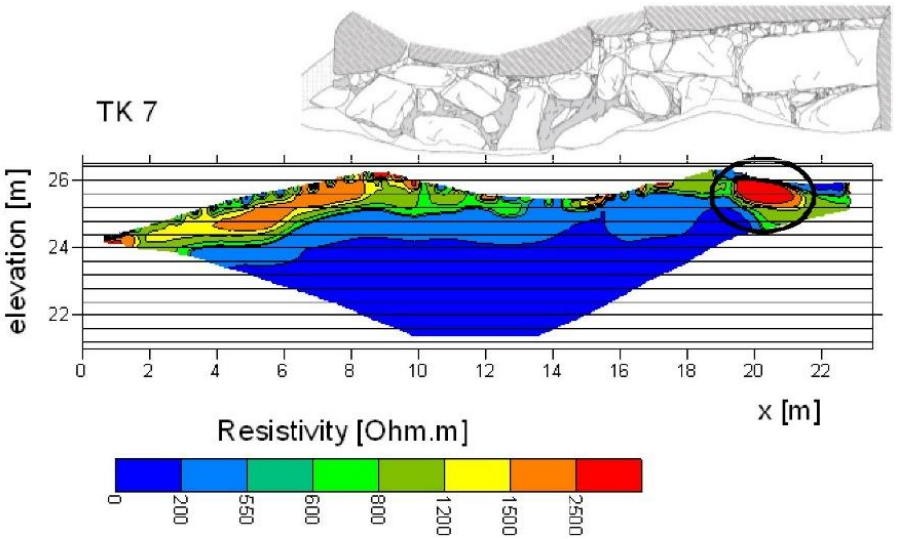


Fig. 2 – Profilo della camera funeraria (in alto) e sezione al di sotto del piano di calpestio moderno

Stabilite le aree di scavo sulla sommità del *mound*, si sono identificate due trincee, nominate con le sigle Tr1 e Tr2, la prima perpendicolare all'asse della camera funeraria in direzione sud-ovest, la seconda impostata sul prosieguo dell'asse della camera funeraria verso nord-ovest. Entrambe le trincee misurano 11 m di lunghezza per 1 m di larghezza. Questa operazione è avvenuta seguendo la metodologia in linea con le normative giapponesi di gestione e tutela dei *kofun*.[6]

Lo stesso problema metodologico si è presentato all'interno della camera funeraria. Di norma, sono due le possibili metodologie con cui la camera funeraria di una struttura tombale megalitica si può scavare. Il primo è quello *open area* secondo cui l'intera superficie della camera si scava in maniera estensiva, strato per strato, disegnando di volta in volta le diverse sezioni, in modo da avere sia una lettura stratigrafica verticale, che fornisce le relazioni di anteriorità e posteriorità degli strati, ma anche e soprattutto la lettura stratigrafica orizzontale che dà, invece, informazioni fondamentali per la ricostruzione della vita del sito stesso.

[6] Per un approfondimento si veda Petrella (2006).

Il secondo è quello *per quadrati*, secondo cui l'area in questione viene divisa in quadrati che sono scavati a scacchiera, in modo tale da non perdere le relazioni ed avere un numero adeguato di sezioni verticali da rilevare. Dopodiché, si procede allo scavo dei quadrati rimanenti, per completare l'area.

I colleghi giapponesi, invece, utilizzano un metodo diverso. Si tratta di un sistema per quadrati e testimoni che, in aree così piccole, come può essere una camera funeraria, crea non pochi problemi. Difatti, pur suddividendo l'area in sei quadrati (Fig. 3), questi sono divisi da ingombranti testimoni di terra, spessi almeno 40 cm.

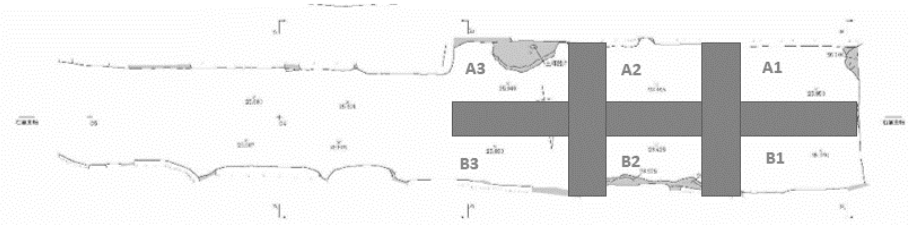


Fig. 3 – Pianta della camera funeraria con divisione a "quadrati e testimoni"

Dopo aver scavato i sei quadrati, si è dovuto scegliere un livello arbitrario su cui fermarsi e da cui ricominciare la prossima campagna.

Tornando alla superficie del *mound*, dopo l'asportazione del *top soil*, caratterizzato dalla presenza di radici e materiale organico moderno, si è osservata la presenza di interfacce stratigrafiche, dopo le quali alcuni strati si mescolano e si alternano in una sequenza che lascia presumere un'attività antropica legata alla realizzazione del *mound* artificiale al di sopra dello strato naturale.

Rispetto alla forma del *mound* si è riscontrata un'anomalia. Di norma, l'archeologia giapponese considera i *kofun* del VII secolo di tipologia *enpun*, vale a dire non molto grandi, a gradoni e soprattutto di forma circolare (Fukunaga, 2015b, p. 8). Questo avrebbe previsto l'identificazione dello stesso limite circolare in entrambe le trincee. Tuttavia, mentre nella Tr2 questo limite è stato identificato, lo stesso non vale per la Tr1, proseguendo all'interno della sezione occidentale della trincea (Fig. 4).

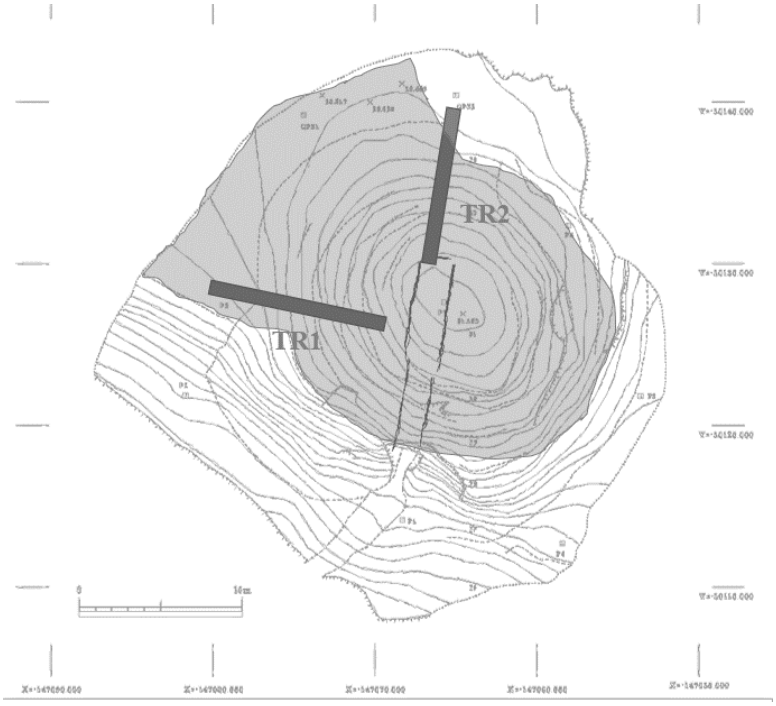


Fig. 4 – Anomalia nella forma del *kofun* e le due trincee scavate durante la campagna di quest'anno

Questo non collima con gli schemi proposti dall'archeologia giapponese ma, da un altro punto di vista, potrebbe essere la riprova che essi non sono sempre applicabili e che possono presentare eccezioni, ma anche che il rango del defunto potrebbe non essere così basso. Gli strati asportati dalla camera funeraria sembrano invece differire poco gli uni dagli altri e questo potrebbe essere il risultato del rimescolamento verificatosi durante l'attività di depredamento avvenuta secoli dopo. Tale dinamica è confermata dalla presenza della medesima ceramica in molti degli strati superiori.

Durante le prime fasi di scavo delle trincee superiori l'assenza di reperti risulta anomala, in quanto un'attività antropica lascia sempre una traccia, e quella relativa alla realizzazione del *mound* non avrebbe dovuto fare eccezione. Unico esemplare, il frammento di ceramica *Haji* (Fig. 5), portato alla luce in superficie nello strato artificiale identificato come *mound*, ha permesso di fornire, ad una prima analisi stilistica, una datazione al VII secolo. Maggiormente rivelatrici saranno le analisi alla termoluminescenza del frammento stesso.

Fig. 5 – Ceramica *Haji* proveniente dalla superficie del *mound*

Diversa è la situazione della camera funeraria, che ha portato alla luce numerosi reperti: la presenza degli stessi, fin dagli strati più superficiali, lascia presumere che essa, e quindi il sarcofago, siano stati depredati e che l'attività di scavo, realizzata a tal scopo, abbia rimescolato gli strati superficiali.

I reperti sono risultati datanti. I numerosi frammenti di ceramica *Sue* della tipologia TK209 e TK217 (Tanabe, 1966, pp. 55-56), provenienti dal corredo funerario danneggiato durante l'attività di spoliazione, risalgono al tardo periodo *kofun*, ovvero seconda metà del VI – prima metà del VII secolo (Yamamoto, 2001, p. 133): questo confermerebbe la datazione del *kofun* stesso (Figg. 6-7-8).

Fig. 6 – Esempi di ceramica *Sue* dalla camera funeraria

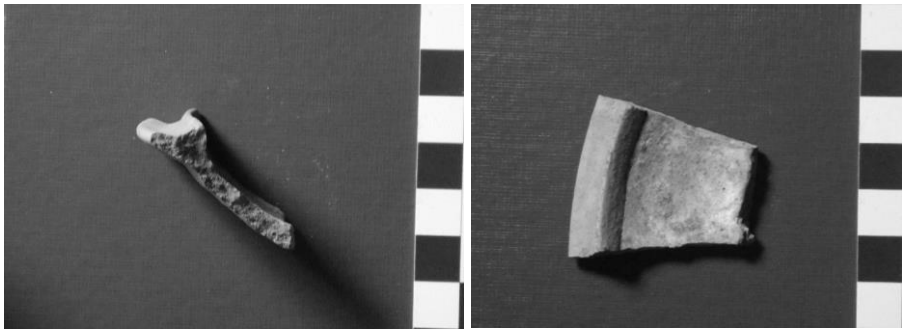


Fig. 7 – Altri esempi di ceramica *Sue* dalla camera funeraria

Fig. 8 – Altri esempi di ceramica *Sue* dalla camera funeraria

Sono stati portati alla luce anche frammenti di ceramica *Haji* che sembrerebbero, da un punto di vista stilistico, risalenti allo stesso periodo della ceramica *Sue*. Al fine di ottenere una datazione più precisa dalla termoluminescenza, sono stati impiantati i dosimetri per la comparazione del dato con quello proveniente dal magnetismo presente negli strati di terra in cui giacevano i reperti. Non mancano alcuni frammenti di *kawara* (Fig. 9), tegole risalenti, molto probabilmente, all'epoca Tokugawa (1608-1868), particolarmente marcate da un lato e del tutto decontestualizzate, trattandosi di un'area isolata e lontana da strutture abitative o templari. È verosimile che siano state utilizzate come strumento per lo scavo ed il depredamento della tomba che risalirebbe, per conseguenza, a quel periodo.

Fig. 9 – Frammenti di *kawara* dalla camera funeraria

Oltre alla ceramica, si sono identificati anche altri materiali come il ferro e il bronzo, rappresentati da frammenti di spada, lame di coltelli (Fig. 10) e componenti di frecce (Fig. 11), indicativi del probabile rango medio/alto del/i defunto/i. Il plurale, relativamente ai seppelliti, è giustificato dalla probabile presenza di due sarcofagi. Sono infatti state ritrovate due diverse tipologie di tracce: un primo sarcofago in terracotta, di cui si è rinvenuto un frammento (Fig. 12), e un secondo sarcofago in legno, di cui sono stati ritrovati i tipici chiodi usati per l'assemblaggio (Fig. 13). I due sarcofagi dovrebbero distare cronologicamente di 20/30 anni l'uno dall'altro.

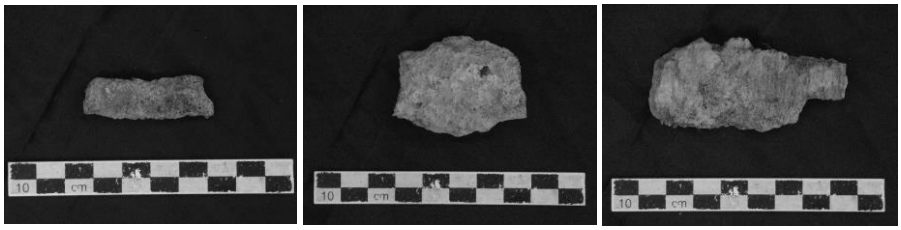


Fig. 10 – Frammenti di spade e lame dalla camera funeraria

Fig. 11 – Componenti di frecce dalla camera funeraria

Fig. 12 – Probabile frammento di sarcofago in pietra

Fig. 13 – Testa di un tipico chiodo per l'assemblaggio dei sarcofagi in legno

È stata trovata anche una perlina di vetro azzurro/verde (Fig. 14), probabilmente proveniente da un monile presente nel corredo funerario. Per l'identificazione delle altre bisognerà attendere la setacciatura del terreno asportato dalla camera funeraria.

Infine, nei diversi strati della camera funeraria erano presenti numerose pietre. Alcune di queste, angolari, provenienti dal cedimento di alcune parti delle pareti della camera stessa; altre, arrotondate e lisce, sono ciottoli di fiume, solitamente usati per realizzare il piano di calpestio della camera, quest'ultimo probabilmente danneggiato durante l'attività di depredamento della tomba.

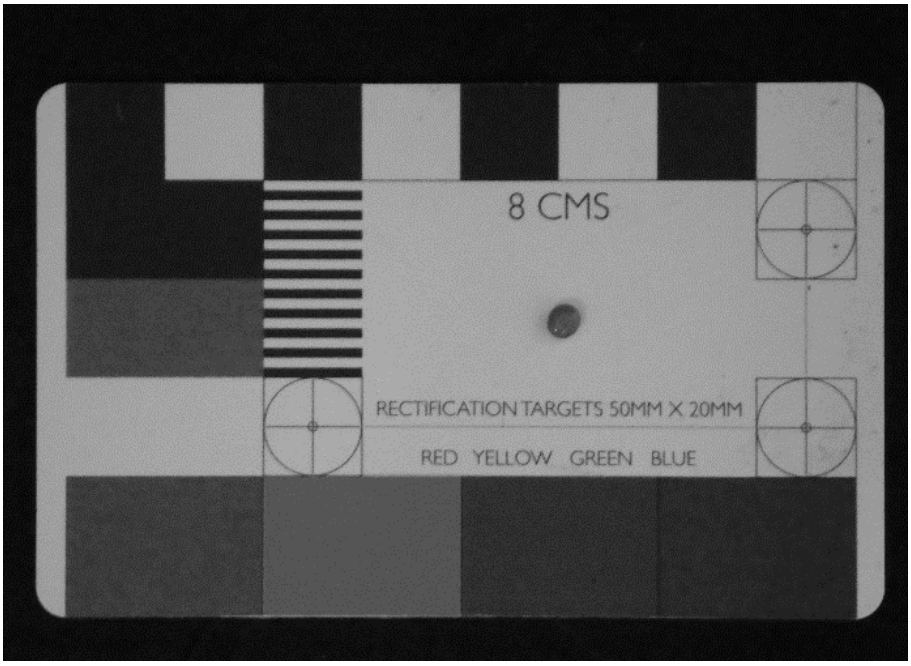


Fig. 14 – Perlina in vetro

Allo stadio attuale, i dati provenienti dall'attività di campo, hanno permesso di strutturare una prima interpretazione relativa al Tobiotsuka Kofun. In primo luogo, è possibile affermare con un discreto grado di certezza che esso risalga al periodo *kofun* finale, ovvero alla fine del VI – inizio VII secolo. Questo dato è confermato dalla ceramica portata alla luce (Fig. 15), soprattutto da quella *Sue*, tutta afferente alla tipologia TK209 e TK217 (Nakakubo, 2015, pp. 29-30).

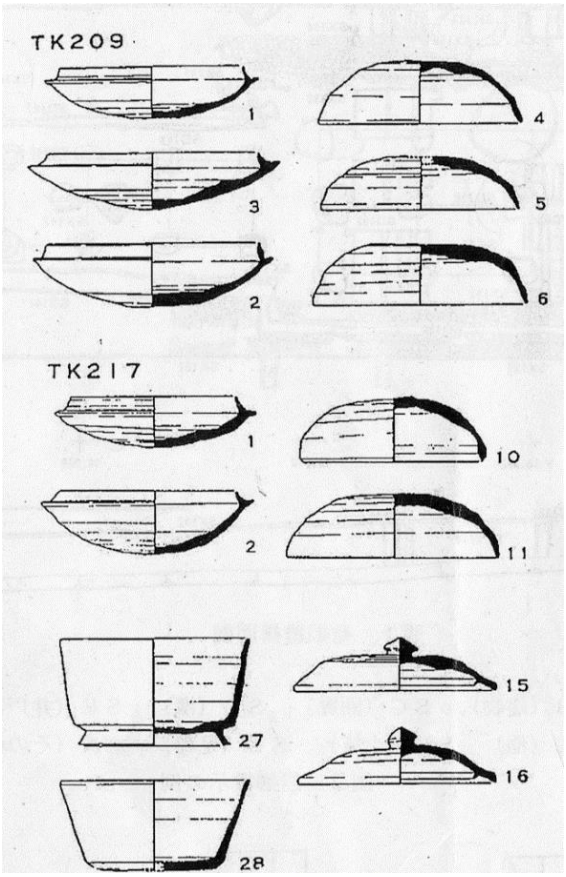


Fig. 15 – Tipologie TK209 e TK 217 della ceramica *Sue* (tratto da Tanabe, 1966)

La ceramica in questione è presente in diversi strati della camera funeraria; pertanto, se si fosse ritrovato il sarcofago intatto e completo del corredo funerario, avrebbe significato che la tomba sarebbe stata più antica del VII secolo. Ma la confermata attività di depredamento lascia presupporre che la ceramica ritrovata sia appartenente al corredo stesso e danneggiatasi durante l'attività di spoliazione, avvalorando l'inquadramento del *kofun* al VI-VII secolo. Le tracce della presenza dei due sarcofagi, uno in terracotta e l'altro in legno, lasciano presupporre che la tomba sia stata riutilizzata in più occasioni, comunque non distanti tra loro, poiché non si sono rinvenuti reperti datanti di epoche diverse al VI-VII secolo. Gli studiosi giapponesi sono generalmente concordi sul fatto che la tipologia del sarcofago sia simbolo di rango, identificando nei sarcofagi in legno la sepoltura di esponenti di me-

dio-basso rango, in quelli in terracotta di rango medio, mentre in quelli in pietra di alto rango. Tuttavia, la finezza di alcune ceramiche, la presenza di armi e monili in perle vitree indicano che il rango del defunto, o almeno di uno dei defunti, non fosse poi di così basso livello. Allo stato attuale, mancano dati precisi sul periodo in cui il *kofun* sia stato depredato. Gli unici indizi in merito sono un frammento ceramico e un frammento di *kawara*, probabilmente risalenti al primo periodo Edo, vale a dire al XVII secolo. Per una conferma sulla datazione sarà necessario attendere i risultati della termoluminescenza, ma la presenza di una tegola in una tomba, all'interno di un contesto rurale, isolato rispetto ad un impianto abitativo o templare, lascia supporre che sia stata portata lì per uno scopo e non era difficile che venissero usate come strumento per scavare. In attesa del prosieguo degli scavi, al fine di identificare ulteriori tracce di attività successiva a quella della vita del *kofun*, è verosimile pensare che la tomba sia stata depredata tra il XVII e il XVIII secolo. Inoltre, la presenza, quantitativamente significativa negli strati più profondi, di ciottoli fluviali, che appartenevano probabilmente al piano di calpestio originale della camera funeraria, potrebbe essere un altro elemento a favore della teoria del depredamento, in quanto tale attività di "scavo clandestino" avrebbe potuto danneggiare il pavimento.

L'archeologia giapponese fa corrispondere sistematicamente a determinati periodi specifiche forme di *kofun*: i *kofun* del VII secolo diventano più piccoli e di forma circolare, con una struttura a gradoni a caratterizzarne la superficie esterna (Takahashi, 2015, pp. 40-41). Tale tipologia è detta *enpun* (Fig. 16).

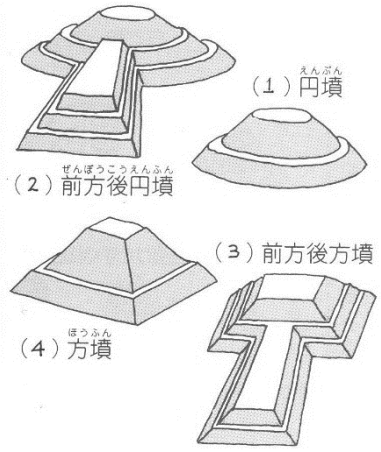


Fig. 16 – Tipologie dei *kofun* (il n.1 rappresenta lo stile *enpun*)
(tratto dal sito Heritage of Japan)

Lo scavo delle due trincee ha mostrato, in entrambe, l'alternanza di uno strato sabbioso e uno di maggiore compattezza, più limoso. Gli strati si alternano per almeno 50/60 cm specialmente nella zona più alta delle trincee (Fig. 17).

Fig. 17 – Sequenza stratigrafica della Tr2.

Mentre nella Tr2 si è identificato una sorta di limite per il *mound* artificiale, nella Tr1 questo sembra proseguire nella sezione della trincea, mettendo in dubbio la possibilità che si tratti di un *kofun* di forma circolare. Una forma diversa e più complessa del *mound* andrebbe a supportare l'idea di un rango medio alto del defunto.[7] L'augurio è di integrare le ipotesi sulla questione in occasione delle future campagne di scavo.

Partendo dalle informazioni fornite dagli strati, è stato possibile ragionare su quella che poteva essere la sequenza costruttiva del *mound.* Allo stato attuale, sembrerebbe che gli antichi costruttori abbiano effettuato un taglio nella collina lungo il lato meridionale, fermandosi al livello di quello che doveva essere il piano di calpestio originario della camera funeraria; all'interno di questo taglio ne hanno realizzato un altro, lì dove verrà poi scavata la camera funeraria. La terra di riporto di entrambi gli scavi è stata in seguito rigettata e quindi riutilizzata per ricoprire la collina originaria e modellata in maniera tale da realizzare quei gradoni che avevano plausibilmente la funzione di

[7] Ipotesi che confligge con le correnti teorie dell'archeologia giapponese.

creare dei piani di lavoro a terrazze che permettessero di svolgere più comodamente le attività sul fianco della collina. Una volta ottenuto il piano, grazie ai due tagli laterali, ed indentificato il punto in cui realizzare la camera, si sarà proceduto a scavare orizzontalmente per ottenere il *dromos*, fino ad arrivare al centro della collina, dove lo scavo si allarga per realizzare lo spazio dedicato alla camera funeraria. Anche la terra di riporto della camera viene rigettata sulla collina creando un altro strato. Lavorati i grossi massi che vanno a comporre le pareti, li si fanno entrare attraverso il taglio orizzontale effettuato, a cominciare dal grosso masso della parete di fondo. Questo viene fatto slittare orizzontalmente e poi alzato a ridosso della parete. La stessa procedura è presumibile sia stata applicata anche per i massi delle pareti laterali (Figg. 18-19-20-21).

Fig. 18 – Parete di fondo della camera funeraria

Fig. 19 – Parete ovest della camera funeraria

Fig. 20 – Parete est della camera funeraria

Fig. 21 – Masso del soffitto tra i *dromos* e la camera funeraria

Grazie ai piani di lavoro realizzati all'esterno del tumulo, i massi che formano il soffitto sono trasportati sulla sommità, per calarli e adagiarli sui massi già posizionati. Infine, con la rimanenza della terra di riporto, il *mound* e il taglio della camera funeraria vengono coperti in maniera definitiva. Tutto quanto detto in merito alla sequenza costruttiva ha valenza di ipotesi. Si resta in attesa dei risultati delle analisi pedologiche e dello scavo dell'ingresso del *mound*.

Il *matrix* prodotto dai dati stratigrafici raccolti finora è riportato in Fig. 22.

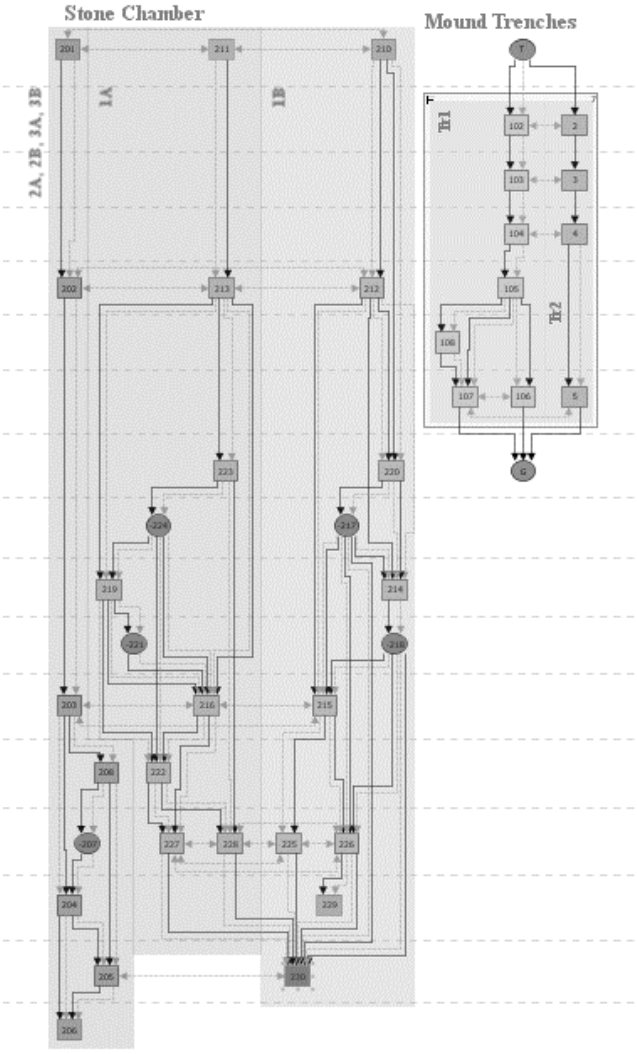


Fig. 22 – *Matrix* della sequenza stratigrafica

Il sito di Minamikata, nell'area centrale della città di Okayama (Prefettura di Okayama), nei pressi del castello, e rientrante nell'orizzonte *yayoi* è stato scavato circa una decina di anni fa, ma gli studi su di esso sono ancora in corso. Il sito si imposta su uno *shell midden* creato da una comunità fortemente legata ad un ecosistema lagunare costiero/fluviale, pertanto gli scavi

hanno portato alla luce quello che sembra un bacino idrico creato dall'ansa di un fiume e le cui fasi più antiche risalgono al primo periodo *yayoi*. Pur non prevedendo ancora la costruzione di tumuli funerari per i seppellimenti della propria élite, lo scavo di quello che sembra essere il seppellimento di un leader ha portato alla luce reperti che suggeriscono una ricostruzione leggermente diversa da quella proposta da Fukunaga (Fukunaga, 2015b). Secondo lo studioso, una volta sviluppatasi la risicoltura, durante la prima metà del I millennio a.C. (Yamanouchi, 1925), a partire dal medio periodo *yayoi* (I secolo a.C.), comunità organizzate in villaggi centrali di grandi dimensioni circondati da altri più piccoli si diffusero in tutto il Giappone. Si trattava di comunità autosufficienti, manchevoli di un "catalizzatore" per una maggiore integrazione tra di essi. In questo periodo, i leader vivevano negli stessi villaggi degli altri membri della comunità e seppelliti negli stessi terreni di sepoltura (Fukunaga, 2015b, p. 7). Durante il tardo periodo *yayoi* (dal I secolo d.C.) avvennero cambiamenti significativi. Molti dei nuclei di villaggi sparirono e molti dei luoghi di sepoltura comuni non furono più utilizzati: i leader non vivevano più negli stessi villaggi e non venivano più seppelliti negli stessi luoghi. Nel II secolo d.C. iniziarono a comparire tumuli funerari da interpretare come il simbolo dell'instaurarsi di una condizione elitaria per i leader dei villaggi (Fukunaga, 2015b, p. 8).

Secondo Fukunaga, la motivazione di tale gerarchizzazione risiede nello sviluppo del commercio dei metalli con il continente, da cui i giapponesi divennero sempre più dipendenti. Queste grandi reti commerciali sarebbero state gestite da pochi individui, quelli che formarono le élite dirigenti ed amministrative. Gli specchi in bronzo, ad esempio, divennero un simbolo di potere che le amministrazioni centrali distribuivano ai più piccoli potentati regionali (Fukunaga, 2004).

A Minamikata, invece, la presenza nella sepoltura di mandibole di cinghiale forate ai lati e disposte in linea alternando il verso (Fig. 23) è stata interpretata dai colleghi giapponesi come testimonianza di un rituale per la fertilità della terra. Tuttavia, molti siti protostorici in diversi parti del pianeta presentavano lo stesso elemento. Il cinghiale, infatti, in quanto animale difficile da cacciare e da abbattere, era simbolo della caccia e le sue caratteristiche erano le stesse che si richiedevano ad un cacciatore esperto. L'atto di collezionarne in grandi quantità e riporle poi in sepoltura andava ad identificare il capo del villaggio, al quale si richiedevano doti di grande cacciatore (Zalai-Gaál, 1994), solitamente erano associate ad ossa di cani, anch'esse rinvenute in prossimità delle mandibole a Minamikata. Inoltre, mancavano i denti canini, che venivano spesso usati per realizzare monili.

Fig. 23 – Le mandibole di cinghiale al momento del ritrovamento presso Minamikata (sx); i rilevatori IRIAE all'opera su di esse (dx)

Oltre alle mandibole di cinghiali cacciati, si sono ritrovati anche crani di cinghiale e di altri animali. Il team di rilevatori di Be-Archaeo ne ha effettuato una restituzione 3D reinnestando muscoli e pelliccia. Dalle dimensioni ridotte e dalla forma della scatola cranica è emerso che almeno una parte di questi animali fosse addomesticata, considerazione che suggerisce una struttura sedentaria sviluppata da lungo tempo. Ancora in prossimità delle mandibole, si sono trovate ossa oracolari con iscrizioni e incisioni, simili a quelle rinvenute in Cina.

Riassumendo, sembra essere in presenza di un vero e proprio *chiefdom*, con un leader dal potere totalmente riconosciuto, con simboli e tipologia di seppellimento che accentuavano la differenza con gli altri membri della comunità ed affiancato inoltre da una casta sacerdotale che, molto probabilmente, giocava un ruolo nelle scelte amministrative del gruppo. Tutto ciò sembra presentarci una realtà più strutturata di quella di Fukunaga, che presentava le caratteristiche tipiche dei *chiefdom* già prima dell'inizio del commercio dei metalli con il continente.

Gli studi sul sito sono ancora in corso e verranno sviluppati nella prossima campagna, durante la quale si definirà il ruolo dei mammiferi nel rito e nel culto, si procederà al prelievo di campioni per le analisi degli isotopi e del DNA e si imposterà uno studio per tentare di ricostruire, oltre alla dieta e all'economia, anche la gastronomia antica.

Anche gli altri oggetti recuperati parlano di una civiltà molto più fine ed evoluta di quello che si riteneva, come ad esempio le magnifiche miniature in legno (Fig. 24) e gli oggetti prodotti con le conchiglie.

Fig. 24 – Opera in miniatura. Strumento in legno dal sito di Minamikata

La prossima campagna del progetto Be-Archaeo, oltre alla seconda campagna di scavo del Tobiotsuka Kofun, vedrà il prosieguo dello studio sul sito di Minamikata per dare un volto più fedele possibile alle popolazioni dell'orizzonte culturale *yayoi*. Si inizierà, inoltre, lo studio dei *kofun* della Prefettura di Shimane al fine di comprendere meglio i passaggi di potere tra le varie aree regionali che portarono alle origini del primo stato giapponese.

Bibliografia

Fukunaga, Shin'ya (2004). "Social Changes from the Yayoi to the Kofun Periods". In Fukunaga, Shin'ya (a cura di). *Cultural Diversity and the Archaeology of the 21th Century*. Okayama: Kōkogaku kenkyūkai, pp. 139-149.

Fukunaga, Shin'ya (2015a). "A brief introduction to the Kofun Period: Social change during the transition from a hunter-gatherer society to the archaic state in Japan". In Fukunaga, Shin'ya (a cura di). *The kofun Period in the Early 21th Century: Toward a Comprehensive Overview and its Internationalization*. Ōsaka: Ōsaka University Press, pp. 69-73.

Fukunaga, Shin'ya (2015b). "The Kofun Period and Japan's state formation: Tomb building as a method of administration". In Fukunaga, Shin'ya (a cura di). *The Kofun Period in the Early 21th Century: Toward a Comprehensive Overview and its Internationalization*. Ōsaka: Ōsaka University Press, pp. 7-13.

Habu, Junko (2004). *Ancient Jomon of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kishimoto, Naofumi (2005). *Zenpōkōenfun no chikuzō kikaku kara mita Kofun jidai no seijiteki hendō no kenkyū*. Ōsaka: Ōsaka University Press.

Mizoguchi, Koji (2017). *The Archaeology of Japan. From the Earliest Rice Farming Villages to the Rise of the State*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nakakubo, Tatsuo (2015). "Contemporary research on Kofun Pottery". In Fukunaga, Shin'ya (a cura di), *The kofun Period in the Early 21th Century: Toward a Comprehensive Overview and its Internationalization* Ōsaka: Ōsaka University Press, pp. 23-32.

Petrella, Daniele (2006). "L'influenza dell'ideologia imperiale sull'archeologia dei kofun". *Orientalia Parthenopea*, 5, pp. 75-88.

Seike, Akira (2015). "Changes in system of chiefly succession during the Kofun Period". In Fukunaga, Shin'ya (a cura di). *The kofun Period in the Early 21th Century: Toward a Comprehensive Overview and its Internationalization*. Ōsaka: Ōsaka University Press, pp. 88-91.

Takahashi, Teruhiko (2015). "The end of kofun construction". In Fukunaga, Shin'ya (a cura di), *The kofun Period in the Early 21th Century: Toward a Comprehensive Overview and its Internationalization*. Ōsaka: Ōsaka University Press, pp. 33-44.

Tanabe, Shōzō (1966). "Doyō Koyūshigun". *Kōkogaku Kenkyū*. Okayama: Kōkogaku kenkyūkai henshū iinkai-hen, pp. 53-56.

Yamamoto, Tadano (2001). *Wa-ei taishō Nihon kōkogaku yōgo jiten*. Tōkyō: Tōkyō bijutsu.

Yamanouchi, Sugao (1925). "Sekki jidai ni ine ari". *Jinruigaku zasshi*, 40, 5, pp. 181-184.

Zalai-Gaál, István (1994). "Betrachtungen über die kultische Bedeutung des Hundes im mitteleuropäischen Neolithikum". *Acta Archaeologica Hungarica*, XLVI, pp. 33-57.

Sitografia

Heritage of Japan: https://heritageofjapan.wordpress.com/following-the-trail-of-tumuli/types-of-tumuli-and-haniwa-cylinders/ (23/04/2021)

BE-ARCHAEO Project: Italy Heads the Archaeological Expedition to Study the Origins of Japan through the Investigation of *Kofun*

In 2019, the activities of the BE-ARCHAEO Project began. For the first time, Western and Japanese archaeologists collaborated in land archaeology, allowing for the excavation of *kofun*, which have always been subject to social and political restrictions.

The project is funded by the European Community through the Horizon 2020 RISE Program (Research and Innovation Staff Exchange) under the Marie Skłodowska-Curie Action, and its topic comprises the study of the origins of the Japanese state through the social, economic, and cultural transformations that occurred during the Jōmon, Yayoi, and Kofun periods.

The *kofun* of the areas of Kibi (present-day Okayama prefecture) and Izumo (present-day Shimane prefecture) will be investigated in an attempt to understand the transformations and shifts of the areas of power and the social evolution that occurred over the three periods.

BE-ARCHAEO プロジェクト：イタリアは古墳の調査を通じて日本の起源を研究するために考古学遠征隊

ダニエーレ・ペトレッラ

2019 年に Be-Archaeo プロジェクトの活動が始まった。西洋と日本の考古学者が初めて土地考古学で協力し、古墳の発掘を可能にした。これは、常に社会的および政治的制限にリンクされていた。

このプロジェクトは、MarieSkłodowska-CurieAction のもとで、Horizon 2020 の RISE (Research and Innovation Staff Exchange) プログラムを通じて欧州共同体によって資金提供されており、社会、経済、文化を通じた日本の国家の起源の研究をテーマにしている。吉備（現在の岡山県）と出雲（現在の島根県）の地域の墓は、縄文時代、弥生時代、古墳時代の間に発生した権力の地域の変容と変遷と社会的進化を理解するために調査される。

MICHELA RIMINUCCI

Cooperazione giuridica e valori: Giappone e Unione europea in Myanmar

Introduzione

Con l'entrata in vigore dell'Accordo per un partenariato economico,[1] meglio noto come *Economic Partnership Agreement* (EPA), Giappone e Unione europea (UE) sembrano destinati a rafforzare ulteriormente la loro alleanza. Da entrambe le parti si è sottolineato quanto il raggiungimento di questo traguardo sia stato possibile grazie alla comunione d'intenti e di valori tra i due firmatari. Tuttavia, alcune delle difficoltà sorte durante le negoziazioni hanno dato adito a dubbi e c'è chi si è chiesto se vi sia davvero una condivisione di fondo al di là di ogni retorica politica. L'obiettivo di questa ricerca è dunque provare a comprendere se sia effettivamente in corso un processo di convergenza tra Giappone e UE partendo dall'osservazione dell'azione esterna in particolare del primo. La relazione si articolerà lungo due direttrici: ripercorrere la storia della cooperazione internazionale giapponese dalle origini ai giorni nostri – con un'attenzione speciale alla c.d. cooperazione giuridica – e verificare la portata sostanziale di tale evoluzione studiando il caso del Myanmar, che ha cominciato ad affrontare la riforma del proprio diritto del lavoro con il supporto di diversi attori internazionali, tra cui il Giappone e l'UE. La metodologia utilizzata prevede l'affiancamento della ricerca sul campo, con interviste ai soggetti coinvolti e analisi qualitativa dei dati raccolti *in loco* nel 2016, alla ricerca documentale standard su fonti primarie e secondarie. L'intenzione è quella di collocarsi nel solco del filone giapponese[2] degli studi di *law and development* che affiancano teoria e prati-

[1] Firmato il 17 luglio 2018, è entrato in vigore il 1° febbraio 2019.

[2] Per una sintesi sul *law and development* al di fuori del Giappone, si rimanda al testo di Pes in bibliografia, in particolare ai capitoli III e V.

ca secondo un metodo multidisciplinare che integra diritto comparato, sociologia del diritto, storia del diritto e filosofia del diritto, unito a considerazioni di tipo culturale (Kaneko, 2010, pp. 15-16). L'originalità del lavoro risiede nel particolare approccio al tema, dato che si intende verificare la realtà interna di un paese studiando come esso si auto-rappresenta e interviene al di fuori dei propri confini.

1. Premessa terminologica: valore e kachi

Per portare avanti una riflessione sul tema appena introdotto è prima di tutto necessario chiarire che cosa si intenda con 'valore', dato che il vocabolo è polisemico tanto in italiano quanto in giapponese. In ambito tecnico-giuridico, la dottrina si è concentrata soprattutto sul concetto di principio, una 'norma esplicita o implicita dell'ordinamento che ne esprime i valori fondamentali'.[3] A questo proposito, può essere interessante ricordare che esiste una specifica tecnica argomentativa – il c.d. bilanciamento – tramite la quale la Corte costituzionale italiana opera una ponderazione dei principî in caso di conflitto al fine di determinare quale prevalga: non esiste, dunque, una gerarchia generale e astratta, ma è necessario decidere caso per caso. Grazie a tale margine di discrezionalità, al diritto è garantita la flessibilità necessaria per evolvere insieme alla società, a scapito della certezza. Logicamente, tale *penumbra of doubt* – per utilizzare un termine caro al filosofo del diritto H. L. A. Hart – caratterizza anche i valori. La mancanza di una precisa definizione tecnico-giuridica di 'valore' ci costringe dunque ad attingere alle altre scienze sociali: pur in assenza di uniformità, si farà qui riferimento al significato tecnico-filosofico di 'principio o idea di validità universale' o 'principio, soprattutto di vita morale, dipendente da una valutazione soggettiva e pratica' e in subordine a quello sociologico di 'elementi costitutivi della struttura sociale sui quali si manifesta l'adesione collettiva di ogni comunità'.[4] Il presunto carattere di universalità del concetto sarà oggetto di più ampia discussione *infra*.

Dal lato giapponese, pare che il significato tecnico-filosofico del termine *kachi* sia stato introdotto soltanto in epoca moderna, mentre è attestato l'utilizzo nell'accezione di prezzo sin dall'VIII secolo, anche se con la pronuncia *kachoku* (Shōgakukan kokugo jiten henshūbu, 2001, pp. 759 e 771). È tuttavia interessante notare quanto differiscano le definizioni nei principali

[3] Adattato da http://www.treccani.it/vocabolario/principio/ (25/10/2019). Sottolineature aggiunte.

[4] http://www.treccani.it/vocabolario/valore/ (25/10/2019). Sottolineature aggiunte.

dizionari contemporanei: secondo il *Kōjien*, si tratta di una 'proprietà cui si attribuisce un valore positivo', specificando che tale giudizio può essere personale oppure avere validità universale; secondo il *Nihon kokugo daijiten*, è una 'caratteristica oggetto di desideri, volontà, interessi fondamentali dell'uomo'; secondo il *Daijisen* è una 'qualità assoluta sempre valida per ogni individuo e società'; secondo il *Daijirin* 'qualcosa di positivo o desiderabile che si spera si realizzi'. Infine, l'enciclopedia *Nipponica* articola maggiormente il concetto nel senso di ciò che dona soddisfazione nelle attività mentali dell'uomo, riportando gli esempi di un valore dal punto di vista logico (verità), morale (bontà), estetico (bellezza) e religioso (sacralità). Il carattere di universalità viene dunque più o meno sottolineato a seconda delle fonti e le definizioni stesse sono ben lungi dall'essere perfettamente sovrapponibili. In ogni caso, come verrà approfondito *infra* nella sezione dedicata al Giappone, in ambito di cooperazione il paese aderisce, perlomeno sulla carta, agli standard internazionali che annoverano tra i valori principali libertà, democrazia, rispetto dei diritti dell'uomo e *rule of law*.

2. Altre definizioni e limiti della ricerca

Questo studio si concentra su uno specifico ambito della cooperazione internazionale noto in Giappone come *hōseibi shien*, letteralmente «assistenza alla messa a punto del sistema giuridico», sovente tradotto nella documentazione di produzione giapponese come *legal technical assistance* o, più di recente, *rule of law promotion*. In UE, le medesime attività vengono riunite sotto l'ampio cappello del *support to justice and the rule of law*, nonostante entrambi i concetti siano alquanto controversi. Il secondo, per esempio, presenta almeno tre *cluster* di significato che sono il risultato di una lunga evoluzione storica: *government limited by the law*, *formal legality* e *rule of law, not man* (Tamanaha, pp. 137 e ss.). L'utilizzo di termini tanto vaghi, pur avendo l'indubbio effetto positivo di ampliare la rosa delle attività esercitabili dall'UE sotto tale ombrello, potrebbe trovarsi alla radice di alcuni dei timori dei paesi partner, che si domandano, inevitabilmente, quale giustizia e *rule of law* si stiano cercando di promuovere.[5] Al contrario, la più pragmatica "messa a punto" potrebbe dare adito a minori incomprensioni, anche se la questione di chi decide cosa riformare resta aperta, e gli esempi di persegui-

[5] Per una lettura particolarmente critica del *rule of law* in ambito di cooperazione internazionale come strumento di legittimazione del saccheggio per mano dei paesi industrializzati a danno dei paesi economicamente più deboli, si veda Mattei *et al*. 2008.

mento di interessi altri rispetto a quelli del paese destinatario degli aiuti – malcelati dietro la retorica legittimante della cooperazione internazionale – si sprecano. Come si vedrà *infra*, sembra che il *rule of law* sia stato interpretato dall'agenzia giapponese per la cooperazione allo sviluppo soprattutto come *formal legality*, forse anche per via dell'associazione allo *hōseibi* e al suo significato letterale concreto, con una particolare attenzione al principio di legalità e ai suoi presupposti – leggi chiare e aggiornate, correttamente applicate da una classe di giuristi professionisti adeguatamente formati. In ogni caso, in questo breve scritto, non verranno presi in considerazione altri tipi di cooperazione allo sviluppo a medio e lungo termine, gli aiuti umanitari e qualsiasi altra forma di collaborazione che esuli dall'ambito appena precisato.

3. La UE

Prima di passare all'analisi del Giappone, si riassumerà per sommi capi l'approccio europeo alla cooperazione internazionale, trattandosi, presumibilmente, del punto di vista di partenza del lettore. In generale, l'UE, insieme ai propri stati membri, è senz'altro uno dei maggiori *donor* al mondo (Organisation for Economic Co-operation and Development, 2019), nonostante il Giappone resti, tra i paesi singoli, uno degli attori principali. Nel corso del tempo, gli approcci allo sviluppo di entrambi hanno subito notevoli variazioni e sono già stati analizzati in precedenti ricerche (Gaens *et al.*, 2015). Tuttavia, in anni recenti, la crescente attenzione verso sostenibilità e diritti umani ha sollevato il problema se vi sia una reale condivisione di valori tra *donor*. Non si tratta di questione oziosa, poiché si possono immaginare notevoli ripercussioni sull'implementazione dei progetti in base all'impostazione più o meno ideologica del paese donatore. Per esempio, in Giappone, il concetto di diritti umani è alquanto dibattuto e c'è chi ha sollevato dubbi circa la loro universalità (Masujima, 2015), in considerazione dei diversi modi in cui vengono intesi anche tra i c.d. paesi sviluppati (Suami, 2014). In Europa, allo stesso modo, è diventato ancor più evidente – per esempio durante la c.d. crisi dei rifugiati del 2015 – che ci sono notevoli discrepanze anche tra gli stati membri dell'UE, al punto che trovare un minimo comune denominatore pare, in certi casi, molto difficile.

Nel contesto specifico della cooperazione internazionale di matrice europea è innanzitutto innegabile il peso tuttora rivestito dal passato coloniale degli stati membri dell'UE. Non è tra gli obiettivi di questo scritto discutere in dettaglio sul punto, ma non si può trascurare il fatto che le politiche odierne abbiano attecchito su tale terreno. Non è un caso che i primi passi dell'UE – ai tempi, Comunità economica europea (CEE) – in quest'ambito siano stati

proprio i c.d. accordi di associazione[6] con le ex colonie. Fino agli anni '80, gli aiuti europei erano principalmente diretti ai c.d. stati ACP – dell'Africa, dei Caraibi e del Pacifico – ed erano governati da una serie di trattati internazionali, ma a partire dagli anni 2000, con la firma della Convenzione di Cotonou, il sistema è stato completamente riformato, anche se i dettagli non verranno trattati in questa sede. Com'è ovvio nel caso di un'organizzazione sovranazionale complessa come l'UE, si sono dovuti compiere notevoli sforzi di razionalizzazione e coordinamento. Da ultimo, la creazione del Servizio europeo per l'azione esterna (SEAE), che gestisce le relazioni diplomatiche con i paesi extra UE assistendo al contempo l'Alto rappresentante dell'Unione per gli affari esteri e la politica di sicurezza, e la riforma nel 2015 della Direzione generale della cooperazione internazionale e dello sviluppo della Commissione europea,[7] responsabile di definire le politiche e implementare gli aiuti, hanno completato il quadro, insieme all'adozione dell'*Agenda for Change* del 2011 e del nuovo Consenso europeo nel 2017. Attualmente, anche i trattati fondamentali dell'UE contengono specifiche norme sulla cooperazione allo sviluppo,[8] inclusa quella per cui «[n]elle relazioni con il resto del mondo l'Unione afferma e promuove i suoi valori e interessi».[9] Tra i suddetti valori figurano il «rispetto della dignità umana, della libertà, della democrazia, dell'uguaglianza, dello Stato di diritto e del rispetto dei diritti umani, compresi i diritti delle persone appartenenti a minoranze», elencati all'art. 2 del TUE.

Naturalmente, l'UE si muove all'interno di un complesso scacchiere e le sue azioni riflettono movimenti più ampi a livello internazionale. Anche se le dichiarazioni di principio appena tratteggiate non verranno analizzate, i succitati documenti offrono già una prima prospettiva sull'approccio dell'UE e i suoi problemi. In primo luogo, è innegabile che l'Unione abbia sviluppato nel tempo una precisa agenda fondata su un sistema di valori che pretende di promuovere su scala globale. Potrebbe derivare dalla storia delle relazioni internazionali di matrice europea che, come menzionato in apertura, erano originariamente di natura iniqua: propugnare la creazione un mondo più "giusto" potrebbe dunque essere un tentativo per sottolineare la rottura con il

[6] Art. 238 del Trattato CEE, oggi art. 217 del Trattato sul funzionamento dell'Unione europea (TFEU).

[7] DG DEVCO, nota anche come EuropeAid.

[8] In particolare, art. 3 e artt. 21-22 del Trattato sull'Unione europea (TUE) e artt. 208-211 del TFEU.

[9] Art. 3, comma 5, del TUE. Sottolineatura aggiunta.

passato. Potrebbe anche essere conseguenza del graduale aumento di consapevolezza nei confronti del problema dei diritti umani grazie all'opera della Corte europea dei diritti dell'uomo e delle Nazioni unite.[10] Tuttavia, il continuo riferimento a principî che appartengono al discorso culturale e ideologico di una parte tutto sommato limitata del pianeta e che sono intrinsecamente difficili da definire e misurare potrebbe essere fraintesa come l'imposizione di una certa visione del mondo che si autorappresenta come superiore e potrebbe, dunque, ostacolare l'efficacia dell'azione europea, se il paese partner non condivide o lo percepisce, nella peggiore delle ipotesi, come un ingegnoso escamotage per indorare la pillola dello sfruttamento. In secondo luogo, la mancanza di coordinamento tra l'Unione e gli stati membri e la frammentazione degli aiuti anche rispetto agli altri *donor* rimangono questioni aperte, che verranno trattate più nel dettaglio nella sezione sul Myanmar.

4. Il Giappone

Come per l'UE, anche per il Giappone la storia coloniale ha modellato il corso delle iniziative di cooperazione allo sviluppo soprattutto nelle fasi iniziali. Nello specifico, nel secondo dopoguerra, il paese si è trovato a dover risolvere il rompicapo di rimediare ai danni di guerra senza compromettere la propria economia ancora convalescente. Pertanto, i primi passi in campo di cooperazione internazionale vennero compiuti con partner con i quali intratteneva in origine relazioni coloniali (Kato *et al.*, 2016). Naturalmente, il successivo boom economico – che ha permesso al budget per l'assistenza ufficiale allo sviluppo di raggiungere i suoi massimi negli anni '90 – ha progressivamente ampliato il dislivello, ma i piani più risalenti consistevano in sostanza nel sovvenzionare le imprese giapponesi operanti all'estero oppure si basavano su un modello triangolare in cui il Giappone faceva da tramite

[10] I diritti umani sono il risultato di un percorso intellettuale secolare (Ishay, 2008) che non ha contribuito ad eliminare i profondi dubbi circa la loro definizione. Se limitiamo l'analisi ai soli sviluppi successivi alla seconda guerra mondiale, la Dichiarazione universale dei diritti umani delle Nazioni Unite può essere considerata la base della nozione odierna. In Europa, la massima espressione si può individuare nella Convenzione europea dei diritti dell'uomo (CEDU), elaborata dal Consiglio d'Europa nel 1950. È tuttavia importante ricordare che il piano originale della CEE non comprendeva i diritti umani e che l'inclusione nel processo di integrazione europea ha richiesto tempo e sforzo (Alston *et al.*, 1999). Si pensi che l'UE non è tuttora membro della CEDU per i motivi espressi nell'opinione negativa emessa dalla Corte di giustizia dell'UE nel dicembre 2014 (parere 2/13 della Corte, 18 dicembre 2014), nonostante l'adesione sia prevista dall'art. 6 del TUE.

per i finanziamenti americani, il tutto per evitare che il governo dovesse acquistare valuta straniera. Questa stretta collaborazione con il settore privato e un rapporto più egualitario – riflesso, per esempio, in una preferenza per i prestiti rispetto ai finanziamenti a fondo perduto – hanno caratterizzato l'approccio giapponese per anni. Ovviamente, entrambi gli aspetti possono avere ripercussioni negative: per esempio, le azioni dei privati sono senz'altro più difficili da controllare in termini di trasparenza e responsabilità (*accountability*); inoltre, i prestiti potrebbero essere considerati investimenti di stato mirati all'apertura di nuovi mercati anziché un tentativo genuino di corrispondere alle reali necessità dei paesi partner. Un'altra caratteristica della cooperazione internazionale giapponese che si può ricollegare alle origini è che è basata su azioni concrete, come la costruzione di infrastrutture; i problemi connessi alla salvaguardia dei diritti umani e, per esempio, all'emancipazione femminile non hanno fatto parte dell'agenda giapponese se non in anni più recenti.

Ciò detto, un discorso a parte merita lo *hōseibi shien*. Le sue origini si possono far risalire ai primi anni '90, quando al professor Morishima Akio, ex *dean* della facoltà di giurisprudenza dell'Università di Nagoya, venne chiesto dal Ministro della giustizia del Vietnam di collaborare alla stesura del Codice civile del suo paese (Taylor, 2005, p. 264). Al progetto fecero seguito ulteriori richieste da parte di altri paesi asiatici, per questo una caratteristica fondamentale delle attività connesse era e resta il focus sulle necessità del partner. Anche se questo approccio è stato criticato per la mancanza di obiettivi generali, può essere considerato un'eredità della storia del diritto giapponese: com'è noto, infatti, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, il Giappone ha riformato il proprio diritto interno verso un sistema essenzialmente ispirato ad alcuni modelli europei, in modo da uniformarsi agli standard della comunità internazionale del tempo. Pertanto, un forte elemento di auto-aiuto caratterizzò le sue relazioni con gli esperti invitati dall'estero – i c.d. *oyatoi gaikokujin* – e permane tutt'oggi nelle operazioni di *hōseibi shien*, seppure a parti invertite.[11] D'altro canto, il riferimento a modelli giapponesi, per quanto non imposto, può giocare a vantaggio delle imprese nipponiche interessate a investire all'estero, perciò è indubbio che nemmeno questo tipo di iniziative possano essere considerate esclusivamente altruistiche. Una notevole enfasi sull'educazione – per esempio la formazione di funzionari, anche tramite borse di studio per frequentare le università giap-

[11] Per un'analisi di cosa il Giappone ha ricavato dalla propria esperienza di paese ricevente, si veda Kaneko, 2010, pp. 4-6.

ponesi – e una minore attenzione agli aspetti ideologici come la promozione dei valori completano il quadro.[12] Le operazioni erano portate avanti dalle medesime istituzioni che si erano occupate dei precedenti progetti, in particolare il Kokusai kyōryoku kikō o Japan International Cooperation Agency (JICA), un'agenzia formalmente indipendente fondata negli anni '70 in collaborazione con il Ministero delle finanze, il Ministero della giustizia, il Ministero degli affari esteri e il Ministero del commercio internazionale e dell'industria.[13] A riprova dell'impostazione egualitaria, nel nome dell'ente si preferisce sin dagli esordi parlare di cooperazione (*kyōryoku*) rispetto a *aid* o *assistance*, che paiono sottintendere la superiorità del paese donatore.

Negli anni successivi, la situazione si è evoluta lungo direttrici diverse. In Giappone, la cooperazione internazionale non è regolata da una legge statale ed è dunque piuttosto flessibile. Tuttavia, il 30 giugno 1992, il governo giapponese ha adottato le sue prime linee-guida per l'assistenza ufficiale allo sviluppo, note come *Seifuku kaihatsu enjo taikō* o *Official Development Assistance Charter*. Il documento ha riflesso i cambiamenti che la cooperazione giapponese ha attraversato nel corso degli anni. La sua prima riforma, nel 2003, con l'inclusione di una sezione su *vision* e obiettivi del Giappone, si può considerare una risposta alle critiche dei paesi occidentali circa la mancanza di un fine dichiarato. Nella prima delle tre sezioni in cui è suddiviso il documento, si specifica che «il *peace-building*, insieme alla promozione, *inter alia*, della democratizzazione e della salvaguardia dei diritti umani, e la protezione della dignità di ogni essere umano, sono diventati temi sempre più importanti anche per la stabilità e lo sviluppo della comunità internazionale» per prevenire l'aggravarsi dei conflitti e del terrorismo. Inoltre, per quanto il Giappone tenga in alta considerazione l'autonomia[14] del paese partner, sosterrà prioritariamente i paesi che si dimostrano proattivi nelle riforme strutturali economiche e sociali, e negli sforzi per la pace, la democratizzazione e la salvaguardia dei diritti umani. C'è inoltre un chiaro riferimento allo *hōseibi shien* quando si specifica che «al fine di sostenere gli sforzi di auto-aiuto dei paesi in via di sviluppo basati sul *good governance*, la filosofia dell'ODA giapponese è cooperare in tema di formazione delle risorse umane, di sviluppo del quadro legislativo-istituzionale e di costruzione delle infrastrutture economiche e sociali che sono alla base dello sviluppo». Si può quindi concludere che diversi valori come definiti nella premessa terminolo-

[12] Per un'analisi più dettagliata del "metodo giapponese", si veda Kaneko, 2011.
[13] Oggi Ministero dell'economia, del commercio e dell'industria.
[14] *Jishusei*, utilizzato nelle linee-guida come traduzione di *ownership*.

gica a questo scritto sono ufficialmente entrati a far parte dell'approccio giapponese a livello di indirizzo (*vision*), anche se all'atto pratico dello *hōseibi shien* permane l'impostazione del *rule of law* come *formal legality*, come si vedrà *infra*. Le linee-guida sono state successivamente aggiornate nel 2015 nella medesima direzione: lo sviluppo non è solo economico, ma include la promozione dei diritti umani fondamentali e della c.d. *human security*, che ricomprende non soltanto l'incolumità fisica, ma anche il diritto a condurre una vita «felice e dignitosa».[15] Tra le priorità, è stata inoltre inserita la «condivisione dei valori universali come libertà, democrazia, rispetto per i diritti umani fondamentali e il *rule of law*»[16] in quanto premessa allo sviluppo sostenibile. Pare dunque che anche il Giappone abbia pienamente abbracciato l'approccio propugnato, tra gli altri, dall'UE.

5. Case Study*: il Myanmar*

Nei capitoli XLII, XLIII e XLIV del *Milione*,[17] Marco Polo fa qualche breve cenno alla «provincia di Mien»,[18] narrando come venne sottomessa all'impero mongolo nel XIII secolo e descrivendo il tragitto necessario a raggiungerne la capitale[19] partendo dalla Cina. Le «torri» ricoperte di metalli preziosi dalle cime adorne di campanelli che compaiono nelle cronache del viaggiatore veneziano non sono altro che le innumerevoli pagode che ancora oggi costellano il paese. L'assetto politico del Myanmar, però, ha affrontato notevoli cambiamenti nel corso dei secoli. In seguito alle invasioni raccontate da Marco Polo, l'antico regno di Bagan da lui descritto perse la propria unità. Tra alterne vicissitudini, dinastie e regni autoctoni si susseguirono fino al XIX secolo, quando, in seguito alle guerre Anglo-birmane, la regione entrò a far parte dell'India britannica con il nome di Burma. Questo è forse il volto più noto all'estero, lo stesso rappresentato nelle fotografie dell'italiano Felice Beato (Paoli, 2013). Il giogo coloniale, oltre a imporre un sistema di *common law*, danneggiò notevolmente l'economia e l'identità locale, come narrato anche nel noto *Burmese Days* di George Orwell, e nei fatti fu

[15] Sezione I, paragrafo 2, punto B.

[16] Sezione II, paragrafo 1, punto B. Sottolineatura aggiunta.

[17] http://virgo.unive.it/ecf-workflow/books/Ramusio/commenti/R_II_42-main.html (25/10/2019).

[18] In giapponese moderno si utilizza tuttora il sinogramma 緬 (*men*) come abbreviazione di Myanmar.

[19] Bagan, città tuttora esistente, sebbene ripetutamente danneggiata nei secoli da saccheggi e terremoti.

l'occupazione giapponese a dare inizio al processo di liberazione del paese, che al termine della seconda guerra mondiale ottenne l'indipendenza. Non si possono ripercorrere in poche righe gli eventi successivi: basti in questa sede ricordare che l'esito fu l'instaurazione di una dittatura militare da parte del generale Ne Win. L'Università di Yangon[20] – ai tempi d'oro, una delle migliori dell'Asia – divenne sede privilegiata delle ribellioni contro il regime, il che portò la giunta militare a colpirla duramente. Lo studio del diritto, in particolare, venne dirottato verso l'Università di Dagon, nel nord della città, secondo un piano del governo per disperdere gli studenti su diverse sedi e limitare così le proteste. Solo recentemente il paese ha cominciato a riaprirsi e può essere considerato una delle ultime frontiere dell'Asia sudorientale, pur presentando tuttora svariati retaggi del periodo coloniale (Brown, 2013), anche dal punto di vista del diritto (Kaneko, 2018, pp. 6-12). In questo contesto, il supporto ben organizzato degli attori internazionali potrebbe costituire la pietra angolare del processo di riforme in corso. Lo scopo principale del viaggio di ricerca del 2016 era raccogliere informazioni sulla riforma del diritto del lavoro in Myanmar e sulle influenze eventualmente esercitate su di essa da parte dei donatori internazionali. Il diritto del lavoro è stato scelto come cartina tornasole del "buon sviluppo" diretto non a proteggere gli interessi stranieri,[21] ma a promuovere un mercato del lavoro sano che assicuri benefici diretti e indiretti anche alla popolazione locale.

Un primo gruppo di visite si è incentrato sugli attori internazionali: l'UE, l'Agenzia italiana per la cooperazione allo sviluppo (AICS),[22] l'Organizzazione internazionale del lavoro (OIL), il JICA e il Programma delle Nazioni unite per lo sviluppo (*United Nations Development Programme*, o UNDP). Tutti i funzionari sono sembrati concordi nell'ammettere che coordinamento e coerenza delle strategie rimangono un problema, anche se tra i paesi membri dell'Unione e l'UE c'è un approccio più integrato caratterizzato da riunioni bimestrali e programmazione comune. Nello specifico, ciascun attore si concentra sul proprio ambito e colmare le distanze è spesso una questione di scelte politiche che non può essere risolta dalle varie agenzie. Caitlin Reiger, al tempo *chief technical advisor* dell'UNDP in campo di *rule of law*, ha

[20] Rangoon, secondo la traslitterazione di epoca coloniale.

[21] Accuse spesso rivolte alle riforme relative al diritto di proprietà e di altri meccanismi a tutela degli investitori.

[22] Si ricordi che l'Italia è stato uno dei primi paesi europei a instaurare rapporti con la Birmania nel XIX secolo, pur non avendo un preciso interesse strategico (Hla Thein, 2010).

suggerito come possibile soluzione un'iniziativa di coordinamento gestita dal governo locale, che tuttavia non era ancora stata lanciata – anche se alcuni sforzi in quella direzione erano stati compiuti per esempio con l'accordo di Nay Pyi Taw[23] del 2013. Una seconda serie di problemi era correlata alla trasparenza. È vero che molte informazioni sono oggi disponibili *on-line*, ma i progetti di cooperazione sono così tanti – e sono classificati in modo così disomogeneo – che è difficile ottenerne un'immagine chiara. Ho discusso di questo tema – in particolare della necessità di introdurre una tassonomia comune – con la *public diplomacy advisor* dell'UE. Non è raro che la cooperazione internazionale venga ridotta alla quantità di denaro allocata da ciascun donatore a ciascun paese ricevente, senza approfondimenti per quanto riguarda la sostanza. Un problema connesso è la misurabilità dei risultati, che vengono spesso valutati in termini generici anziché fare riferimento a criteri comuni più facilmente comparabili. Riguardo a quest'ultimo punto, l'UNDP sembra avere il sistema più rigoroso, che richiede l'applicazione di indicatori quantitativi e temporalmente determinati. Tuttavia, non solo l'UNDP ma anche l'AICS hanno sottolineato le difficoltà dovute alla mancanza di statistiche affidabili sul paese, motivo per cui l'Italia era al tempo impegnata in un progetto di riforma dell'Istituto centrale di statistica del Myanmar,[24] proseguito con ulteriori iniziative di durata inferiore in anni più recenti.

Per quanto riguarda l'assistenza tecnica nel settore legale, nel caso dell'UE non è semplice identificare i relativi progetti a causa della mancanza di una categoria specifica, il che ha come conseguenza la loro inclusione, a seconda dei casi, sotto buon governo, democrazia o altro. Al tempo non c'era alcun progetto incentrato su una legge specifica, ma c'erano diversi interventi indirettamente connessi,[25] tra cui, nel campo del diritto del lavoro, il progetto SMART, che coinvolgeva le piccole e medie imprese del settore abbigliamento,[26] insieme ad altri progetti attuati dall'OIL, al tempo impegnato a

[23] https://mohinga.info/static/docs/NPTA_Effective_Development_Cooperation.pdf (25/10/2019).

[24] http://www.aicsyangon.org/ongoing-projects/capacity-building-statistics (25/10/2019).

[25] Si veda, per esempio, *STEP Democracy*, http://www.stepdemocracy.eu (25/10/2019).

[26] Sembra che questo progetto abbia prodotto risultati interessanti in termini di consapevolezza sul diritto del lavoro. Si veda *MGMA: Labour Laws & Regulations*, https://www.myanmargarments.org/labour-law-update/ (25/10/2019).

produrre una guida sulla legislazione lavoristica vigente[27] per poter così elaborare consigli di riforma grazie al ruolo, acquisito nel tempo, di assistente tecnico del governo, che affiancava alle attività standard di analisi e monitoraggio con produzione di report periodici. Piyamal Pichaiwongse, vice *liaison officer* dell'ufficio birmano dell'OIL, ha sottolineato in particolare il problema dello sfruttamento della legge a vantaggio dell'élite militare, con una prevalenza del *rule by law* rispetto al *rule of law*. Ciononostante, l'OIL si è gradualmente guadagnata la fiducia del governo divenendo un "nemico noto" con cui confrontarsi nel processo di aggiornamento del diritto del lavoro locale. L'Italia, invece, non si stava occupando di cooperazione giuridica, dato che i progetti in essere erano soprattutto focalizzati sul *capacity building* in campo turistico, nonostante le precedenti esperienze in paesi come Egitto, Albania, Eritrea e soprattutto Afghanistan (Perathoner, 2011). Infine, il Giappone, una delle presenze straniere dominanti nel paese anche durante gli anni dell'embargo[28] forse anche grazie ai rapporti di vecchia data tra i due paesi (Seekins, 2008), era rimasto regolarmente in contatto con l'ufficio del procuratore generale, trasferitosi a Nay Pyi Taw,[29] e stava pianificando di inviare un consulente di diritto del lavoro a partire dalla fine di aprile 2016. Nello specifico, il JICA è stata la prima e unica agenzia di cooperazione in Myanmar negli anni di maggior chiusura e per questo le era stato concesso di insediarsi con una rappresentanza stabile presso l'*Union Attorney General's Office* (UAGO) – un'appendice governativa incaricata, *inter alia*, di vagliare la legislazione e fornire indicazioni di riforma – per garantire una consulenza continuativa sui temi legali.[30] Ciascun progetto del JICA aveva un contenuto tecnico, obiettivi circoscritti ed era temporalmente limitato, mentre i valori "allogeni" avevano avuto un ruolo deliberatamente ridotto, al fine di facilitare l'esecuzione. Fino a quel momento i giapponesi erano stati coinvolti soprattutto sul versante del diritto della proprietà intellettuale e del diritto

[27] Pubblicata nel 2017:
https://www.ilo.org/yangon/publications/WCMS_577563/lang--en/index.htm (25/10/2019).

[28] Tutte le sanzioni da parte dell'UE sono state poi rimosse nel 2013 ad eccezione di quelle relative alle armi.

[29] Capitale del Myanmar dal 2005.

[30] A riguardo, si veda il piano strategico 2015-2019 dell'UAGO nell'opuscolo *Moving Forward to the Rule of Law*:
https://www.mm.undp.org/content/dam/myanmar/docs/Documents/2016/UNDP_MM_UAGO_Strategic_planl.pdf (25/10/2019).

commerciale,[31] dove avevano ricoperto un ruolo attivo nel processo di stesura di alcune leggi, oltre a venire consultati in modo informale su aspetti tecnici e a invitare periodicamente esperti dal Giappone su materie di interesse per il paese partner.

Un secondo gruppo di visite si è invece focalizzato sulle istituzioni centrali e le amministrazioni locali, oltre che su imprenditori e lavoratori, così da interessare, da un lato, i protagonisti del processo legislativo, e, dall'altro, la realtà delle condizioni di lavoro. Per quanto riguarda questo secondo punto, è importante sottolineare che la maggior parte dei lavoratori è ad oggi ancora impegnata nel settore agricolo, spesso in veste stagionale o intermittente. Il salario minimo di 3.600 kyat[32] al giorno, introdotto nel 2015 sulla base di una vecchia legge mai realmente applicata, sembra presentare diversi problemi interpretativi. Un imprenditore locale di Bagan mi ha spiegato che, al di fuori delle grandi città, i contratti scritti non sono la norma e, nella maggior parte dei casi, tale salario minimo non si applica. Sembra che ci siano incertezze diffuse a livello di popolazione nei confronti di una riforma del diritto del lavoro, anche perché pare che il sistema sia stato utilizzato in passato per legittimare lo sfruttamento. Inoltre, l'impostazione culturale dell'*anade* (အားနာတယ်) – che si potrebbe assimilare al concetto giapponese di *enryo* – veniva vista da alcuni come un ostacolo al dialogo tra le parti sociali in quanto mirata all'evitare il confronto. Dal punto di vista della pubblica amministrazione, sembrano esserci seri problemi di *accountability*, poiché i requisiti per impugnare un atto sono troppo stringenti perché le rivendicazioni della società civile possano trovare uno sbocco adeguato. Inoltre, l'educazione giuridica nel paese ha sofferto sotto la dittatura militare e ciò ha avuto pesanti conseguenze in termini di funzione delle professioni legali. L'Università di Yangon ha riattivato i suoi corsi di laurea in legge soltanto di recente e ci vorranno anni per formare una nuova classe di giuristi professionisti che possa assicurare il corretto funzionamento del sistema. Infine, la visita a due delle principali istituzioni democratiche – la Corte suprema e il Parlamento – e il dialogo con i funzionari ci ha offerto uno spiraglio su una società che vuole guardare avanti, sebbene i processi di riforma sembrino tuttora fortemente influenzati, in alcuni ambiti, dagli interessi degli attori stranieri. A tal proposito, va sottolineato che il JICA collaborava con la Cor-

[31] Per un riassunto del progetto giapponese (ai tempi, appena iniziato, ma proseguito fino al 2018, con leggi approvate dal Parlamento nel 2018-2019) si veda: https://www.jica.go.jp/project/myanmar/006/outline/index.html (25/10/2019).

[32] Circa 3 euro (360 yen), al tempo.

te suprema dal lato della formazione dei giudici e che diversi funzionari delle istituzioni apicali birmane si erano formati parzialmente in Giappone grazie a borse di studio.

In conclusione, gli *stakeholder* internazionali sono molto attivi in Myanmar e stanno senz'altro influenzando lo sviluppo giuridico del paese. L'estensione e i benefici di questa influenza sono, tuttavia, difficili da valutare. Gran parte degli sforzi è tuttora frammentata in una moltitudine di rivoli che talvolta confluiscono, anche se gli interessi non sono sempre convergenti. Da questo punto di vista, un'efficace supervisione a livello centrale si rende necessaria, unita a un buon metodo di valutazione dei risultati, per esempio in applicazione dei criteri SMART.[33] Sebbene sia auspicabile che almeno una parte dei donatori offra un supporto imparziale e disinteressato, il peso degli interessi economici resta preponderante, anche se si potrebbe immaginare, ottimisticamente, che gli interventi di stampo neo-liberale possano produrre un qualche effetto *spill-over* positivo sulla società birmana. Nel campo del diritto del lavoro, in particolare, l'OIL sembra aver avuto un discreto successo nel fornire un supporto indipendente dalla politica, ma si potranno valutare i risultati concreti della sua azione soltanto nei prossimi anni. Alcuni passi sono già stati compiuti con la promulgazione, *inter alia*, della Legge sulle organizzazioni dei lavoratori (2011), della Legge sulla soluzione delle controversie in tema di lavoro (2012), della Legge sul salario minimo (2013) e alcuni emendamenti ai provvedimenti più datati, ma tale sforzo va necessariamente coadiuvato da un considerevole impegno dal lato della implementazione, con conseguente mutamento nella coscienza giuridica delle persone. Come sottolineato da alcuni dei soggetti intervistati, la recente iperattività in tema di riforme legislative non è stata sempre accompagnata da un adeguato *follow-up* affinché tali innovazioni non restassero carta morta e si riducesse lo scollamento tra la legge scritta e la sua applicazione.

Conclusioni

I due obiettivi che questo breve testo si proponeva erano ripercorrere la storia della cooperazione internazionale giapponese con un'attenzione speciale alla cooperazione giuridica a confronto con il sistema europeo, e verificare la portata sostanziale della sua evoluzione nel corso degli anni studiando il caso del Myanmar. Prima di tutto, è evidente che tanto l'UE quanto il Giappone sono fortemente influenzati dal loro passato. Alcuni stati membri

[33] Secondo i quali gli obiettivi devono essere: *Specific*, *Measurable*, *Achievable*, *Relevant* e *Time-Specific*.

dell'UE e il Giappone stesso, infatti, sono stati potenze coloniali e i loro sforzi iniziali in tema di cooperazione sono stati inevitabilmente legati ai processi di decolonizzazione. In entrambi i casi, il tema dei valori è stato introdotto in modo graduale a partire dalla fine della seconda guerra mondiale. In Europa, il *mainstreaming* dei valori è stato probabilmente accelerato dall'opera di istituzioni internazionali come la Corte europea dei diritti dell'uomo. Nei trattati UE, i valori sono ormai parte integrante e trasversale dell'agenda internazionale, seppure a cornice di obiettivi più concreti, introdotti negli anni a correttivo dei problemi riscontrati dall'Unione in sede di promozione dei valori a livello internazionale.[34] In Giappone, soltanto in anni recenti un chiaro riferimento ai valori universali[35] è stato incluso nella documentazione prodotta in ambito di cooperazione allo sviluppo. Da un lato, si può considerare una dimostrazione del fatto che il paese ha deciso di sposare la causa. Dall'altro, è anche possibile che faccia parte di una narrazione politica finalizzata all'accumulazione di *soft power* nell'arena internazionale a discapito dei rivali storici – la Cina, in particolare – dando prova della propria adesione al blocco euroamericano. Il risultato è l'apparente convergenza verso un approccio basato sui valori. Al di là di ogni retorica, però, è anche vero che una maggior enfasi sulla diversità – e un conseguente minor risalto dei valori – resta preponderante in Asia e in Giappone, come si è visto nel caso del Myanmar. Pertanto, la convergenza pare mossa da motivazioni differenti. Inoltre, all'atto pratico, l'approccio giapponese, al tempo della mia visita, seguiva ancora l'impostazione originaria del progetto prettamente tecnico, senza sbilanciamenti in tema di valori. La qualità di tali interventi pareva infine variare in base alla professionalità della squadra di esperti di turno.

Approfondire questi aspetti diventerà ancora più importante quando UE e Giappone cominceranno a collaborare a livello meno superficiale. Alla conferenza internazionale *New Visions of Africa* organizzata all'Università Sophia di Tōkyō durante l'*Africa Week* 2018, per esempio, si è discusso della possibilità di costruire future *partnership* triangolari – che includano Italia, Giappone e un paese terzo, in questo caso del continente africano. In partico-

[34] Con riguardo al Giappone, vale la pena ricordare che nel 2014, durante le negoziazioni dell'EPA, la richiesta dell'UE di includere una clausola relativa ai diritti umani (in base alla quale il mancato rispetto degli stessi poteva provocare la sospensione dell'accordo) ha scatenato un'accesa polemica (Gilson, 2016).

[35] *Fuhenteki kachi*. L'aggettivo *fuhenteki* non è di uso comune, al di là dell'ambito filosofico, in cui viene appunto utilizzato per tradurre il concetto di universalità.

lare, rappresentanti giapponesi[36] e italiani[37] hanno discusso gli obiettivi comuni in campo di cooperazione internazionale. Lo scopo dell'evento era creare uno spazio di confronto per l'Italia e il Giappone: l'Italia era il primo paese UE per investimenti stranieri in Africa nel 2016; il Giappone si è storicamente concentrato sull'Asia, ma, anche in virtù della recente svolta verso un approccio orientato ai valori, è possibile che entrambi gli attori possano beneficiare delle diverse esperienze per delineare iniziative di cooperazione più efficaci per l'Africa, posto che riescano a coordinarsi. I rappresentanti del Ghana e di altri paesi africani hanno invece sottolineato l'importanza di radicare i progetti di *institution building* nel sistema culturale originario del paese ricevente. Sembra pertanto necessario premere non soltanto per la globalizzazione del diritto, ma anche per un dialogo internazionale sui valori che rispetti le diversità di vedute. Come sottolineato durante la conferenza da Estifanos Afeworki Haile, al tempo a capo dei corpi diplomatici africani a Tōkyō, la capacità di ascolto riveste un ruolo fondamentale. Sulla base di queste premesse, uno scambio più approfondito tra le diverse tradizioni dei paesi donatori si rende necessario e il processo di convergenza in atto tra UE e Giappone può senz'altro servire a questo scopo.

Come constatato da Ovidio quando, in esilio in terra straniera, si rende mestamente conto di essere lui il barbaro – nel senso etimologico di colui che è incapace di parlare la lingua locale – perché nessuno comprende ciò che dice,[38] quando l'UE si avventura in paesi terzi dovrebbe forse tenere in maggior considerazione il fatto che alcuni concetti non sono così "universali" e un approccio meno ancorato a una retorica senz'altro abusata in passato – che ha portato a giustificare la prevaricazione nei confronti di popolazioni ritenute appunto barbare soltanto per ignoranza nei confronti delle loro culture – potrebbe evitare di causare reticenze e risvegliare timori ancora vivi specialmente nei paesi che hanno subito le conseguenze più negative di questo approccio. Sotto tale luce si può leggere il tentativo dell'UE di avvicinarsi alle popolazioni locali incentivando per esempio l'*ownership* degli interventi da parte del paese partner – che è tenuto a pianificarlo – e il partenariato pubblico-privato, entrambi elementi caratterizzanti del "metodo giapponese". La convergenza, perlomeno a parole, del Giappone verso l'approccio

[36] Mitsunari Okamoto (al tempo, vice-ministro per gli affari esteri), Hiroshi Kato (*Senior Vice President* del JICA), ecc.

[37] L'Ambasciatore d'Italia in Giappone Giorgio Starace, Alberto Quattrucci della Comunità di Sant'Egidio, ecc.

[38] *Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli* (Ovidio, *Tristia*).

europeo si può invece leggere primariamente sotto una luce politica, come un modo di sottolineare l'adesione del paese a una certa *Weltanschauung* e ribadire la differente impostazione rispetto ai paesi più vicini dal punto di vista geografico, ma rivali dal punto di vista geopolitico – soprattutto, la Cina. Non va però dimenticato che alcuni degli approcci che, dal lato europeo, sono considerati innovazioni degli ultimi anni, dal lato giapponese erano già utilizzati da decenni, e viceversa. Un maggiore dialogo e interscambio, dunque, non soltanto tra paesi donatori e riceventi, ma anche tra *donor* stessi, non può che avere effetti positivi in futuro, al fine di sfruttare al meglio le diverse esperienze ed elaborare strategie sempre più efficaci.

Bibliografia

Alston, Philip; Bustelo, Mara; Heenan, James (1999) (a cura di). *The EU and Human Rights*. Oxford: Oxford University Press.

Brown, Ian (2013). *Burma's Economy in the Twentieth Century*. New York: Cambridge University Press.

Gaens, Bart; Vogt, Henri (2015). "Sympathy or Self-Interest? The Development Agendas of the European Union and Japan in the 2000s". In Bacon, Paul; Mayer, Hartmut; Nakamura, Hidetoshi (a cura di). *The European Union and Japan: A New Chapter in Civilian Power Cooperation?* Farnham and Burlington: Ashgate, pp. 151-168.

Gilson, Julie (2016). "The Strategic Partnership Agreement between the EU and Japan: The Pitfalls of Path Dependency?". *Journal of European Integration*, 38, pp. 791-806.

Hla Thein (2010). *Myanmar and the Europeans, 1878-1885*. Yangon: Tun Foundation Bank Literary Committee.

Ishay, Micheline Rose (2008). *The History of Human Rights: From Ancient Times to the Globalization Era*. Berkeley: University of California Press.

Kaneko, Yuka (2010). *ASIA no hōseibi to hōhatten*. Okayama: University Education Press.

Kaneko, Yuka (2011). "Accompanying Legal Transformation: Japanese Involvement in Legal and Judicial Reforms in Asia". *ICCLP Publications*, 11, pp. 3-38.

Kaneko, Yuka (2018). *MYANMAR no hō to kaihatsu*. Kyōto: Kōyō Shobō.

Kato, Hiroshi; Shimomura, Yasutami; Page, John (2016) (a cura di). *Japan's Development Assistance: Foreign Aid and the Post-2015 Agenda*. New York: Palgrave Macmillan.

Masujima, Ken (2015). "EU-Japan Relations". In: Jørgensen, Knud Erik; Aarstad, Åsne Kalland; Drieskens, Edith; Laatikainen, Katie Verlin; Tonra, Ben (a cura di). *The SAGE Handbook of European Foreign Policy: Volume 2*. Los Angeles: SAGE Publications, pp. 584-597.

Mattei, Ugo; Nader, Laura (2008). *Plunder: When the Rule of Law is Illegal*. Oxford: Blackwell Publishing.

Organisation for Economic Co-operation and Development (2019). *Development Co-operation Report 2019: A Fairer, Greener, Safer Tomorrow*. Paris: OECD Publishing.

Paoli, Silvia (2013). *Felice Beato. La Birmania nelle Fotografie del Civico Archivio Fotografico di Milano*. Torino: Allemandi & C.

Perathoner, Michela (2011) (a cura di). *Italy and the Rebirth of the Rule of Law in Afghanistan*. Kabul: Ambasciata italiana.

Pes, Luca (2012). *Teorie dello sviluppo giuridico*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche.

Seekins, Donald M. (2008). *Burma and Japan Since 1940: From "Co-prosperity" to "Quiet Dialogue"*. Copenhagen: Nordic Institute of Asian Studies.

Shōgakukan kokugo jiten henshūbu (2001). *Nihon kokugo daijiten*. Tōkyō: Shōgakukan.

Suami, Takao (2014). "Rule of Law and Human Rights in the Context of the EU-Japan relationship: are Both the EU and Japan Really Sharing the Same Values?". In Vanoverbeke, Dimitri; Maesschalck, Jeroen; Nelken, David; Parmentier, Stephan (a cura di). *The Changing Role of Law in Japan: Empirical Studies in Culture, Society and Policy Making*. Cheltenham and Northampton: Edward Elgar, pp. 247-266.

Tamanaha, Brian Z. (2004). *On the Rule of Law: History, Politics, Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Taylor, Veronica (2005). "New Markets, New Commodity: Japanese legal technical assistance". *Wisconsin International Law Journal*, 23, pp. 251-281.

Legal Cooperation and Values: Japan and the EU in Myanmar

The European Union (EU) is often mentioned as one of the world's biggest foreign-aid providers, although Japan remains one of the leading single-country donors in East Asia. The development agendas of both players have certainly changed over time, and have already been compared in past research. However, because of their relatively recent shift toward sustainability, the question of whether certain values are truly shared – not only by recipient countries, but also among donors – comes into play. For instance, in Japan, some scholars have cast doubt on the existence of universal values. In Europe, too, it has become clearer in recent years that there are significant discrepancies even within the Union, so much so that finding common ground might appear very difficult at times. In light of the above, the aims of this paper are first to look at how the EU and Japan have promoted value-oriented development over the years, and secondly to evaluate the outcomes of their approaches by focusing on the case study of Myanmar.

法整備支援と普遍的価値～ミャンマーの事例

リミヌッチ・ミケーラ

欧州連合（EU）は、世界最大のドナーとしてよく述べられているが、日本は東アジアのトップドナー国であるに違いない。それぞれのアジェンダは、時間とともに変化し、過去の研究で既に比較された。しかし近年、サステナビリティへのシフトのため、国際協力の基礎となった価値がドナー国同士で真に共有されているかどうかということが議論になっている。例えば、日本では、普遍的な価値の存在に疑問を抱える学者がいる。ヨーロッパでも、価値をめぐってかなりの矛盾が起こっている間、共通基準を策定することが非常に困難なのが明らかになった。以上を踏まえ、本稿の目的は、EU と日本がこれまでの国際協力ではどのような価値観を持っていたかを論じると同時に、ミャンマーをケーススタディとして検討し EU と日本のアプローチの結果を評価することである。

ROBERTA STRIPPOLI

Taira no Tokiko tra letteratura, leggenda e *cultural heritage*

La morte per affogamento dell'imperatore bambino Antoku (1178-1185), avvenuta durante la battaglia di Dannoura nel 1185 e raccontata in dettaglio nello *Heike monogatari* (Storia degli Heike, XIV sec.), è uno dei momenti più commoventi non solo dello *Heike*, ma dell'intera storia del Giappone antico. Segna la sconfitta finale del clan militare Taira e l'inizio di una nuova era, un'era in cui i vincitori, i Minamoto, reinventeranno le relazioni tra samurai e corte dando vita al governo militare conosciuto come *bakufu*.

Nei secoli successivi letteratura, leggende, teatro e arti visive hanno raccontato la tragica scomparsa di Antoku. La versione più conosciuta, dalla quale derivano quasi tutte le altre, è proprio quella dello *Heike monogatari*, che nella variante dettata nel 1371 da Akashi no Kakuichi (1299-1371) la racconta addirittura due volte, nel Capitolo 12 e nel "Kanjo no maki" (Il capitolo degli iniziati).

In questo articolo esplorerò brevemente alcune versioni del racconto della scomparsa di Antoku prestando attenzione alla donna che, secondo lo *Heike monogatari*, lo ha preso tra le braccia e si è gettata in mare con lui: la nonna Taira no Tokiko (1126-1185), moglie di Kiyomori (1118-1181), conosciuta anche come Niidono (la signora di secondo rango) o Niinoama (la monaca di secondo rango). Queste versioni esistono anche nella forma di drammi teatrali e leggende scritte e orali, e sono accompagnate da statue, tombe, templi e siti di vario genere. La vicenda di Taira no Tokiko è rappresentativa del fenomeno del *cultural heritage* sviluppato intorno ad una storia dello *Heike*.[1]

[1] In questo articolo il termine *cultural heritage* è usato in modo generico in riferimento a luoghi, oggetti, monumenti che sono spesso di piccole dimensioni e di importanza marginale, conosciuti solo dai membri delle comunità locali. La traduzione italiana "patrimonio culturale" è stata evitata perché non esprime adeguatamente la

Costituisce un caso particolarmente interessante anche perché mostra come un personaggio storico importante sia stato raccontato in modi diversi, quasi trascurato da alcuni, posto in una posizione centrale da altri. Se opere letterarie come lo *Heike* e i drammi nō hanno immortalato Tokiko come personaggio secondario, alcune comunità geograficamente marginali, lontane dalla capitale e dai centri del governo shogunale hanno in seguito adottato, recuperato questa figura, rendendola protagonista delle leggende locali e utilizzandola per definire, rinforzare, promuovere la loro identità collettiva.

1. Tokiko nella storia e nello Heike monogatari

Grazie al suo status sociale elevato e alle sue connessioni privilegiate sia con i guerrieri sia con la famiglia imperiale, la Taira no Tokiko storica godeva di una posizione di influenza e di relativo potere. Il matrimonio con Tokiko è uno dei fattori che hanno reso possibile lo stretto rapporto tra Kiyomori e l'imperatore abdicatario Goshirakawa (1127-1192) nonché la vertiginosa ascesa di Kiyomori presso la corte, un evento prima di allora impensabile per un membro di una famiglia guerriera (Kim, 2002; Takamatsu, 2013). Tokiko, anche lei parte del casato Taira, era infatti la sorella di Kenshunmon'in Shigeko (1142-1176), consorte preferita di Goshirakawa e madre dell'imperatore Takakura (r. 1168-1180). Suo fratello Taira no Tokitada (1128-1189) aveva importanti legami con la corte, e Tokiko stessa aveva cementato il suo rapporto con la famiglia imperiale servendo come *menoto* (balia) dell'imperatore Nijō (r. 1158-1165), un altro figlio di Goshirakawa. Le *menoto* erano direttamente responsabili dell'educazione dei bambini di cui si occupavano e istauravano con essi un rapporto profondo che continuava negli anni successivi, quando i bambini erano ormai diventati adulti e politicamente influenti (Conlan, 2005).

Tokiko è la madre di Munemori (1147-1185), Tomomori (1152-1185), Tokushi (o Tokuko, conosciuta in seguito come Kenreimon'in 1155-1213?), Shigehira (1158-1185), ed è la nonna dell'imperatore bambino Antoku, figlio di Tokushi e Takakura. Ha preso i voti nel 1168, insieme al marito Kiyomori, e sappiamo che ha sponsorizzato importanti cerimonie buddhiste, nonché la costruzione di templi come il Kōmyōshin'in, poi distrutto da un incendio nel 1183 (Gunji, 2007, p. 51). Durante la guerra Genpei ha tra i cinquantaquattro e i cinquantanove anni, e dopo una vita vissuta in una posizione privilegiata si ritrova testimone e vittima della caduta rovinosa del suo casato militare.

natura dei siti in questione. Sul concetto *cultural heritage* si vedano i diversi approcci di Lowenthal (1998; 2015) e Smith (2006).

Se la storia ci dice che Tokiko ha giocato un ruolo di rilievo all'interno del clan Taira, ed è grazie a lei che Kiyomori è riuscito a raggiungere livelli di influenza senza precedenti per un guerriero, lo *Heike monogatari* presenta una realtà diversa, secondo la quale Tokiko è importante non per meriti propri, ma semplicemente per essere la moglie di Kiyomori. Quando Kiyomori è ancora in vita viene raramente nominata, e non sembra assumere una posizione di comando neanche dopo la morte del marito. Ci sono però tre episodi dello *Heike* in cui Tokiko è al centro dell'attenzione e riesce a farci sentire la sua voce: quello che racconta la morte di Kiyomori, l'episodio riguardante la lettera di Shigehira, e ovviamente la parte relativa al suo suicidio a Dannoura con il piccolo Antoku.

La prima apparizione di rilievo di Tokiko è nel Capitolo 6:7, nel quale Kiyomori viene assalito da una grande febbre, una malattia che rende il suo corpo talmente bollente che persino l'acqua spruzzata su di lui per dargli un po' di sollievo evapora prima di riuscire a raggiungerlo. Tokiko ha un sogno premonitore nel quale un carro inviato da Enma, il re dell'inferno, viene a prendere suo marito. Nel sogno le viene spiegato che la malattia di Kiyomori è una punizione per la distruzione del Grande Buddha nell'incendio del Tōdaiji di Nara. Kiyomori (insieme al figlio Shigehira) è ritenuto responsabile dell'incendio che ha distrutto complessi monastici importanti come il Tōdaiji e il Kōfukuji, causando anche la morte di migliaia di monaci. Inutili sono le offerte accompagnate da cavalli e oggetti preziosi che Tokiko e gli altri Taira presentano a templi e santuari che hanno la reputazione di essere miracolosi: Kiyomori morirà tra atroci sofferenze (Ichiko, 1973, pp. 448-453).

Nel Capitolo 10:4 vediamo Tokiko disperarsi per Shigehira, il suo figlio più giovane, catturato dai Minamoto durante la battaglia di Ichinotani. Go-shirakawa, diventato ormai nemico dei Taira, emana un editto chiedendo la restituzione dei tre tesori imperiali in cambio della sua vita, e Shigehira scrive in privato alla madre implorandola di convincere i Taira ad obbedire all'editto. Tokiko si reca nella sala dove sono riuniti Tomomori, Munemori e altri, e con un lungo accorato monologo li prega di rinunciare a spada, specchio e gioiello per salvare suo figlio. I Taira si commuovono alle sue parole, ma restano fermi nella decisione di rifiutare lo scambio: i tre tesori sono indispensabili perché Antoku possa mantenere lo status di imperatore legittimo; privarsene sarebbe umiliante e inutile, visto che Shigehira verrà in ogni caso giustiziato.[2] Tokiko manifesta il suo desiderio di morire all'istante, pro-

[2] La lettera di Shigehira è menzionata nello *Azuma kagami* (Specchio dell'est, XIII sec.) e nel *Gyokuyō* (Foglie preziose, 1164-1203), il diario di Kujō Kanezane

vocando la reazione emotiva dei presenti. Alla fine non le resta che scrivere una lettera al figlio, mentre le lacrime oscurano i suoi occhi e l'affetto per Shigehira guida la sua mano (Ichiko, 1975, pp. 288-293).

L'apparizione più importante di Tokiko nello *Heike monogatari* è nel Capitolo 11:9 intitolato "Sentei minage" (L'affogamento del precedente imperatore [Antoku]). Gli avvenimenti narrati hanno luogo su una nave Taira durante la fase finale della battaglia di Dannoura il 25 aprile 1185. L'imperatore bambino, al quale lo *Heike* aveva fatto più volte riferimento nei capitoli precedenti, ci viene finalmente mostrato: un elegante fanciullo di sei anni dai lunghi capelli neri che sembra più maturo della sua età. Chiede alla nonna dove lo sta conducendo, e Tokiko gli spiega che il karma accumulato nelle sue vite precedenti gli ha conferito il grande privilegio di nascere come imperatore, ma un'influenza negativa ha fatto sì che tutto ciò avesse una fine improvvisa. Seguendo le istruzioni della nonna, il bimbo congiunge le mani, manda un ultimo saluto alla dea Amaterasu al Santuario di Ise a oriente, si rivolge poi verso occidente invocando il nome del Buddha Amida nella speranza di essere accolto nel suo paradiso. «Un'altra capitale ci attende laggiù, sotto le onde» dice Tokiko prima di gettarsi in acqua. I due vengono inghiottiti dai flutti (Ichiko, 1975, pp. 392-395).

Il *jusui ōjō*, la pratica del suicidio per annegamento con l'aspettativa di una rinascita istantanea nel paradiso di Amida, era piuttosto comune nel periodo Heian, e appare in varie opere letterarie e nello stesso *Heike monogatari*.[3] Questo però non sembra essere un normale suicidio. Il riferimento ad un'altra capitale in fondo al mare potrebbe suggerire che Tokiko stia accompagnando Antoku in un luogo specifico, il *ryūgū*, palazzo del re drago, al quale è possibile accedere direttamente, senza dover morire e poi rinascere. L'idea che Tokiko e Antoku siano diretti al palazzo del re drago è rinforzata dal racconto di Tokushi/Kenreimon'in, la madre di Antoku, nel "Kanjō no maki" presente nella parte finale della versione Kakuichi dello *Heike monogatari*. Nel quarto episodio di questo capitolo, intitolato "Rokudō no sata" (I sei stati dell'esistenza), Kenreimon'in, ultima sopravvissuta della famiglia Taira, racconta all'anziano Goshirakawa di aver visto in sogno sua madre

(1149-1207). A detta di quest'ultima fonte i Taira si sono in realtà offerti di restituire i tre tesori in cambio della loro riabilitazione presso la corte. Goshirakawa, ormai politicamente vicino ai Minamoto, ha però rifiutato la loro proposta, probabilmente nella convinzione che i tre tesori sarebbero in ogni caso tornati a Kyōto dopo la sconfitta dei Taira (Takahashi, 1989, Vol. 5).

[3] Sul suicidio a fini religiosi si veda Moerman (2005, pp. 92-128).

Tokiko e suo figlio Antoku seduti in atteggiamento solenne in una sala del palazzo del re drago, un luogo «ancor più elegante del nostro vecchio palazzo imperiale». Sempre in sogno, Tokiko le ha chiesto di pregare per le loro future rinascite (Ichiko, 1975, p. 528). Lo *Heike* quindi suggerisce che Tokiko e Antoku non sarebbero affogati, ma si sarebbero recati nel *ryūgū*, portando con loro la spada Kusanagi, che a differenza degli altri tesori imperiali non verrà recuperata neanche dopo lunghe ricerche e offerte presentate alle divinità.

2. Dannoura: versioni alternative, sequel, monumenti

Documenti storici o semistorici e opere letterarie e teatrali create nei secoli successivi offrono versioni contrastanti del racconto della morte di Antoku e Tokiko. Secondo lo *Azuma kagami* (Specchio dell'est, XIII sec.), per esempio, in data Bunji 1.3.24 non è stata Tokiko, ma la dama di compagnia Azechi no Tsubone a prendere in braccio Antoku e gettarsi nei flutti (Kuroita, 1964). Anche il nō *Ikarikazuki* (Sotto il peso di un'ancora) attribuito a Konparu Zenpō (1454-1520?) propone una versione alternativa dei fatti. In questo testo Tokiko non prende la decisione di suicidarsi, ma esegue gli ordini di Taira no Tomomori, uno dei suoi figli, che tra le lacrime le dice che è arrivato il momento di accompagnare l'imperatore sotto le onde (Sanari, 1930, pp. 259-260). Con l'eccezione di questo elemento (Tomomori che ordina a Tokiko di gettarsi in mare), gli eventi sono descritti in modo quasi identico allo *Heike monogatari*, che è chiaramente la fonte di ispirazione di questo dramma teatrale. L'autore del nō ha deciso di cambiare la storia, sollevando Tokiko dalla responsabilità della morte di Antoku, forse perché aveva ritenuto difficile credere che una donna presentata dallo *Heike monogatari* come subordinata al marito e ai figli potesse essere in grado di prendere una decisione così estrema.[4]

Ma torniamo al destino di Tokiko e Antoku dopo la battaglia di Dannoura. Leggende sviluppatesi in vari luoghi del Giappone offrono diverse versioni alternative degli avvenimenti. Secondo alcune storie, i due annegano e i loro corpi vengono trascinati dalle onde fino a località anche molto distanti; secondo altre, nonna e nipote riescono a fuggire dal luogo della battaglia e a mettersi in salvo, trascorrendo il resto della loro vita in luoghi segreti e isolati.

[4] A differenza di *Ikarikazuki*, i drammi *bangai* nō (fuori repertorio) intitolati *Niinoama* (La monaca di secondo rango) e *Sentei* (Il precedente imperatore), probabilmente composti nel periodo Tokugawa, raccontano lo stesso episodio seguendo fedelmente la versione dello *Heike monogatari*. Si veda Watson (2007).

Le leggende che appartengono a questi due gruppi sono di solito corredate da siti, monumenti e oggetti che definiamo con il termine generico di *cultural heritage*. Vediamone alcuni esempi.

2.1 I resti di Tokiko

Le storie riguardanti il ritrovamento del corpo di Tokiko si sono sviluppate in luoghi spesso lontani dallo stretto di Shimonoseki, il teatro della battaglia di Dannoura. Uno di questi è Nii no hama, una piccola baia frequentata in estate da bagnanti sulla costa settentrionale della Prefettura di Yamaguchi, a circa 10 chilometri dalla città di Nagato. Al centro della spiaggia, circondato dalle piante di *hamaomoto* (*Crinum asiaticum*) caratteristiche della regione, troneggia un blocco di pietra alto quasi due metri con su scolpito "Nii no tsubone no sekihi" ("Monumento alla dama di secondo rango", quest'ultimo un appellativo di Tokiko). Non si hanno informazioni chiare sulle vicende che hanno portato all'istallazione di questo monolite, ma sappiamo che il monumento è stato eretto nel 1925 su ordine del capo villaggio in onore di Tokiko, il cui corpo, secondo una leggenda locale, è arrivato fin qui da Dannoura. L'istallazione del blocco di pietra fa sì che la leggenda, fino ad allora diffusa oralmente, non venga dimenticata, ma al contrario, rafforzata dalla presenza di un monumento fisico.

Meglio documentate sono le vestigia di Tokiko che si trovano a Miyajima (o Itsukushima), l'isola a largo della costa di Hiroshima famosa per il suo portale rosso immerso nell'acqua. Sull'isola sono ancora presenti una statua di legno (conservata presso il Miyajima Museum of History and Folklore) e un *tōrō*, una lanterna di pietra alta più di due metri che attualmente si trova, allineata ad altre lanterne, sulla strada che conduce al Santuario di Itsukushima. La lanterna aveva probabilmente la funzione di indicare il luogo del ritrovamento del corpo. La statua invece è stata creata a fini devozionali. Entrambi gli oggetti, lanterna e statua, risalgono al periodo Tokugawa, almeno cinque secoli dopo la battaglia di Dannoura. Numerose fonti fanno riferimento al ritrovamento del corpo di Tokiko a Miyajima: secondo il *Tanamori Fusaaki oboegaki* (Memorie di Tanamori Fusaaki, 1580) il corpo è arrivato ad Ari no ura, la parte della baia dove è stata poi eretta la lanterna. Un tempio chiamato Amidadō è stato costruito per commemorare questo evento. Anche lo *Itsukushima michishibaki* (Guida a Itsukushima, 1702) racconta di come il corpo della donna sia stato ritrovato incagliato ad una lingua di sabbia. Durante l'operazione di recupero della salma l'acqua marina che la circondava è rimasta miracolosamente limpida, nonostante il movimento della sabbia che veniva raccolta insieme al corpo. Il miracolo ha continuato ad av-

venire nei secoli successivi, e a detta di questo testo l'acqua di Ari no ura è sempre trasparente. La statua di Tokiko è menzionata dal *Geihan Tsūshi* (Dizionario geografico artistico, 1825), secondo il quale è stata posta nel tempio Shinsenji, conosciuto anche come Tokidera, nel 1676. Lo *Itsukushima zue* (Immagini di Itsukushima, 1835) contiene un disegno di questa statua.

Se la "scelta" del corpo di Tokiko di approdare a Nii no hama non può essere facilmente spiegata, l'esistenza di leggende relative al suo arrivo a Miyajima è decisamente più comprensibile. I Taira avevano forti legami con il Santuario di Itsukushima, il loro santuario tutelare al quale nel 1164 hanno donato la famosa collezione di sutra preziosamente illustrati conosciuta come *Heike nōkyō*. I pellegrinaggi che Kiyomori ha effettuato presso questo santuario per ringraziare le divinità per le promozioni ottenute e le sfarzose cerimonie e visite imperiali da lui organizzate hanno elevato lo status dell'isola, unendo indissolubilmente il destino di Miyajima a quello della famiglia Taira (Blair, 2015). È facile immaginare che Tokiko abbia deciso di tornare qui dopo la sua morte nonostante gli oltre duecento chilometri in linea d'aria che separano l'isola da Dannoura.

2.2 La fuga

Le numerose leggende secondo le quali Antoku e Tokiko non sono affogati a Dannoura ma fuggiti grazie all'aiuto di fedeli alleati sono accompagnate da *haka* (tombe), ovvero piccoli memoriali buddhisti di pietra che di solito con contengono né il corpo né le ceneri delle persone che commemorano. Di rilievo sono le loro tombe (di epoca Tokugawa) su una collina presso Isahaya, in Kyūshū, non lontano da Nagasaki, una zona in passato controllata dai Taira, dove secondo le testimonianze orali locali i due si sarebbero stabiliti dopo la battaglia di Dannoura. Questi racconti di residenze segrete dei Taira fanno parte di un vasto corpus di leggende che vedono protagonisti i fuggitivi della guerra Genpei, i cosiddetti *ochūdo*. Centinaia di aree in Giappone vantano un passato di villaggi segreti dove si sarebbero rifugiati membri della famiglia Taira e i loro discendenti (Blacker, 1984). Se nel XII secolo l'appartenenza al casato dei Taira doveva essere tenuta segreta, in quanto avrebbe potuto attrarre vendette e persecuzioni da parte dei vincitori, nei secoli successivi tale connessione diventa un elemento di prestigio, data l'immagine di eleganza e regalità tradizionalmente associata ai Taira, e viene quindi pubblicizzata dalle comunità che si considerano discendenti dagli *ochūdo*.

3. Storia, letteratura, leggende e cultural heritage

Abbiamo visto alcuni esempi di *cultural heritage* riguardanti il caso di Taira no Tokiko. In che contesto esistono questi monumenti e leggende, quanto sono comuni, e soprattutto cosa ci aiutano a comprendere?

Statue, tombe, monumenti di vario genere, antichi e moderni, si trovano in ogni angolo del Giappone. Commemorano la vita e le gesta di figure storiche, come leader militari o religiosi, ma non è raro che siano stati costruiti per ricordare personaggi provenienti dalla letteratura o dal folklore locale. Particolarmente comuni sono le tombe, ed è normale per una persona famosa, realmente esistita o no, averne più d'una. Antoku ne ha almeno una dozzina (Yokoyama, 2012), e Giō, la danzatrice amante di Kiyomori che appare nello *Heike monogatari* e che probabilmente non è mai esistita, ne ha ben quattro (Strippoli, 2017). È possibile trovare monumenti di questo tipo, sia famosi sia semisconosciuti, in grandi città così come in aree rurali o montane poco popolate e lontane dalle rotte turistiche. Un sito può svolgere un ruolo importante all'interno di una comunità, per esempio in una piccola città o quartiere, oppure occupare una posizione di scarso rilievo, essere uno dei tanti monumenti esistenti, noto solo a coloro che vivono nelle sue vicinanze (si pensi ad un posto come Kyōto, o alla stessa Miyajima, dove abbondano lanterne, statue, templi).

Le leggende locali, orali e scritte, e i monumenti che ho presentato brevemente in questo articolo si ispirano allo *Heike monogatari*. Confermano gli eventi narrati dallo *Heike* oppure suggeriscono che le cose sono andate in modo diverso. Le numerose storie riguardanti i villaggi segreti, per esempio, raccontano che i Taira non si sono estinti, ma che molti di loro sono fuggiti e vissuti fino a tarda età in luoghi lontani dalla capitale. Interpretare l'esistenza di questi esempi di *cultural heritage* significa capire, laddove siano disponibili sufficienti fonti, chi ha diffuso le nuove versioni dei fatti, chi ha costruito questi siti o prodotto questi oggetti e quale ne fosse la funzione al momento della loro creazione. Ciò è possibile in alcuni casi, soprattutto per quanto riguarda opere importanti e durature: templi, canali.[5] La maggior parte di questi monumenti è però di piccole dimensioni. In particolare le tombe sono spesso formate da pietre appoggiate l'una sull'altra. Non è raro che nei secoli i monumenti siano stati smontati, rimontati in luoghi diversi da quello originale, e non è sempre facile indagare sulla loro genesi. Se i documenti uffi-

[5] Si veda ad esempio l'ampia documentazione relativa al Giōikawa, un canale per l'irrigazione che secondo leggende del periodo Tokugawa è stato costruito da Kiyomori come regalo alla sua amante Giō (Strippoli, 2017).

ciali hanno a volte ignorato queste fragili opere, il fatto che esse esistano ancora significa che qualcuno le ha mantenute in vita, restaurandole quando necessario, impedendo alla vegetazione e agli elementi di danneggiarle. Significa che c'è stata una volontà di conservare questi monumenti perché portatori di un significato, di una funzione che hanno mantenuto nei secoli e che in qualche modo possiedono tuttora.

I monumenti hanno genesi diverse e vanno studiati individualmente, in rapporto alla storia delle località in cui si trovano. Nella maggior parte dei casi, però, sembra che i monumenti relativi a Tokiko e allo *Heike monogatari* in generale espletino due principali funzioni: definire o rafforzare l'identità locale e pacificare spiriti pericolosi, in questo caso gli spiriti dei Taira sconfitti nella guerra Genpei. Diamo un breve sguardo a queste due funzioni.

3.1 *Cultural heritage* come identità locale

Numerosi studiosi di *heritage* hanno mostrato l'importanza che i monumenti hanno nel definire, affermare, sostenere la causa delle comunità che li costruiscono e li custodiscono. I monumenti possono essere creati, conservati, modificati, distrutti in modi che avvalorano una particolare versione della storia (Lowenthal, 2015). I monumenti conferiscono ai luoghi che li ospitano un senso di identità condivisa che va ben oltre il possibile richiamo turistico. Hanno il potere di rinforzare l'identità di una comunità stabilendo una connessione con gli eroi ed eroine della storia locale, ma anche e soprattutto di quella del paese, della nazione. Un monumento, così come una reliquia importante, contribuisce alla gloria e alla fama di un luogo e può essere motivo di orgoglio.

Gli oggetti e i siti di *cultural heritage* relativi a Tokiko, o almeno alcuni di essi, devono aver avuto una funzione di rinforzo delle identità locali. In particolare, essi possono essere serviti per argomentare una possibile connessione tra un certo luogo geografico e la storia del casato dei Taira e gli avvenimenti del conflitto Genpei. L'intenzione di creare questa connessione è evidente soprattutto nel caso delle leggende e dei monumenti relativi agli *ochūdo*, i Taira che si sarebbero rifugiati in centinaia di luoghi in tutte le prefetture del Giappone. Gli *ochūdo* rappresentano un'opportunità per questi luoghi isolati di partecipare alla storia non solo locale, ma del Giappone, alla storia dei grandi avvenimenti, delle casate militari importanti e degli imperatori.

3.2 *Cultural heritage* come strumento di pacificazione degli spiriti (*chinkon*)

In Giappone c'è una lunga tradizione di pacificazione di spiriti vendicativi (*onryō*) di persone che sono morte in guerra, in modo violento, o durante

un esilio ingiusto. Questi spiriti sono pericolosi perché in grado di causare carestie, terremoti, rivolte, la malattia dell'imperatore e persino errori da parte delle istituzioni governative. Costituiscono una minaccia per l'intero stato ed è necessario placarli eseguendo rituali e costruendo templi e santuari che li onorino.[6]

I disastri naturali seguiti alla guerra Genpei, come ad esempio un forte terremoto avvenuto qualche mese dopo la battaglia di Dannoura (descritto sia nello *Heike monogatari* sia nello *Hōjōki*), avevano convinto molte persone che gli spiriti di Antoku e dei Taira, morti in gran numero durante quella guerra, fossero diventati vendicativi. Questi spiriti andavano assolutamente liberati dallo stato doloroso in cui si trovavano, e numerosi rituali sono stati eseguiti a tal fine. La costruzione e la costante manutenzione di monumenti, statue, tombe facevano parte di queste strategie pacificatrici. Un esempio molto famoso è il tempio buddhista Amidaji costruito in corrispondenza dello stretto di Shimonoseki dopo il ritrovamento del corpo di Antoku e mantenuto in vita nei secoli, fino alla sua trasformazione in tempi moderni nel Santuario di Akama (Gunji, 2007; 2015). Si può quindi ipotizzare che anche le tombe di Tokiko (una delle quali si trova proprio presso il Santuario di Akama) e gli altri oggetti di *cultural heritage* costruiti per lei potessero avere, insieme alla recitazione delle leggende e all'esecuzione di rituali, una funzione di pacificazione del suo spirito potenzialmente vendicativo.

Conclusioni

Luoghi e oggetti di *cultural heritage* hanno il potere di rinforzare e arricchire l'identità condivisa delle comunità che li hanno creati. L'esempio di Tokiko è particolarmente interessante: laddove lo *Heike monogatari* l'ha relegata al margine, privandola della sua influenza politica e dipingendola come una donna dipendente dal marito e dai figli, alcune località lontane da teatro degli avvenimenti della guerra Genpei l'hanno scelta, hanno creato e tramandato una versione locale della sua vicenda al fine di dimostrare la piena e legittima partecipazione della comunità alla storia "centrale" del Giappone.

Tombe, monumenti, siti di *cultural heritage* esistono nello spazio, possono essere visitati, toccati, fotografati, e le loro foto condivise su network so-

[6] Anche la recitazione degli episodi dello *Heike monogatari* da parte dei menestrelli *biwa hōshi* e la rappresentazione dei drammi nō con protagonisti i guerrieri Taira possono essere interpretate come azioni atte a pacificare di questi spiriti. Per una trattazione dettagliata dell'argomento si veda Plutschow (1990, soprattutto i capp. 16, 17, 18).

ciali e blog. Hanno una presenza fisica che conferisce un'esistenza quasi storica agli eventi o ai personaggi ai quali sono connessi. Le tombe di Tokiko e Antoku a Isahaya e il monumento a Tokiko a Nagato cambiano in modo indelebile la percezione degli eventi della battaglia di Dannoura. Facendo sì che un personaggio di fantasia o un avvenimento inventato (come il ritrovamento della salma di Tokiko) venga associato ad un momento storico, e assegnando a questo avvenimento un'esistenza fisica nello spazio (il ritrovamento è accaduto qui), questi oggetti e siti mettono in discussione l'esistenza di un confine ben delineato tra leggenda e storia.

Bibliografia

Blacker, Carmen (1984). "The Exiled Warrior and the Hidden Village". *Folklore*, 95, 2, pp. 139-150.

Blair, Heather (2015). "Kiyomori, Itsukushima, and Fukuhara". In Adolphson, Mikael S.; Commons, Anne (a cura di). *Lovable Losers: The Heike in Action and Memory*. Honolulu: Hawai'i University Press, pp. 58-77.

Conlan, Thomas (2005). "Thicker than Blood: The Social and Political Significance of Wet Nurses in Japan, 950–1330". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 65, 1, pp. 159-205.

Gunji, Naoko (2007). *Amidaji: Mortuary Art, Architecture, and Rites of Emperor Antoku's Temple*. Ph.D. Dissertation, University of Pittsburgh.

Gunji, Naoko (2015). "Horrified Victors. Spirit Pacification of Heike Losers". In Adolphson, Mikael S.; Commons, Anne (a cura di). *Lovable Losers: The Heike in Action and Memory*. Honolulu: Hawai'i University Press, pp. 166-184.

Ichiko, Teiji (1973-1975) (a cura di). *Heike monogatari*. In *Nihon koten bungaku zenshū*, 29-30. Tōkyō: Shōgakukan.

Kim, Yong (2002). "Taira Tokiko ron". *Bungaku* 3, 4, pp. 157-169.

Kuroita, Katsumi (1964) (a cura di). *Azuma kagami*. In *Kokushi taikei*, 32. Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan.

Lowenthal, David (1998). *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. (Revisited Edition) Cambridge: Cambridge University Press.

Lowental, David (2015). *The Past is a foreign Country, Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moerman, D. Max (2005). *Localizing Paradise: Kumano Pilgrimage and the Religious Landscape of Premodern Japan*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Plutschow, Herbert E. (1990). *Chaos and Cosmos: Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*. Leiden: Brill.

Sanari, Kentarō (1930). "Ikarikazuki". In *Yōkyoku taikan, vol. 1*. Tōkyō: Meiji shoin, pp. 246-262.

Smith, Laurajane (2006). *Uses of Heritage*. London & New York: Routledge.

Strippoli, Roberta (2017). *Dancer, Nun, Ghost, Goddess: Giō and Hotoke in Traditional Japanese Literature, Theater, and Cultural Heritage*. Leiden: Brill.

Takahashi, Sadaichi (1988-1990) (a cura di). *Kundoku Gyokuyō*. Voll. 1-8, Tōkyō: Takashina shoten.

Takamatsu, Momoka (2013). "Taira no Tokiko. 'Heike' o tsukuriage, owaraseta Kiyomori no seisai". In Fukutō Sanae (a cura di). *Heike monogatari no jidai o ikita joseitachi*. Kawagoe: Shokeisha, pp. 51-73.

Watson, Michael (2007). "Spirits of the Drowned: Sea Journeys in Bangai Noh from the Genpei War". In Eiji Sekine (a cura di). *Travel in Japanese Representational Culture: Its Past, Present, and Future. Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, Vol. 8, pp. 141-154.

Yokoyama, Takaharu (2012). *Heike densetsu to kakurezato*. Ōsaka: Kan'yō shuppan.

Fig. 1 – Tokiko sta per gettarsi in mare con l'imperatore bambino Antoku. *Heike monogatari* (libro a stampa, periodo Tokugawa), Kagoshima Daigaku Fuzoku Toshokan, p. 554. Shin Nihon Kotenseki Database:
https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/100050513/viewer/554

Taira no Tokiko in Literature, Oral Legend, and Cultural Heritage

In this essay, I examine several legends, statues, and monuments connected with Taira no Tokiko, wife of Kiyomori, also known as Niidono, or Nii no ama, the Nun of Second Rank. According to legend, she threw herself into the sea with the child emperor Antoku during the battle of Dannoura in one of the most touching moments of the *Tale of the Heike*. Stories regarding Taira no Tokiko portray multiple endings of her life: she and the child emperor drowned, and their bodies washed up in several locations; they went to the Dragon Palace under the sea; they were able to escape unharmed and lived to old age in secret villages hidden in far-away mountains. I look into the first of these three endings, providing examples of two sites that claim to be the place where Tokiko's lifeless body washed up. At these sites, monuments and objects (such as temples, stone lanterns, and statues) have been created to commemorate and celebrate the local connection with Tokiko. By associating physical places with legendary events, cultural heritage blurs the line between fiction and history.

文学、口承伝説、文化遺産に於ける平時子

ロベルタ・ストリッポリ

本論文では清盛の正妻で、二位殿又は二位尼としても知られる平時子をめぐる幾つかの伝説と像、モニュメントについて考察する。
伝説によれば平時子は壇ノ浦の戦いの際に幼少の安徳天皇と共に海中に身を投げた。平家物語の中でも最も劇的な場面である。平時子をめぐる数々の物語の中で描かれている彼女の最期は様々だ。曰く、時子と安徳天皇は溺死し、遺体が数カ所で見つかった；海の底の龍宮にたどり着いた；一命を取り留めてはるか遠くの隠れ里、平家村で長寿を全うした、などである。本稿ではこれらの三様の結末の中の最初の説を考察し、時子の亡き骸が流れ着いたという二箇所の例について述べる。これらの場所では時子との繋がりを記憶に留め記念する為に寺、灯籠、木像等のモニュメントや記念物が造られた。具体的な場所を伝説上の出来事に繋げることによって、文化遺産はフィクションと歴史との境界線を曖昧にする。

MARIO TALAMO

Di eroi, vittime e donatori: riflessi ideologici nei racconti di vendetta del tardo periodo Edo[1]

Tra le tipologie attanziali tipiche dei *katakiuchimono*[2] (racconti di vendetta), l'eroe, la vittima e il donatore occupano una posizione di primo piano in virtù delle loro funzioni: l'eroe è colui che porta avanti la trama con le sue peripezie; la vittima invece, sacrificandosi, dà inizio all'intero intreccio, mentre il donatore è colui che si accerta dello stato di virtù dell'eroe e decide di mettere al suo servizio le proprie doti, attraverso un addestramento fisico che si conclude con l'offerta di un'arma o di un'abilità speciale. Suddette tipologie attanziali risultano centrali nello sviluppo della trama delle storie di vendetta del tardo periodo Edo: senza l'eroe non ci sarebbe infatti una vendetta, senza la vittima non ci sarebbe la tipica struttura ciclica del racconto

[1] Il *corpus* del presente intervento è stato in parte raccolto grazie a un *Contrat de terrain de courte durée*, elargito dalla Fondation Maison des Sciences de l'Hommes (FMSH) in collaborazione con l'Ecole Française d'Extrême Orient (EFEO). Il presente saggio è una ideale continuazione di "*Katakiuchimono* e Riforma Kansei", pubblicato in *Riflessioni sul Giappone antico e moderno* III, Roma, Aracne 2018, pp. 347-69.

[2] Applicando ai racconti di vendetta del tardo periodo Edo le teorie proppiane (1970) sui personaggi, si evidenziano cinque tipologie attanziali ricorrenti: il vendicatore, la vittima, l'antagonista, l'ausiliare e il donatore. È tuttavia opportuno precisare che il mio obiettivo non è il *plaquage forcé* delle categorie proposte da Vladimir Propp, essendo la riduzione funzionale soltanto una delle mie coordinate scientifiche, al cui interno si annoverano anche i modelli attanziali proposti da altri studiosi post formalisti. Il libero utilizzo di tali teorie mi ha permesso di evidenziare il carattere codificato dei *katakiuchimono* e di trarre dalla loro analisi delle lezioni generali sui paradigmi etici dell'epoca.

(Paulme, 1976, p. 25), e senza il donatore l'eroe non acquisirebbe mai la forza e le abilità necessarie a garantirgli il successo sull'antagonista.

I *katakiuchimono* furono un prolifico sottogenere narrativo pubblicato in seguito alla Riforma Kansei (1787-1793), allorché si presentò la necessità di diffondere tra la popolazione gli ideali cari alle *élites* militari che governavano il paese (Shigematsu, 1999, p. 164). La propaganda, che in un primo momento riguardò esclusivamente l'ideologia neoconfuciana,[3] con il passare degli anni cambiò, portando a evidenti trasformazioni nei contenuti delle storie di vendetta. Il presente saggio si propone di evidenziare un'evoluzione dei paradigmi intellettuali alla base del sottogenere dei racconti di vendetta attraverso l'analisi delle tipologie attanziali dell'eroe vendicatore, della vittima e del donatore. Tre saranno i punti su cui si fonderà l'analisi: la morfologia e le funzioni delle tipologie attanziali oggetto dello studio, i vettori (in particolare le formule descrittive), e il tipo di lettore modello di ciascun testo.

Il *corpus* del presente saggio è composto da sette racconti di vendetta, pubblicati tra la riforma Kansei e la sesta decade del XIX secolo, all'epoca del crollo del Bakufu Tokugawa:[4] il primo racconto è anche il *textus prin-*

[3] La dottrina neoconfuciana, o confuciana di Zhu Xi, si manifesta in molteplici modi all'interno delle storie di vendetta: in primo luogo attraverso l'esortazione a mantenere immutato l'ordine sociale prestabilito, e in seguito attraverso la presenza delle virtù confuciane nei titoli delle opere (es. *teijo*, donna casta, o *gijo*, donna giusta). Non bisogna però dimenticare che la pratica della vendetta era espressione di due delle più importanti virtù confuciane – pietà filiale e lealtà – e che molti personaggi dei racconti recavano nomi in cui compariva un evidente richiamo alla condotta virtuosa (es. Misao, castità). Inoltre, la tendenza riscontrata in taluni testi di richiamare all'attenzione del lettore lo status sociale del singolo personaggio (es. *kyōdai*, se i personaggi erano fratelli, o *fūfu*, se invece si trattava di una coppia) rispondeva al bisogno di creare una società ordinata, in cui "ciascun individuo riceve un'identità che decide del proprio status, del suo stile di vita, dei comportamenti e delle relazioni" (Ansart, 2014, p. 162). Infine, la visione negativa della natura, presaga di sventure, unitamente alla ferma condanna delle passioni umane, si collocava in un quadro ideologico influenzato dall'etica neoconfuciana.

[4] Il *corpus* del presente contributo è il risultato di diverse scremature e ridefinizioni. In un primo momento, l'unica limitazione di cui ho dovuto tener conto, come s'impone a tutte le ricerche che hanno per oggetto lo studio dei paradigmi etici e intellettuali di una data epoca, è stata la distanza temporale che doveva intercorrere tra la pubblicazione di un testo-testimone e il successivo. La scelta del materiale è stata modellata sulla base della conoscenza della storia intellettuale delle varie fasi storiche del periodo Edo: la decisione di scegliere due testi quasi contemporanei è dovuta

ceps dei *katakiuchimono* del tardo periodo Edo, *Katakiuchi gijo no hanabusa* (Corona di fiori per una fanciulla virtuosa: una storia di vendetta) di Nansenshō Somahito (1749-1807), pubblicato nel corso del settimo anno del periodo Kansei (1795); il secondo racconto del *corpus* è composto da due diversi testi di Jippensha Ikku (1765-1831), entrambi dell'undicesimo anno del periodo Kansei (1799): *Katakiuchi Sumiyoshimōde* (Vendetta al pellegrinaggio di Sumiyoshi) e *Tengajaya homare no adauchi* (Vendetta d'onore a Tengajaya); il terzo racconto risale ai primi anni del XIX secolo e si intitola *Katakiuchi Magotarōmushi* (I vermi salvifici di Magotarō), scritto da Santō Kyōden (1761-1816) e pubblicato nel terzo anno del periodo Bunka (1806). *Katakiuchi Yomeodoshidani* (Vendetta nella valle di Yomeodoshi) di Shikitei Sanba (1776-1822), del quarto anno Bunka (1807), è invece il quarto testo oggetto dello studio. Durante il terzo anno dell'epoca Tenpō (1832), Goryūtei Tokushō (1793-1853) pubblicò *Katakiuchi aiyadobanashi* (Morte nella locanda: una storia di vendetta), quinto testimone del *corpus*, che comprende anche un'opera di Santō Kyōzan (1769-1858), del quindicesimo anno Tenpō (1844), intitolata *Katakiuchi teijo kagami* (Lezioni per una donna virtuosa), e un testo di Dontei Robun (1829-94), del primo anno del periodo Man'en (1860), il cui titolo è *Iga no adauchi* (La vendetta di Iga).[5]

---

agli sviluppi delle teorie utilitaristiche e alla prima affermazione della concezione di invenzione artificiale sul paradigma naturale, che si verificò agli inizi del XIX secolo; la scelta di tenere conto di storie di vendetta risalenti agli anni immediatamente successivi alle due grandi riforme è dipesa dai risultati delle prime analisi, che hanno evidenziato analogie tra gli scritti del dopo-riforma, riconducibili ai tentativi di imporre regole anacronistiche a una società ormai indirizzata verso una modernizzazione ideologica ed economica sempre più evidente. La selezione dei racconti qui presentati si compone dunque di testimoni di diverse fasi storiche, caratterizzate da sviluppi etici e ideologici peculiari.

[5] I testi del *corpus* sono: Nansenshō Somahito, *Katakiuchi gijo no hanabusa* (KGH nel ricorrente); testo di riferimento per le citazioni è la trascrizione di Koike Masatane *et al*. pubblicata in *Edo no gesaku ehon* (Koike *et al.*, 1980, pp. 87-120). Jippensha Ikku, *Katakiuchi Sumiyoshimōde* (KSM nel ricorrente) e *Tengajaya homare no adauchi* (THA nel ricorrente); testi di riferimento sono gli esemplari conservati presso l'Università di Waseda. Santō Kyōden, *Katakiuchi Magotarōmushi* (KMM nel ricorrente); testo di riferimento, anche in questo caso, è la copia conservata presso l'Università di Waseda. Shikitei Sanba, *Katakiuchi Yomeodoshidani* (KYD nel ricorrente); testo di riferimento è, come per i precedenti, l'esemplare conservato presso l'Università di Waseda. Goryūtei Tokushō, *Katakiuchi aiyadobanashi* (KAB nel ricorrente); testo di riferimento è la copia conservata presso l'Università

1. Morfologia e funzioni degli attanti

I primi *katakiuchimono* del *corpus* – pubblicati tra la fine del periodo Kansei e i primi anni dell'epoca Bunka – presentano una struttura morfologica molto semplice e un *ensemble* di personaggi limitato: le cinque tipologie attanziali tipiche delle storie di vendetta compaiono infatti non più di una volta nei testi risalenti agli anni successivi alla riforma Kansei, i quali presentano altresì un'organizzazione delle funzioni lineare e priva di sottotrame. KGH presenta tre vittime – unico attante che, come spesso accade nelle produzioni melodrammatiche, poteva comparire più di una volta per aumentare la partecipazione emotiva del lettore –, e soltanto un eroe, un antieroe, un donatore e un ausiliare, con una struttura morfologica imperniata intorno alla ripetizione delle dieci funzioni basilari delle storie di vendetta.[6] Tali caratteristiche ritornano anche nell'opera di Jippensha Ikku. È soltanto in KMM che si osservano le prime trasformazioni: in aggiunta a un numero maggiore di attanti – tre vittime e una accresciuta schiera di ausiliari che comprende anche una famiglia di orsi – si nota la presenza di personaggi che svolgono più ruoli, i cosiddetti arciattanti (Greimas, 1968, pp. 210-215). È il caso di Gōsuke, che agisce dapprima come ausiliare e successivamente come donatore, affiancato dall'unico donatore puro del testo, Jizōbosatsu, e da un antieroe, Ōyanagi Hitokaku.

È a partire dall'opera di Kyōden che si osservano i primi cambiamenti, riguardanti tanto la struttura morfologica del racconto – che presenta molti-

di Ritsumeikan. Santō Kyōzan, *Katakiuchi teijo kagami* (KTK nel ricorrente); testo di riferimento è la trascrizione di Takagi Gen, contenuta in *Santō Kyōzan denki shōsetsushū* (Takagi, 2003, pp. 906-975). Dontei Robun, *Iga no adauchi* (INA nel ricorrente); testo di riferimento per le citazioni è la copia conservata presso l'Istituto Nazionale per la Letteratura Giapponese (NIJL).

[6] Nelle storie di vendetta del *corpus* si nota la ricorrenza delle seguenti dieci funzioni: 1) situazione iniziale, 2) rottura dell'idillio, 3) omicidio, 4) identificazione del colpevole, 5) decisione di vendicarsi/presentazione del vendicatore, 6) fase di tribolazioni/spostamenti spaziali, 7) incontro con un ausiliare o un donatore, 8) combattimento finale, 9) vendetta e 10) ritorno dell'eroe. Al giorno d'oggi, esistono soltanto due descrizioni della struttura narrativa dei *katakiuchimono* del tardo periodo Edo: la prima è opera di Koike Masatane (1968) e prevede la ripartizione della trama in sei funzioni basilari; la seconda è invece di Konita Seiji (1989), il quale, fortemente influenzato dalle opposizioni proppiane, ha stilato una morfologia in sette fasi, sei delle quali si oppongono, con la funzione di "incontro con l'ausiliare" in posizione centrale. Nel caso specifico di INA, Ueno (1987) ha proposto una riduzione della trama in cinque sequenze fondamentali e quindici scene.

plicazioni della funzione di "incontro con l'ausiliare" e lunghe serie di "spostamenti e fasi di tribolazioni" – quanto l'accresciuto numero di personaggi, alcuni dei quali mostrano una tendenza sincretica. A cominciare da KMM la proliferazione degli attanti e la comparsa degli arciattanti divengono infatti elementi imprescindibili delle storie di vendetta. Anche in KYD si nota una gamma maggiore di *dramatis personae*. Su tutti spicca la figura del gatto Koyuki, presentato in un primo momento come ausiliare, nei panni di una donna (Yukino), e successivamente come donatore, nella parte di un gatto gigante che conduce il vendicatore e l'antieroe presso la valle di Yomeodoshi. Elemento che dimostra l'ulteriore avanzamento del processo di trasformazione del tessuto morfologico è la presenza di ausiliari e donatori equamente ripartiti tra i vendicatori e gli antagonisti.

KAB di Tokushō è incentrato sulle vicende di Jūzō, presentato dapprima come ausiliare e successivamente come donatore. Limitato è lo spazio riservato al vero protagonista dei racconti di vendetta – l'eroe vendicatore – che compare all'inizio e alla fine dell'opera per vendicare la morte del padre. La trama atipica di KAB si accompagna a un elenco singolare di tipi attanziali, con personaggi divisi tra più ruoli (Jūzō), che presentano a loro volta attanti sottoposti, tra i quali spicca Horikoshi Minbu (padre di Jūzō), il quale agisce a un tempo come ausiliare, donatore e mandante. Tipologia, questa, che si aggiunge al novero delle *dramatis personae*. La deriva fantastica dei personaggi, già presentata nei primi testi, prosegue anche in KAB: Jūzō viene infatti ospitato da un gruppo di *yamabushi* che, nottetempo, organizza un incontro di *sumō* per poi mostrare all'ospite la propria vera natura di *tengu*.

In KTK di Santō Kyōzan la tendenza sincretica dei personaggi è ormai divenuta un tratto ricorrente: Sonowaza Hayanoshin, maestro di spada, entra in scena come ausiliare per trasformarsi in donatore, in seguito alla guarigione della figlia compiuta dalla vendicatrice Osayo, e infine in mandante.

L'ultimo *katakiuchimono* del *corpus*, opera di Dontei Robun, mostra, come già KYD di Shikitei Sanba, gruppi di attanti legati alle due figure del vendicatore e dell'antagonista: INA presenta infatti ausiliari tanto per il vendicatore Shizuma quanto per l'antieroe Matagorō. Elemento centrale delle ultime evoluzioni delle storie di vendetta è lo sviluppo di una nuova tipologia attanziale: il donatore involontario. I fratelli Sakurae, che nell'opera rivestono il ruolo di *sukedachi* (ausiliari) dell'antagonista, svolgono al contempo anche la funzione di donatori involontari dei vendicatori, attraverso lo svelamento del nascondiglio dell'antieroe. Da quanto fin qui descritto, capiamo subito che, benché la figura della vittima sia suscettibile di variazioni numeriche, il suo coinvolgimento nelle vicende rimane limitato nel corso

dell'intero *corpus*. Le funzioni dell'eroe vendicatore non subiscono grandi trasformazioni: talvolta si presentano testi con più vendicatori, ma una tale moltiplicazione è generalmente dovuta al superamento dell'età liminale di quindici anni da parte dell'eroe principale, e alla necessità di trovare un sostituto o un semplice *sukedachi* che possa adempiere a tale obbligo. Infine, si nota come la tipologia attanziale del donatore, talvolta vista come semplice sviluppo dell'ausiliare, subisca le maggiori evoluzioni in termini quantitativi e qualitativi.

2. Evoluzioni di paradigmi intellettuali

Alla base delle principali trasformazioni dei paradigmi intellettuali del tardo periodo Edo troviamo il passaggio dalla concezione di ordine naturale (*shizen*) al concetto d'invenzione artificiale (*sakui*). Agli inizi del XVII secolo, quando Tokugawa Ieyasu (1542-1616) stabilì il Bakufu a Edo, l'autorità riformatrice e lo slancio dell'attività di governo erano percepiti come naturali e consolidati. Tale situazione ebbe dei riflessi anche sull'atteggiamento del popolo, il quale non avvertì mai la necessità di giustificare il potere del nuovo clan, all'epoca in fase di forte ascesa. Il concetto di ordine naturale tendeva a vedere nella società feudale – dunque nell'organizzazione governativa proposta da Zhu Xi (1130-1200) – una *conditio sine qua non* del potere. Fu per tale motivo che il Neoconfucianesimo divenne il pensiero dominante del Bakufu Tokugawa, «perché conteneva il concetto di ordine naturale e perché sembrava adattarsi bene alla nascente società feudale» (Maruyama, 1974, p. 229). Esso difendeva l'immutabilità dell'ordine basato sulle cinque virtù relazionali e sulla suddivisione della società in quattro grandi classi, all'interno delle quali l'uomo aveva l'obbligo di rispettare la collocazione che gli era stata data (dalla nascita e dall'appartenenza sociale), adempiendo agli obblighi a essa connessi. Tale concezione regnò egemone per il primo secolo del periodo Edo, fino agli anni dell'epoca Genroku (1688-1704), quando emersero le prime incongruenze del sistema governativo: l'eccessiva ricchezza concentrata nelle mani dei mercanti, la povertà in cui si dibattevano i samurai, unitamente ai problemi legati all'evoluzione dei rapporti sociali e alla trasformazione degli stili di vita cittadini,[7] fecero sorgere le prime voci di-

[7] A risentire maggiormente delle evoluzioni economiche e sociali fu il rapporto tra padrone e servo, mutato a causa della scomparsa della figura del servitore ereditario, il quale, da sempre concepito come parte integrante della famiglia, fu rimpiazzato da servitori a tempo determinato, i cui contratti non duravano più di un anno. La causa di tale involuzione è da ricercarsi nel costo che i collaboratori stabili impo-

scordanti in un panorama intellettuale che per lungo tempo era rimasto pressoché omogeneo. Ogyū Sorai (1666-1728) e vari altri pensatori come Dazai Shundai (1680-1747) percepirono la crisi della società feudale e tentarono di dare una risposta al grande interrogativo del loro tempo: chi avrebbe restaurato l'ordine preesistente? Fu in questo contesto che si fecero largo delle teorie secondo cui alcune personalità autonome sarebbero state in grado di ripristinare l'equilibrio sociale.[8]

Le concezioni di ordine naturale e di invenzione artificiale rappresentano un punto di grande interesse per le storie di vendetta in virtù dell'influenza che ebbero sullo sviluppo dei rapporti sociali, divisibili in due opposte categorie:[9] la prima comprenderebbe le relazioni percepite come necessarie e

nevano ai padroni, i quali erano anche i diretti responsabili della loro condotta, al contrario dei nuovi servitori, assunti tramite la mediazione di uno *ukenin* (garante) che rispondeva del loro operato. Conseguenza di tale trasformazione fu l'aumento della precarietà e la diminuzione della qualità delle prestazioni (Ansart, 2010, pp. 93-110).

[8] Alla base della concezione di ordine naturale troviamo l'assunto secondo cui la Via e le istituzioni sociali sarebbero state create dall'interazione tra il principio primo (*ri*) e l'etere (*ki*), come sosteneva Kumazawa Banzan (Heisig *et al.*, 2011, p. 330). Alla base del concetto di invenzione autonoma si colloca invece la tesi secondo cui le istituzioni tutte, e perfino i cinque elementi e le cinque virtù, sarebbero stati un'introduzione dei saggi, i mitici sovrani portatori del buon governo delle prime dinastie mitologiche di Cina. Ordine naturale e invenzione artificiale sono concetti che risalgono agli albori della storia cinese, e le prime fratture all'interno del paradigma naturale si verificarono già all'epoca di Xunzi e dei Legisti. In generale, si nota che, quando un sistema di potere viene giustificato attraverso il concetto di ordine naturale, questo è in fase di ascesa, mentre attraversa una fase di declino quando viene giustificato tramite la presenza di personalità autonome.

[9] Ferdinand Tönnies include le due tipologie relazionali in due macroaree definite come *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*; il primo concetto, traducibile come "comunità", si riferisce ai gruppi basati sui rapporti reciproci (tra madre e figlio, moglie e marito, tra fratelli, ecc.), sulla conoscenza, sulla condivisione del linguaggio e su vari altri valori che accomunano gli uomini. Il secondo concetto viene generalmente tradotto come "società" e include le relazioni che sono tenute insieme da un obiettivo comune dei membri, in cui ciascun individuo vive per conto proprio, in un rapporto di continua tensione. Le forme di relazione del primo tipo sono tipiche di una società rurale e feudale, e vedevano il miglior esempio nella famiglia. Le seconde, invece, sono rappresentate dallo stato, dai sindacati e soprattutto dal rapporto di scambio. Per maggiori informazioni si veda Tönnies, 2011, *passim*, ma anche Maruyama, 1974, p. 224.

preesistenti alla nascita di ciascun individuo (rapporti naturali); la seconda comprenderebbe invece le associazioni che gli individui formano sulla base della loro volontà (rapporti volontari). Nel primo caso, lo schema relazionale è fisso, e l'individuo si colloca al suo interno naturalmente; nel secondo caso, l'individuo agisce secondo uno scopo, in base al quale crea nuove forme di relazione. Durante i cambiamenti che portarono alla formazione di una moderna società borghese, e al definitivo tramonto della società feudale, i legami sociali del primo tipo furono rimpiazzati dai secondi; nel medioevo, gli uomini consideravano la famiglia come il miglior esempio delle relazioni naturali. Nell'età moderna, al contrario, si credette di poter stabilire nuove forme di relazioni sociali sulla base delle necessità di ciascuno.

Con Sorai e Shundai venne formalizzato un ideale alternativo al paradigma naturale. Tuttavia, le loro tesi non ebbero uno sviluppo immediato nella società dell'epoca. La restante parte del periodo Edo fu infatti caratterizzata da fasi alterne di valorizzazione del paradigma naturale sul concetto di invenzione artificiale. La riforma Kansei, che segnò l'inizio della produzione delle storie di vendetta, rappresentò anche un tentativo di ripristinare l'ordine sociale originale e di restaurare l'autorità ormai minata dei Tokugawa attraverso la riproposizione del concetto di ordine naturale, che prevedeva il rispetto per le gerarchie, per un'economia basata su attività produttive naturali (agricoltura *in primis*) e per le cosiddette leggi naturali.

I rapporti sociali del primo tipo – definiti come necessari – erano ben presenti all'interno dei primi racconti di vendetta, pubblicati tra il periodo Kansei e l'epoca Bunka: l'autorità delle gerarchie – e il loro rispetto – era visibile nei rapporti tra le tipologie attanziali, le quali tendevano a mantenere inalterata l'armonia sociale anche nella pratica della vendetta, espletata soltanto quando il complesso iter burocratico per ottenere le autorizzazioni si era ormai concluso. Inoltre, nelle storie di vendetta del primo periodo, le tipologie attanziali diventano una chiara espressione delle relazioni naturali: subito dopo l'uccisione del capofamiglia, l'eroe è costretto ad abbandonare la propria residenza perché escluso dall'ambiente sociale d'origine. In seguito a tali circostanze, entrano in gioco gli ausiliari, rappresentati come parte integrante del nucleo familiare, come appare evidente in KSM, in cui i fratelli Adachi compaiono per la prima volta all'interno del corteo in procinto di abbandonare la residenza del clan, ormai privo di un leader.

Le relazioni naturali hanno un'influenza diretta sulla morfologia del testo, che presenta il mancato sviluppo della funzione di "incontro con l'ausiliare", in virtù del fatto che tale tipologia attanziale, essendo parte del nucleo familiare (dunque di una relazione naturale), non si incontra ma si eredita, come

un bene preesistente alla nascita di ciascun individuo. Tali peculiarità tendono a scomparire quando i rapporti sociali, sotto la spinta dei nuovi paradigmi intellettuali, cambiano. Il concetto di invenzione artificiale porta alla libera costituzione dei rapporti umani, non più basati su criteri naturali; gli eroi dunque cominciano a vagare e incontrano ausiliari e donatori che non appartengono al proprio nucleo d'origine.

Il rispetto delle gerarchie si manifesta inoltre nei ruoli ricoperti dai singoli attanti: nel primo periodo, l'eroe nasce, vive e agisce per vendicarsi, al pari dei suoi sostenitori. Nei testi pubblicati a partire dal periodo Bunka, al contrario, il libero arbitrio si manifesta non soltanto nella libertà dei vendicatori di stabilire nuovi rapporti di collaborazione, ma anche nella tendenza a cambiare ruolo mostrata da determinate tipologie attanziali. I primi segni di tale fenomeno sono già visibili in KMM, nella coppia composta da Gōsuke e dalla moglie. È però soltanto a partire da KAB che il sincretismo degli attanti diviene un tratto evidente delle storie di vendetta: Minbu, ausiliare di Jūzō, è anche donatore e mandante, al pari di Hayanoshin in KTK.

3. I vettori

Le storie di vendetta del tardo periodo Edo presentano una grammatica di tipo vettoriale:[10] l'autore forniva infatti varie informazioni attraverso le quali i lettori avrebbero dovuto comprendere e anticipare passaggi cruciali e ruoli degli attanti. I vettori presenti nei *katakiuchimono* riguardavano solitamente le tipologie attanziali e si dimostravano estremamente utili ai fini della comprensione dell'intreccio. Tra le prime informazioni che il lettore riceveva troviamo l'età del vendicatore: i quindici anni, per un samurai, segnavano l'ingresso ufficiale in società, e per un vendicatore – ovvero per un ex samurai escluso dalla propria classe sociale a causa di un'ingiustizia – essi rappresentavano il *terminus ante quem* bisognava recuperare le perdute prerogative attraverso la pratica della vendetta. Nei *katakiuchimono* il lettore veniva messo al corrente sin da subito dell'età dei personaggi, e tali informazioni si rivelavano preziose per orientarsi tra le tipologie attanziali e capire chi avrebbe potuto aspirare al ruolo di vendicatore. Lo incipit di KTK di Santō Kyōzan è particolarmente esemplificativo: Osayo fa la sua comparsa all'età di quindici anni. Il lettore potrebbe immaginare per la donna un futuro da vendicatrice, tuttavia l'autore, attraverso un rapido salto cronologico di cin-

[10] Gérard Genette, nel saggio intitolato "Auteur impliqué, lecteur impliqué", affronta, seppur in un rapido passaggio, il tema della vettorialità dell'opera e delle informazioni che l'autore trasmette ai propri lettori tipo (Genette, 1983, p. 417).

que anni, si affretta a precisare che il suo ruolo sarebbe stato diverso. Il vero vendicatore – sedicenne – compare solo a metà dell'opera contribuendo al *mibun no kaihō*, alla liberazione da una condizione sociale svantaggiosa (Katakura, 2011, p. 114).

L'età dei personaggi era determinante per comprendere la parte che il narratore avrebbe assegnato loro, al pari delle formule descrittive. I protagonisti dei racconti di vendetta rappresentano il Bene e il Male e vengono descritti attraverso una terminologia mutuata dalla tradizione confuciana: i vendicatori rappresentano l'incarnazione delle cinque virtù, mentre gli antagonisti seguono formule descrittive suscettibili di grandi variazioni, le quali, tuttavia, mettevano in risalto la loro incapacità di tenere a freno desideri e passioni. L'unica tipologia attanziale che sin da principio presenta un *range* fisso e ricorrente di formule descrittive è la vittima, di cui si esalta l'onestà (*monogatai*). Nella prima parte del *corpus*, tutte le vittime vengono esaltate per le loro virtù. Col passare del tempo, tali formule cessano di riferirsi a una sola tipologia attanziale, per rivolgersi a donatori e ausiliari. L'opera che segna l'inizio del *glissement* dello stato di virtù è KAB di Goryūtei Tokushō. È tuttavia in KTK di Santō Kyōzan che una tale tendenza viene fuori in maniera chiara ed evidente. Al suo interno, la vittima non è più un modello di virtù, e la nuova vocazione di donatori e ausiliari appare ormai chiara. L'onestà non è più una caratteristica della vittima, ma di un'ampia gamma di personaggi, sia ausiliari che donatori, i quali accrescono il loro numero e il loro coinvolgimento nelle vicende della narrazione. Alla base del protagonismo di ausiliari e donatori, come anche del trasferimento dello stato di virtù dalla vittima agli attanti che apportano un contributo decisivo alla realizzazione del piano di vendetta, potremmo porre l'impatto che ebbero le teorie dell'utilitarismo sociale durante il tardo periodo Edo.

Esse furono introdotte da Ishida Baigan (1685-1744) e successivamente riprese da Kaiho Seiryō (1755-1817), il quale sosteneva il generale valore dei cittadini e la necessità di conferire il giusto merito ai membri della società la cui utilità era comprovata (mercanti e buoni signori). Il suo biasimo era rivolto, di contro, a coloro i quali, pur occupando posizioni di rilievo, risultavano inutili e improduttivi (samurai e vassalli). La dimostrazione dell'impatto delle teorie utilitaristiche sembra ancora una volta esplicitarsi attraverso le formule descrittive: l'onestà che contraddistingue donatori e ausiliari nella seconda parte del *corpus* non risponde più all'aggettivo *monogatai*, bensì allo *shōjiki* tratto dagli scritti di Baigan e di Shundai (Bellah, 1978, p. 149). Anche la comparsa degli arciattanti, e il successivo passaggio da ausiliare a donatore, sembra essere collegata alla diffusione di tali teorie, in vir-

tù del fatto che essa si verifica solo quando l'ausiliare riceve un vantaggio da parte del vendicatore, innescando così la girandola di cambi di ruolo.

4. Lettori e pubblico di riferimento

La tipologia attanziale del donatore offre importanti spunti di riflessione circa il lettore modello dei racconti di vendetta. Nel corso del suo sviluppo, il sottogenere dei *katakiuchimono* si espresse attraverso varie tipologie testuali, passando dai *kibyōshi* ai *gōkan*. Nell'arco di tempo che vide questi ultimi sostituirsi agli altri formati, anche la tipologia del lettore di riferimento cambiò. Come si evince dallo sviluppo delle trame, i rapporti incestuosi e le passioni fanno chiaramente pensare che le donne avessero ormai sostituito gli uomini in qualità di principali fruitori della produzione. La svolta, con il conseguenziale cambio delle tematiche trattate nei testi, dovrebbe grossomodo coincidere con l'exploit dei *ninjōbon* (i libri di sentimenti), avvenuto tra il periodo Bunsei (1818-1830) e l'epoca Tenpō (1830-1844). Da un'attenta osservazione delle tipologie attanziali si intuisce tuttavia che il *glissement* da un tipo di lettore all'altro era già in atto da diversi anni.

Come sostiene Dundes, il donatore servirebbe a identificare il lettore di riferimento di un determinato testo: «racconti scritti per uomini hanno solitamente donatori donne, al contrario delle storie scritte per le donne, che presentano invece donatori di sesso maschile» (Dundes, 2014, p. 63). Applicando tale tesi ai testi del *corpus*, risulta chiaro come soltanto KGH, *textus princeps* dei racconti di vendetta, si rivolga a un lettorato maschile: il donatore è infatti una donna, Oshun. Si nota inoltre come già a partire dalla fine del XVIII secolo i *katakiuchimono* virino in maniera decisa verso un lettorato femminile. KSM e THA, entrambi editi nell'undicesimo anno dell'era Kansei (1799), risultano particolarmente esemplificativi: l'unico donatore del testo è Ikaruga Kōemon, un uomo. Tuttavia, prima della sua presentazione, che avviene soltanto a metà dell'opera, Ikku introduce due potenziali donatrici, il cui compito era reperire il denaro con cui finanziare gli spostamenti dei vendicatori. Impresa che fallisce a causa della scomparsa delle due donne. È chiaro dunque come già a partire dalla fine del periodo Kansei le storie di vendetta tentino di accattivarsi le simpatie delle lettrici. Escludendo infatti KGH e i due testi di Ikku – testimoni del cambio di lettorato –, la restante parte delle storie di vendetta del *corpus* presenta esclusivamente donatori di sesso maschile.

Quando si verifica il cambio del pubblico di riferimento, in aggiunta alle storie d'amore e alle girandole sentimentali narrate, anche la funzione dello "scontro finale" si adegua ai gusti delle lettrici. Nel corso degli anni, si nota

come le modalità di uccisione dei vendicatori mutino, passando da un movimento penetrante, tipico delle storie di vendetta scritte per un pubblico maschile, i cui eroi utilizzavano lunghe lance (*nagayari*) per giustiziare gli antagonisti, a un movimento castrante, presente invece in tutti i testi che ambivano a conquistare un pubblico femminile, i cui eroi utilizzavano soprattutto spade con cui mozzare le teste dei nemici.[11]

Conclusioni

Le storie di vendetta sono sempre state concepite come il frutto della propaganda neoconfuciana dell'immediato dopo-riforma Kansei. Con il presente saggio ho tracciato, seppur in maniera succinta, le principali linee di sviluppo dell'ideologia che influenzò il sottogenere. È opportuno far notare come ciò che solitamente viene ritenuto il frutto della propaganda neoconfuciana del Bakufu, col passare degli anni, subisca delle trasformazioni che, al pari della storia intellettuale di periodo Edo, seguirono una parabola evolutiva che, partendo da posizioni neoconfuciane ben affermate, andò a dissol-

[11] Quando i racconti di vendetta virarono in direzione di un lettorato composto principalmente da donne, comparvero numerose citazioni provenienti da opere letterarie apprezzate dal pubblico femminile. KTK di Santō Kyōzan è l'unico racconto di vendetta del *corpus* che chiarisce da subito la tipologia di lettore modello (donne e uomini appartenenti alle classi medie e basse). Il testo è dunque di particolare importanza per comprendere i gusti delle lettrici. Al suo interno compaiono citazioni da *Hōjōki*, *Genji monogatari* e *Makura no sōshi*, testi all'epoca popolari tra le donne. Tale tendenza, unita a un crescente ricorso alla componente lirica, era in atto già durante gli anni di Kyōden. Si nota inoltre che, di pari passo con il cambio del pubblico di riferimento, anche le virtù salvifiche passano dai personaggi maschili alle eroine: è il caso di Kaname in KMM di Kyōden, dalle cui ossa in decomposizione nascono i vermi che salvano il figlio Magotarō dalle convulsioni, e di Osayo di KTK di Kyōzan, dove la salvezza giunge dal latte miracoloso che scorre abbondante dai seni della donna. Di pari passo con il cambio del pubblico di riferimento, assistiamo anche a un processo di femminilizzazione della vendetta: in base all'opposizione tra movimento penetrante e movimento castrante, è possibile notare come, con il cambio del lettore tipo, i vendicatori utilizzino le spade e finiscano il nemico con un movimento castrante, mentre gli antagonisti rimangono fedeli all'uso delle vecchie lance. L'analisi delle opposizioni binarie presenti nei testi del *corpus* trae ispirazione dagli studi inaugurati da Propp e proseguiti da numerosi studiosi, tra i quali cito Lévi-Strauss, il quale, in occasione della sua lezione inaugurale al Collège de France, presentò l'analisi di un mito del popolo *tsimshian*, evidenziando quattro diverse serie di opposizioni (Lévi-Strauss, 1959).

versi nei discorsi ideologici dei sostenitori delle Scienze Nazionali (Kokugaku).[12]

A sostegno di tale affermazione giunge ancora una volta l'analisi morfologica, con la tipologia attanziale del donatore che riacquista centralità per diversi motivi. Esso entrava e usciva dalla narrazione in maniera casuale; il suo aiuto era però determinante per il ritorno finale dell'eroe e la riconquista della perduta posizione sociale. La funzione di "incontro con il donatore" prevedeva da una parte l'incontro casuale e dall'altra la cosiddetta sequenza del donatore, costituita da una opposizione binaria di domanda e risposta mediante la quale l'attante verificava la virtuosità del comportamento del vendicatore. La sequenza del donatore è importante perché, sulla base dei discorsi degli attanti, è possibile intuire i capisaldi ideologici che di volta in volta informavano i racconti di vendetta: se, in un primo periodo, i donatori offrivano i propri servigi soltanto dopo essersi accertati che il vendicatore osservasse scrupolosamente la pietà filiale, la castità e la lealtà – virtù incardinate nel sistema etico confuciano –, negli ultimi testi del *corpus* essi dimostrano di apprezzare anche altre doti. INA presenta una sequenza del donatore in cui Karaki Masaemon, *sukedachi* e donatore del vendicatore Wada Shizuma, decide di fornire il proprio sostegno al giovane perché colpito dall'autenticità del suo desiderio di vendetta (viene utilizzato il termine *shinpyōsei*). Virtù, questa, correlata sotto molti aspetti al *makoto* che tanta importanza rivestiva per gli studiosi delle Scienze Nazionali.

L'influenza delle teorie del Kokugaku sulle storie di vendetta del tardo periodo Edo è inoltre dimostrata dal gran numero di citazioni provenienti da opere del periodo classico giapponese, dagli scritti di Motoori Norinaga (1730-1801) e dalla terminologia mutuata direttamente dai discorsi dei *ko-*

[12] Col termine Kokugaku si indica un movimento multiforme e di varia ispirazione che si sviluppò in Giappone tra la metà del XVIII secolo e la restante parte del periodo Edo. Inizialmente i membri del gruppo erano dediti soprattutto agli studi filologici e contribuirono in prima persona alla divulgazione e al recupero di opere risalenti agli albori della storia letteraria giapponese, la cui lingua divenne nuovamente comprensibile grazie ai commentari e agli scritti di erudizione di studiosi del calibro di Motoori Norinaga e Kamo Mabuchi. Successivamente, a partire dagli inizi del XIX secolo, il movimento cambiò direzione e fu coinvolto nelle proteste degli agricoltori. Il Kokugaku divenne così la panacea per i mali che affliggevano la società giapponese del tempo, nonché espediente per pacificare i rivoltosi. Fu in seguito a tale svolta sociale che gli scienziati nazionali cominciarono a girare per le province del Giappone, a fondare scuole e a diffondere la loro parola fortemente critica nei confronti delle politiche del governo.

kugakusha. Va infine ricordata la nuova concezione della Natura, vista non più come una dimensione oscura e imprevedibile, in linea con gli esiti delle riflessioni confuciane, ma come forza benevola e intelligibile agli uomini, come volevano i sostenitori delle Scienze Nazionali.

Bibliografia

Ansart, Olivier (2010). *L'empire du rite: la pensée politique d'Ogyū Sorai*. Genève: Droz Librairie.

Ansart, Olivier (2014). *Une modernité indigène*. Paris: Les belles lettres.

Bellah, Robert (1978). "Baigan and Sorai: Continuities and Discontinuities in Eighteenth-Century Japanese Thought". In Najita, Tetsuo; Scheiner, Irwin (a cura di). *Japanese Thought in the Tokugawa Period: Methods and Metaphors*. Chicago & London: University of Chicago Press, pp. 137-152.

Dontei, Robun (1860). *Iga no adauchi*. Edo, *gōkan* edito da Kinshindō (Moriya Jihee).

Dundes, Alan; Bronner, Simon J. (2014) (a cura di). *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*. Logan: Utah State University Press.

Genette, Gérard (1983). *Discours du récit*. Paris: Editions du Seuil.

Goryūtei, Tokushō (1832). *Katakiuchi aiyadobanashi*. Edo, *gōkan* edito da Kikakudō (Sanoya Kihee).

Greimas, Algirdas J., Sordi Italo (1968) (trad. it.). *Semantica strutturale*. Milano: Rizzoli Editore.

Heisig, James W.; Kasulis, Thomas P.; Maraldo, John C. (2011) (a cura di); Kumazawa, Banzan (1672). *Shūgi washo*. In *Japanese Philosophy: A Sourcebook*. Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 329-334.

Jippensha, Ikku (1799). *Katakiuchi Sumiyoshimōde*. Edo, *kibyōshi* edito da Eirindō (Iwatoya Kisaburō).

Jippensha, Ikku (1799). *Tengajaya homare no adauchi*. Edo, *kibyōshi* edito da Eirindō (Iwatoya Kisaburō).

Katakura, Minoru (2011). "Bakumatsu ni okeru hisabetsumin no katakiuchi (2)". *Momoyama gakuin ningenkagaku*, 41, pp. 99-121.

Koike, Masatane (1968). "Jippensha Ikku no gōkan: Bunkamatsunen no ichikeikō". *Kanazawa Daigaku hōbungakubu ronshū bungakuhen*, 15, pp. 25-36.

Koike, Masatane *et al*. (1980) (a cura di); Nansenshō, Somahito (1795). *Katakiuchi gijo no hanabusa*. In *Edo no gesaku ehon*, vol. 4. Tōkyō: Shakai shisōsha, pp. 87-120.

Konita, Seiji (1989). “Adauchi shōsetsu shiron”. *Nihon bungaku*, 38, pp. 75-83.

Lévi-Strauss, Claude (1959). “La geste d’Asdiwal”. *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire 1958-1959*, pp. 3-43.

Maruyama, Masao; Hane, Mikiso (1974) (trad. ingl.). *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*. Tōkyō: University of Tokyo Press.

Paulme, Denise (1976). *La mère dévorante: essai sur la morphologie des contes africains*. Paris: Gallimard.

Propp, Vladimir (1928); Derrida, Marguerite; Todorov, Tzvetan; Kahn, Claude (1970) (trad. fr.). *Morphologie du conte*. Paris: Editions du Seuil.

Santō, Kyōden (1806). *Katakiuchi Magotarōmushi*. Edo, *kibyōshi* edito da Tsuruya.

Shigematsu, Kazuyoshi (1999). “Edo no katakiuchikō”. *Chūōgakuin daigaku ningen shizen ronsō*, 10, pp. 154-170.

Shikitei, Sanba (1807). *Katakiuchi Yomeodoshidani*. Edo, *gōkan* edito da Nishimiya.

Takagi, Gen (2003) (a cura di); Santō, Kyōzan (1844). *Katakiuchi teijo kagami*. In *Santō Kyōzan denki shōsetsushū*, vol. 4. Tōkyō: Kokusho kankōkai, pp. 906-975.

Talamo, Mario (2018). “*Katakiuchimono* e Riforma Kansei”. In Villani, Paolo; Hayashi, Naomi; Capponcelli, Luca (a cura di). *Riflessioni sul Giappone antico e moderno III*. Roma: Aracne, pp. 347-369.

Tönnies, Ferdinand; Ricciardi, Maurizio (2011) (trad. it.). *Comunità e società*. Bari: Laterza.

Ueno, Noriko (1987). “Igagoe katakiuchimono [Sappō tenrinki] no tensei”. *Kinsei bungei*, 47, pp. 1-27.

Of Heroes, Victims, and Donors
Ideological Reflections in Late Edo Tales of Vengeance

Within the range of dramatis personae typical of late Edo tales of vengeance, the avenger, the victim, and the donor are extremely important: the avenger is the character that directs the plot, while, without the victim, there would be no vengeance. Finally, the donor is the agent who endows the hero with a magical weapon or skill, acquired after extensive physical training. Late Edo tales of vengeance, or *katakiuchimono*, were a rather prolific literary subgenre, born of the Kansei Reform and intended to disseminate to readers the neo-Confucian orthodoxy of the military government. The propaganda, which initially focused mainly on the Confucian tenet, evolved with time.

My aim is to show the evolution of intellectual paradigms in late Edo tales of vengeance by analyzing the transformations that occurred in both the dramatis personae and the morphological structure of the texts.

英雄、犠牲者および贈与者：江戸後期の敵討物における イデオロギーの影響について

マリオ・タラモ

江戸後期の敵討物の登場人物において、英雄、犠牲者および贈与者は最も重要である。というのも、英雄は作品の筋を導き、犠牲者の死は仇討の原因となり、さらに、贈与者がいないと英雄は復讐が出来ないからである。江戸後期の敵討物は寛政の改革以後発表された作品群で、それは読者の間に朱子学の戒めを浸透させることを目的としている。ところが、最初は朱子学と強い関りを持つプロパガンダは、歳月を経るにつれて、変化していく。

本稿は、江戸後期の敵討物の登上人物の機能や作品のモチーフなどの変化を分析しながら、当時のイデオロギーの発展を明らかにすることを目的としている。

MARIA ELENA TISI

Infanzia e guerra: Kadono Eiko

Introduzione

L'ultima edizione dell'Hans Christian Andersen Author Award (2018), considerato il Nobel della letteratura per ragazzi e assegnato in base al contributo che l'opera completa di un autore ha dato a questa disciplina, è stata vinta da Kadono Eiko (n. 1935). A distanza di soli quattro anni dalla premiazione di Uehashi Nahoko (n. 1962),[1] la letteratura giapponese per l'infanzia è nuovamente protagonista della scena internazionale, questa volta con l'autrice già nota al grande pubblico per la trasposizione cinematografica del romanzo *Majo no takkyūbin* (Kiki consegne a domicilio, 1985) diretta da Miyazaki Hayao (n. 1941) nel 1989.[2]

Con al suo attivo oltre duecentocinquanta titoli, che spaziano da brevi storie per i più piccini a romanzi per adolescenti, Kadono Eiko, dopo aver inserito nei suoi scritti motivi autobiografici quali il periodo trascorso in Brasile o la morte della madre, si è rivolta in anni recenti alla Seconda Guerra Mondiale, di cui è stata testimone diretta.

In Giappone la produzione per l'infanzia legata a questo tema quasi non conosce sosta. In particolare gli ultimi anni sono stati segnati da un'ulteriore fioritura che lo vede presente nei vari generi quali manga, romanzi, albi illustrati, ecc. Un incremento influenzato con ogni probabilità dalle nuove scelte politiche, dal triplice disastro del Tōhoku nel 2011 e, come in altri paesi, dalla distanza sempre più grande dalla fine della guerra che fa temere l'oblio dei fatti accaduti da parte delle nuove generazioni.

---

[1] Si veda Tisi, 2018, pp. 405-426.

[2] Il termine "letteratura per l'infanzia" viene comunemente usato per comprendere un territorio molto vasto che va dagli albi illustrati ai romanzi Young Adult.

Dopo una panoramica sul legame fra la guerra e la letteratura per l'infanzia e, in particolare, sugli scritti giapponesi per ragazzi legati al secondo conflitto mondiale, vorrei soffermarmi su *Tonneru no mori 1945* (Il tunnel attraverso la foresta 1945, 2015), romanzo di Kadono basato sulla sua esperienza di quel periodo, per capire cosa l'abbia portata a scrivere su questo tema ed evidenziare la sua posizione e il valore della sua opera all'interno della produzione dello stesso genere pubblicata negli ultimi anni.

1. Guerra e libri per ragazzi in Giappone

Come sottolinea Ilaria Filograsso (2015, p. 59), «[i] bambini sono coloro che più di chiunque altro sopportano le conseguenze delle guerre scatenate e combattute dagli adulti: anche quando non vengono uccisi o feriti, finiscono per rimanere orfani, oppure sono rapiti, violentati, costretti a vivere il dramma dell'esilio e della fuga, della perdita degli affetti». Per questo motivo il legame fra la guerra e la letteratura per l'infanzia è particolarmente stretto, e non solo perché la prima è una presenza notevole nei libri per ragazzi, ma anche perché gli stessi risultano uno dei pochi strumenti di conforto e svago a disposizione durante i conflitti. Come evidenzia Joan Glazer (1998, p. 48):

> Through the books they read, children can experience vicariously a range of happenings and emotions, from the euphoria of adventures with trusted friends to the grief and despair of losing one's family in a concentration camp. (…) Many children have never lived in a peaceful environment. To create a life that is different for themselves as adults, they must be able to see that other patterns exist. They must be able to visualize what they have never experienced. They must be able to see that there are ways to live together in peace.

Spostando invece l'attenzione sulla guerra come soggetto, è senza dubbio un tema ricorrente nelle pubblicazioni per l'infanzia a livello internazionale (Fox *et al.*, 2004, pp. 46-54) e, per quello che riguarda la cosiddetta «Guerra dei Quindici Anni», questa presenza risulta variegata e massiccia: prima, durante e dopo il conflitto.

Gli anni Venti e Trenta del Novecento sono caratterizzati dal fiorire della cultura di massa e le riviste per ragazzi come *Shōnen kurabu* (Il club dei ragazzi, 1914-1962) possono vantare una tiratura eccezionale. Veicolo di intrattenimento ma anche di informazione, diventano il palcoscenico ideale su cui si svolge l'indottrinamento alla guerra con racconti di imprese entusiasmanti come *Shinsenkan Takachiho* (La nuova corazzata Takachiho, 1936) di Hirata

Shinsaki (1904-1936), pubblicata a puntate dal 1935, a cui fanno eco gli albi illustrati per i più piccoli che mostrano il coraggio dei giapponesi come *Shina jihen bidan* (Esempi edificanti relativi all'incidente cinese, 1937), dando così un valore all'andare in guerra, rivolti a chi sta per partire, e alla morte di padri, fratelli e mariti rivolti a chi resta (Hasegawa, 2014, p. 40).

Promozione della guerra che si accentua nell'ottobre del 1938 con l'emanazione da parte del Ministero degli affari interni dei "Punti essenziali per l'orientamento delle letture giovanili" a cui si devono sottomettere gli scrittori per poter continuare il proprio lavoro (Nogami, 2015, pp. 245-246).

In seguito, la sconfitta e il paese sotto l'influenza delle forze alleate determinano un capovolgimento totale anche nel mondo dei libri per bambini e ragazzi, che si liberano dai vincoli imposti in precedenza e lasciano spazio ai concetti di umanità e democrazia, uniti alla speranza di pace e all'odio contro la guerra per illuminare così la gioventù del nuovo Giappone. Emblematici di quegli anni sono i romanzi *Biruma no tategoto* (L'arpa birmana, 1948) di Takeyama Michio (1903-1984), che descrive l'esperienza dei soldati giapponesi in Birmania, e *Nijūshi no hitomi* (Ventiquattro occhi, 1952) di Tsuboi Sakae (1900-1967), sulle vicende di una giovane maestra in una classe di dodici bambini dal 1928 al dopoguerra, accolti con successo anche nelle successive versioni cinematografiche.[3]

Verso la seconda metà degli anni Cinquanta le nuove tendenze, influenzate dalla notevole diffusione delle traduzioni di opere straniere, non dimenticano il recente passato bellico. Nei primi esempi di letteratura per l'infanzia contemporanea e di *fantasy*, *Dare mo shiranai chiisana kuni* (Un piccolo paese che nessuno conosce, 1959) di Satō Satoru (1928-2017) e *Kokage no ie no kobitotachi* (*I segreti della casa sotto l'albero*, 1959) di Inui Tomiko (1924-2002), appare lo spettro della guerra: un lasso di tempo non raccontato ma che si rivela causa di cambiamenti considerevoli nella vita del protagonista nel primo e una presenza opprimente nel secondo, dove la dura quotidianità del periodo bellico, sopportata da una bimba delle scuole elementari, viene descritta con dovizia di particolari facendo rivivere l'atmosfera del momento.

All'inizio degli anni Sessanta, in ambito educativo, si comincia a usare il termine *sensō jidōbungaku* (letteratura di guerra per l'infanzia) a proposito delle opere pacifiste e contro la guerra, pubblicate in quel periodo con lo

[3] Mantenendo i titoli originali sono usciti *Biruma no tategoto* (1956) per la regia di Ichikawa Kon (1915-2008) e *Nijūshi no hitomi* (1954) per la regia di Kinoshita Keisuke (1912-1998).

scopo di far conoscere la realtà della Seconda Guerra Mondiale alle nuove generazioni e nello stesso tempo renderle consapevoli dell'importanza della pace, un vero e proprio filone che tocca quasi tutti i generi letterari per bambini e ragazzi: dai romanzi ai manga, dalle poesie agli albi illustrati.[4]

Gli studiosi tendono a suddividere la produzione a seconda delle tematiche trattate: i bombardamenti aerei, in particolare quelli su Tōkyō nel marzo del 1945, il periodo dello sfollamento dei bambini, la vita nei territori stranieri occupati dai giapponesi, l'assalto a Okinawa e la convivenza con le forze alleate e, naturalmente, la bomba atomica che, lasciata in disparte subito dopo la sconfitta per problemi di censura (Hasegawa, 2017, p. 20), appare poi in modo significativo negli anni successivi senza determinare però un filone a se stante come accade nella produzione per adulti.[5]

Numerose sono le opere che, riproposte anche come letture scolastiche, hanno raggiunto grande popolarità all'interno del paese, fra queste *Garasu no usagi* (Il coniglio di vetro, 1977) di Takagi Toshiko (n. 1932)[6], racconto autobiografico di una dodicenne che perde quasi interamente la famiglia durante i bombardamenti ma è determinata ad andare avanti per onorare la memoria dei suoi cari, o *Futari no İida* (Le due Ida, 1969) di Matsutani Miyoko (1926-2015) che, in chiave *fantasy*, inserisce il tema della bomba atomica nella realtà di tutti i giorni. Già autrice affermata, Matsutani si rende conto dell'ignoranza sul passato bellico da parte delle generazioni più giovani e dedica altri quattro romanzi all'argomento affrontando anche l'operato dei giapponesi e dell''Unità 731'.

Con l'idea di fondo che qualcosa di simile non deve più succedere, troviamo quindi testimoni oculari che narrano le sofferenze sopportate in racconti spesso strappalacrime o, per quanto riguarda gli albi illustrati, tendenti al vittimismo, ma successivamente anche alcuni scrittori che allargano la prospettiva toccando temi scottanti legati ai territori occupati (Kawabata, 2013, p. 96).

Se l'arrivo del nuovo millennio ha continuato a registrare una popolarità costante delle opere per l'infanzia legate alla guerra anche nel resto del mondo

[4] Successivamente il termine verrà usato anche con un significato più ampio che include le opere di incitamento e supporto alla guerra, pubblicate prima e durante il secondo conflitto mondiale (Torigoe *et al*., 2012).

[5] Sulla rappresentazione della guerra nei libri per ragazzi in Giappone fino agli anni Settanta si veda Kogochi, 1979, 13-16.

[6] Dal romanzo sono stato tratti uno sceneggiato televisivo (1979), un film (1980) e un film di animazione (2005).

(Fox *et al*., 2004, 499), in Giappone nuovi accadimenti hanno stimolato a scrivere sull'argomento. Infatti a un clima generale di consapevolezza della distanza sempre più grande dal secondo conflitto mondiale e del conseguente rischio della dimenticanza, legato alla perdita dei testimoni oculari, in questo paese si sono aggiunti i progetti di revisione dell'Articolo 9 della Costituzione e la reazione al triplice disastro del Tōhoku nel marzo 2011.[7] In particolare, dopo il terremoto, lo tsunami e l'incidente alla centrale nucleare di Fukushima gli autori per l'infanzia si sono interrogati su come presentare la difficile situazione nelle loro opere e su come dare un aiuto e un conforto a bambini e ragazzi delle zone colpite. Fra le strategie attuate si è pensato di mostrare situazioni analoghe a quelle sofferte da loro, senza parlare direttamente dell'esperienza vissuta per non risvegliare immagini di dolore troppo vicine, riprendendo quindi argomenti legati alla Seconda Guerra Mondiale e in particolare al suo tragico epilogo visto che oltre alle calamità naturali era stato riportato alla luce il problema del nucleare.

Troviamo così situazioni note riproposte con nuovi interrogativi, come nel caso della trilogia legata alla bomba atomica di Kutsuki Shō (n. 1957)[8], appartenente alla seconda generazione di *hibakusha*, ma anche nuovi scenari come appare in *Bon maneki* (Invito al Festival di Bon, 2011)[9] di Tomiyasu Yōko (1959) che, come molti autori degli ultimi anni, ambienta la storia nel presente coinvolgendo il lettore a riscoprire insieme ai protagonisti le tracce del passato, in particolare quello bellico, sollecitando la curiosità come è proprio della letteratura per l'infanzia, che non dà risposte ma solleva dubbi.

[7] L'Articolo 9 della Costituzione giapponese, promulgata il 3 novembre 1946 e in vigore dal 3 maggio 1947, sancisce che: «the Japanese people forever renounce war as a sovereign right of the nation and the threat or use of force as means of settling international disputes. In order to accomplish the aim of the preceding paragraph, land, sea, and air forces, as well as other war potential, will never be maintained. The right of belligerency of the state will not be recognized». Il Primo Ministro Abe ha proposto la revisione di questo articolo sin dal primo mandato nel 2006-2007.

[8] Due volumi della trilogia: *Hachigatsu no hikari atokata* (Un lampo in agosto e il seguito, 2012) e *Hikari no utsushie Hiroshima Hiroshima Hiroshima* (Le lanterne delle anime, 2013) sono stati inseriti in *The White Ravens* (2014), lista di opere selezionate ogni anno da alcuni specialisti dell'International Youth Library (IYL) di Munich, ritenute particolarmente degne di nota nel panorama internazionale.

[9] In occasione dell'Obon la protagonista del romanzo si reca dai nonni, dove le vengono raccontate storie misteriose e lei stessa incontrerà il fantasma di un ragazzo che si rivela essere un suo parente morto durante la Seconda Guerra mondiale.

2. Kadono Eiko e Tonneru no mori 1945

Kadono Eiko nasce a Tōkyō nel 1935 e a soli cinque anni perde la madre. L'anno successivo il padre si risposa ma ha anche inizio la Guerra del Pacifico e nell'autunno del 1944, secondo il programma di evacuazione degli alunni delle elementari (*gakudōsokai*), la bambina deve sfollare con altri scolari nella prefettura di Yamagata, nel nord del Giappone. Nel 1945 raggiunge nella prefettura di Chiba la matrigna e i fratellini, trasferitisi per l'intensificarsi delle incursioni aeree, e lì rimane per circa tre anni prima di tornare a Tōkyō.

Si laurea in letteratura americana all'Università Waseda (1957) e comincia a lavorare in una casa editrice. Nel 1959, subito dopo il matrimonio, si trasferisce con il marito in Brasile, a San Paolo, dove si trattiene per due anni prima di tornare in Giappone facendo quasi il giro del mondo. Le esperienze in questo nuovo paese sono concentrate in *Ruijinnyo shōnen, Burajiru o tazunete* (Il Brasile e il mio amico Luisinho, 1970), opera che segna il suo esordio da scrittrice. Da una storia vera passa alla narrativa per l'infanzia con *Biru ni kieta kitsune* (La volpe scomparsa in un palazzo, 1977), dove una volpe, scacciata dalla sua tana per la costruzione di nuovi edifici, si reinventa una vita tra gli esseri umani come illusionista, e *Nesshi no omukosan* (Un marito per Nessie, 1979), il cui protagonista è una creatura gigantesca originaria di un lago del nord del Giappone che si mette in viaggio per prendere in sposa Nessie, il 'mostro' di Lochness. Pubblicate in anni diversi ma scritte in contemporanea, le due opere vedono la scrittrice addentrarsi nel genere *fantasy* nonostante i libri per ragazzi di quel periodo si rivolgessero in prevalenza a storie di vita reale o alla critica sociale e alla politica (Jingu, 1988, p. 24).

Oltre a un centinaio di traduzioni dall'inglese, Kadono ha al suo attivo più di duecentocinquanta titoli tra romanzi per ragazzi e albi illustrati per i più piccoli, accolti con notevole successo di pubblico e critica, come si evince dai numerosi e prestigiosi riconoscimenti ottenuti.

Indubbiamente il suo lavoro più famoso è la serie di Kiki: *Majo no takkyūbin* (1985-2009), che si conclude con il sesto volume in cui la strega, trentacinquenne, è madre di due gemelli tredicenni alle prese con le rispettive partenze proprio come era successo a lei nel primo libro.[10]

[10] Ai sei volumi della serie si sono affiancati due spin off pubblicati: *Kiki ni deatta hitoibito. Majo no takkyūbin tokubetsuhen* (Le persone che hanno incontrato Kiki. *Kiki consegne a domicilio* Edizione speciale, 2016) e *Kiki to Jiji. Majo no*

Come nel caso di questa serie i protagonisti delle opere di Kadono si dimostrano spesso intraprendenti, determinati e le storie mantengono un tono vivace, allegro e divertente, arricchito di personaggi insoliti generati dalla mente dell'autrice. Rappresentativa, soprattutto della produzione illustrata, è *Chiisana obake Acchi, Kocchi, Socchi* (I piccoli fantasmi: Acchi, Kocchi e Socchi, 1979-2019) [11] la serie che ha per protagonisti tre piccoli fantasmi, amanti della buona tavola, che vivono vicino agli esseri umani aiutandoli nelle più svariate situazioni, serie in cui si rivela anche il notevole senso del ritmo dell'autrice, probabilmente derivato dalla sua familiarità con i racconti del folklore ascoltati dal padre.

Kadono non crea mondi diversi, ma arricchisce quello di tutti i giorni con un tocco di mistero spesso riallacciando il legame con il passato e la tradizione del Giappone. Le sue opere, infatti, pur prendendo spunto da vicende reali, si sviluppano lungo un percorso dove realtà e fantasia si fondono senza che la parte magica abbia il sopravvento. Sono parte del mondo visibile come di quello invisibile, uno accanto all'altro nel passato e, secondo Kadono, anche oggi strettamente connessi, come accade nelle case giapponesi tradizionali, quando, aprendo porte e finestre scorrevoli, il confine fra dentro e fuori scompare e diventano un'unica cosa (Page, 2019, p. 73): «They nourish our imaginations and our empathy and respect for one another. Stories, moreover, cannot even begin without the visible and the invisible worlds» (Kadono, 2002).

Mantenendo saldo questo legame, negli ultimi anni la scrittrice si è dedicata a esperienze autobiografiche riviste quindi in chiave *fantasy*, dal Brasile che ricorre in *Nada to iu na no shojo* (Una ragazza chiamata Nada, 2014), ambientata in parte a Rio de Janeiro e la cui protagonista si ispira a Clarissa, un'amica brasiliana dell'autrice, al ricongiungimento con le radici materne in *Rasuto ran* (L'ultima corsa, 2011), dove una pimpante settantaquattrenne parte per un viaggio in moto alla scoperta del passato della madre persa a soli cinque anni come l'autrice, e infine *Tonneru no mori 1945*, sull'esperienza della guerra, cui fa seguito il racconto illustrato *Kutsuya Tasukesan* (Tasuke, il calzolaio, 2017) dove, raccontando l'amicizia fra una bambina di sette anni e un calzolaio, mostra anche ai lettori più piccoli le situazioni difficili e il senso di perdita comuni durante il periodo bellico.

---

takkyūbin tokubetsuhen sono 2 (Kiki e Jiji. *Kiki consegne a domicilio* Edizione speciale II, 2017).

[11] Negli anni Novanta da questa serie è stato tratto un anime di cinquanta episodi trasmesso anche in Italia con il titolo *Occhio ai fantasmi!*

Protagonista del romanzo *Tonneru no mori 1945* è Iko, una bimba di dieci anni rimasta orfana di madre a cinque. È il 1945 e la piccola è costretta a sfollare da Tōkyō per l'intensificarsi delle incursioni aeree sulla città e l'imminente abbattimento della casa, dove vive con la nonna dalla morte della madre, per la necessità di allargare le strade. Il padre, congedato per malattia, non può abbandonare il lavoro e la nonna non vuole allontanarsi dalla città natia, quindi Iko si trasferisce in una zona di campagna presso Chiba con la matrigna e il fratellino di circa tre anni.

Con la preoccupazione per i suoi cari rimasti a Tōkyō, e di conseguenza esposti ai bombardamenti, la bambina deve affrontare così una nuova vita familiare e scolastica. Le privazioni che deve sopportare sono tante, materiali e non. Prima di tutte quella degli affetti, visto che la convivenza con una persona quasi estranea e per niente espansiva equivale per lei ad essere sola, per non parlare delle aspettative disattese di diventare la beniamina della nuova classe dove, invece, si sente solo 'diversa' nonostante i tentativi di integrarsi.[12]

Alle sue angosce si aggiunge il dover attraversare quotidianamente un tunnel di alberi, fitto a tal punto da non lasciare intravedere la luce, che le dà i brividi sin dal primo incontro e la turba ancor di più quando viene riportata la diceria su un disertore, rifugiatosi e forse suicidatosi, proprio lì l'anno precedente. L'intrico di piante diventa il ricettacolo di tutte le sue paure, che si concretizzano nel terrore di perdersi e di non essere più in grado di uscire dal tunnel o addirittura che l'uscita scompaia, perché a lei succedono sempre cose brutte e tutto quello che ha le viene portato via: la mamma, la nonna, il papà e, in ultimo, la compagna di classe con cui ha stretto amicizia e che lascia la scuola in seguito alla morte della madre.

Un po' alla volta però Iko riesce a 'entrare in sintonia' con questo luogo misterioso e anche a instaurare un rapporto affettivo con la matrigna e i compagni, coronato dal ritorno, anche se ferito, del padre e soprattutto dalla fine della guerra.

Raccontato in prima persona dalla protagonista, *Tonneru no mori 1945* narra le esperienze e soprattutto le sensazioni e i pensieri avuti durante il periodo di sfollamento a Chiba dall'autrice che, in varie occasioni, ha confermato la vicinanza con i fatti realmente accaduti nella sua infanzia (Kadono, 2017, p. 106).

[12] La distanza affettiva tra le due viene sottolineata dall'autrice che usa i *kanji* solo per il nome della matrigna mentre per gli altri personaggi usa il *katakana*.

Kadono non è stata presente alle incursioni aeree su Tōkyō e infatti, pur avendo come sfondo la guerra, il romanzo non si sofferma su descrizioni catastrofiche di distruzione: l'effetto dei bombardamenti si apprende solo dai racconti frammezzati di alcuni personaggi e da una visione inaspettata dell'alba che si rivela invece essere la città in fiamme in piena notte.[13] Il racconto si focalizza piuttosto su un mondo ristretto, dove si cerca di sopravvivere nonostante la situazione peggiori di giorno in giorno, e sulla quotidianità di Iko, comune a molti bambini dell'epoca, fatta di separazione e perdita, scandita dal ripetersi costante che tutto va fatto «per il paese», «che il lusso è un nemico» e, soprattutto, che «di questi tempi» bisogna sopportare, senza alternative.

In attesa che «questi tempi difficili» finiscano Iko non si lascia scoraggiare e cerca di affrontare le avversità con l'inventiva e l'impulsività che la caratterizzano, come dimostrato dal suo tentativo, purtroppo senza successo, di accattivarsi le simpatie dei compagni usando il loro dialetto.

Qualcosa di misterioso però incombe sulle sue giornate scandite dall'andirivieni da scuola: il tunnel, il passaggio in quell'intrico di alberi e arbusti che non si sa cosa possa nascondere ma che spesso ritorna con preoccupazione nei pensieri di Iko incutendole un misto di paura e curiosità.

Mori 森 è un termine che evoca il bosco, la foresta, il luogo sacro per eccellenza, «il regno degli spiriti dei morti, dei mostri e degli dei» (Raveri, 2006, p. 20), dove questi si incontrano con gli esseri umani, e in questo caso con Iko. Fin dall'inizio quel luogo lugubre, buio e scivoloso, con una antica lapide all'interno, incute timore nella bambina e lo fa ancor di più quando si viene a sapere del disertore, niente di più aberrante in quel momento. È veramente la sua quella sagoma con il berretto militare che la bambina vede o crede di vedere? È proprio da lui che arriva il suono dell'armonica che la bimba sente? o è solo il suo spirito che è rimasto nel tunnel, un po' come i soldati in uno degli episodi del film *Yume* (*Sogni*, 1990) di Kurosawa Akira?

«Se farai amicizia non avrai più paura», le dice il padre, indicando la lapide misteriosa e la invita a considerarla come un *dōsoshin*, divinità protettrice dei viandanti. Tenendo a mente questo consiglio Iko segue così una propria strategia che è quella ideata da Kadono bambina a suo tempo, ossia annunciarsi al tunnel di alberi ogni volta che sta per entrarvi: «Sono Iko, adesso entro…» (Kadono, 2017, p. 106). Il suo diventa quasi un rito, le parole assumono il valore di una formula magica in grado di proteggerla. È il suo modo di rendere omaggio alla foresta e a tutto quello che nasconde e rappre-

[13] Si tratta dell'incursione aerea americana su Tōkyō nella notte tra il 9 e il 10 marzo 1945 che ha provocato circa 100.000 morti.

senta, come facevano gli antichi perché «un tempo gli alberi e gli uomini erano amici», per prendere in prestito le parole del papà di Mei e Satsuki in *Tonari no Totoro* (Il mio vicino Totoro, 1988) di Miyazaki Hayao, dove il rapporto con la natura è descritto ampiamente e i tunnel di alberi abbondano. A poco a poco la piccola riesce a sconfiggere la paura del luogo o di quell'entità misteriosa e a farsela amica arrivando a cantare rivolta all'intrico di rami e/o al suo ospite.

Come i suoi antenati, Iko sceglie di essere in armonia con la natura, con lo stesso spirito con cui venivano costruite le case tradizionali che «rather than providing solid shelter against the unknown enemy, it is essentially open to and merged with its natural surroundings» (Kadono, 2002).

Mori rappresenta quel "mondo invisibile" che, secondo Kadono, oggi abbiamo perso l'abitudine di tenere in considerazione ma che invece è ancora presente nelle nostre vite.

È in quel mondo che prende forma un'alternativa alla solitudine di Iko che trova coraggio in questa nuova relazione, in questa corrispondenza che le fa sentire di essere importante per qualcuno, forse soltanto parte della sua immaginazione, ma forse no.

È stato evidenziato come l'autrice si schieri spesso dalla parte dei più deboli, presentando categorie ai margini della società (Sakoi *et al.*, 2018, pp. 7-8), in questa occasione, attraverso gli occhi e i pensieri di Iko, riesce a dare una prospettiva nuova anche all'immagine del disertore. In accordo con il pensiero dei compagni la bambina non può esimersi dal considerarlo un codardo, ma un po' alla volta non riesce a non provare simpatia per chi ha avuto il coraggio di voltare le spalle a tutti e rimanere solo, una scelta che va contro l'opinione comune e che quindi ne evidenzia la fermezza.

Kadono Eiko si può inserire tra quelli che Fochesato (2011, p. 19) definisce gli scrittori che:

> fanno conoscere ai giovani lettori che cosa sia stata la guerra, ma tutto ciò avviene senza sbandierare nuovi vessilli, senza inviare nuovi proclami, senza retorica bensì dando innanzitutto il posto che spetta al valore della narrazione, al piacere della lettura. Sono opere nelle quali l'infanzia è sì vittima della guerra, ma quest'ultima offre al contempo un rovesciamento delle regole, un improvviso e inaspettato aprirsi di spazi e vie di fuga dal mondo degli adulti, un cambiamento profondo. Il conflitto diventa prova iniziatica, rito di passaggio, constatazione che (…) dopo la guerra nulla è più uguale a prima, tutto muta negli uomini e nelle loro coscienze, nei paesaggi e nelle cose.

Sullo sfondo della guerra Iko affronta quindi con successo il processo di crescita che la porta a diventare padrona della sua nuova vita e pronta ad accogliere tutto il bene che essa può portare, rassicurata dalla certezza evidenziata dal padre che nessun tunnel continua all'infinito e che alla fine c'è sempre l'uscita.

Conclusioni

Oggi le immagini che mostrano gli orrori e i conflitti sono talmente ricorrenti che rischiano di passare inosservate. Le opere di narrativa invece non ci danno solo rappresentazioni passeggere ma ci fanno provare sensazioni, ci spingono a pensare, e offrono sempre al lettore un ruolo attivo. È per questo che per non dimenticare ci si è affidati proprio ai libri per ragazzi, che nel tempo hanno continuato a riproporsi, cercando di rinnovarsi nella forma e nei contenuti.

Conoscere i fatti storici è fondamentale ma «l'identificazione del lettore con le persone inventate dall'autore può sollecitare una comprensione dei fatti tanto più incisiva e pregnante di quella che arriva a comunicare un libro di Storia» (Bentivoglio, 2009, p. 43). «La storia usa un procedimento scientifico, prende distanza dai fatti e li tratta con rigore scientifico, la memoria li seleziona e li utilizza soprattutto attraverso l'uso dei simboli. (…) La storia sottolinea le distanze, la memoria enfatizza le vicinanze, la storia favorisce l'estraneazione, la memoria promuove l'identificazione» (Santerini, 2001, pp. 103-104).

Consapevole di questa potenzialità e quindi di avere un dovere nei confronti delle generazioni future, anche Kadono si è rivolta al tema della guerra. Pur non affrontando temi innovativi, offre la sua testimonianza di bambina di dieci anni, la sua verità, attraverso un romanzo che, caratterizzato dalla sua scrittura fresca e vivace, può essere apprezzato dai lettori di oggi, per farli immedesimare in quello che per loro è un passato remoto. Come lei stessa ha sottolineato in numerose interviste, ha sentito il desiderio, quasi l'urgenza, di raccontare della sua esperienza, perché non si ripeta nuovamente quello che è successo alla protagonista del suo racconto e a tanti altri bambini come lei.

Bibliografia

Bentivoglio, Leonetta (2009). "Imparate la storia dai romanzi". *Repubblica*, 16 settembre 2009, p. 43.

Filograsso, Ilaria (2015). "Infanzia e guerra". In Campagnaro, Marnie. *La Grande Guerra raccontata ai ragazzi*. Roma: Donzelli, pp. 33-70.

Fochesato, Walter (2011). *Raccontare la guerra: libri per bambini e ragazzi*. Novara: Interlinea.

Fox, Carol; Hunt, Peter (2004). "War". In Hunt, Peter (a cura di). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London & New York: Routledge, pp. 499-505.

Glazer, Joan I. (1988). "A Peaceful Future Through Children's Literature". In Indian BBY. *26th Congress of the International Board on Books for Young People: peace through children's books: proceedings, New Delhi India 20-24 September*. New Delhi: Classic Communication, pp. 46-54.

Hasegawa, Ushio (2014). "Sensō jidō bungaku. Sensō jidō bungaku ga sensō to heiwa ni ataeta kōzai to wa". *EMAC*, Vol. 5, pp. 38-43.

Hasegawa, Ushio (2017). "Sensō jidō bungaku kenkyū ni mukete. Tokushū: Jidō bungaku gakkai no han seiki to kenkyū no mirai-zō". *Jidō bungaku kenkyū*, 50, pp. 17-24.

Jingu, Teruo (1988). *Gendai Jidōbungaku sakka taidan 3 Kadono Eiko, Tachihara Erika, Nakagawa Rieko*. Tōkyō: Kaiseisha.

Kadono, Eiko (2015). *Tonneru no mori 1945*. Tōkyō: Kadokawa.

Kadono, Eiko (2017). *"Majo no takkyūbin" ga umareta mahō no kurashi-Kadono Eiko no mainichi iroiro*. Tōkyō: Kadokawa.

Kawabata, Ariko (2013). *Jidōbungaku no kyōkasho*. Tōkyō: Tamagawa daigaku shuppanbu.

Kogochi, Yoshiko (1979). "The Depiction of World War II in Japanese Books for Children". *Bookbird*, 17, 4, pp. 13-16.

Nogami, Akira (2015). *Watashi ga kodomo no koro sensō ga atta - jidō bungakumono ga kataru gendai-shi*, Tōkyō: Rironsha.

Page, Liz (2019). "Focus IBBY". *Bookbird*, 57, 2, pp. 69-79.

Raveri, Massimo (2006). *Itinerari nel sacro: l'esperienza religiosa giapponese*. Venezia: Cafoscarina.

Santerini, Milena (2001). *Educare alla cittadinanza: la pedagogia e le sfide della globalizzazione*. Roma: Carocci.

Sakoi, Junko; Sung, Yoo Kyung (2018). "Eiko Kadono: Hans Christian Andersen Author Award Winner". *Bookbird*, 56, 3, pp. 4-9.

Tisi, Maria Elena (2018). "Uehashi Nahoko e il Fantasy giapponese". In Villani, Paolo; Hayashi, Naomi; Capponcelli, Luca (a cura di). *Riflessioni sul Giappone antico e moderno III*. Roma: Aracne, pp. 405-426.

Torigoe, Shin; Hasegawa, Ushio (2012). *Hajimete manabu Nihon no sensō jidō bungaku-shi*. Kyōto: Minerva Shobō.

Sitografia

Kadono, Eiko (2002). “The Visible and Invisible Worlds”. Congress in Basel, Switzerland, organized by IBBY (International Board on Books for Young People):
http://kiki-jiji.com/hoge/english/lecture.html (01/10/2017)

Childhood and War: Kadono Eiko

In 2018, Kadono Eiko (born 1935) won the Hans Christian Andersen Award, for books that "are always surprising, engaging, and empowering […] Her female characters are singularly self-determining and enterprising […] As such, they are perfect for this time when we are all seeking girls and women in books who can inspire and delight us with their agency."

Known abroad for the novel *Majo no takkyūbin* (Kiki's Delivery Service, 1985), Kadono has published more than 250 original works and has won several prizes.

After outlining the relationship between war and children's books, particularly in post-World War II Japan, I shift the focus to Kadono's *Tonneru no mori 1945* (2015), a story based on her memories of wartime, in order to better understand the recently rising interest in war on the part of children's writers.

児童と戦争：角野栄子

マリア・エレナ・ティシ

2018 年、児童文学への永続的な寄与に対して授与され、「小さなノーベル賞」とも言われる国際アンデルセン賞・作家賞に角野栄子（1935-）が選ばれた。

角野の作品は「いつでも驚きと魅力に満ち、読む者に力を与えてくれる。いつでも楽しく、いつでも人生を肯定してくれるのだ。（...）角野の描く女性たちはひときわ自立心が強く、大胆だ。どんな困難に出会っても、忍び寄る自己不信にとらわれることなく対処法を見つけていく。人々が本の中に、自分たちを元気にして楽しませてくれるような少女や女性を求める今の時代にふさわしい作品なのである。」と絶賛された。

宮崎駿の「魔女の宅急便」（1989）の原作者である角野は、そのシリーズ全 6 冊を含め、250 冊以上もの作品を創作し、数々の賞を受賞した。

本稿は角野の戦争体験をもとに創作した「トンネルの森 1945」（2015）を中心として、近年日本において高まっている戦争児童文学への関心について考察をおこなった。

MARCO ZAPPA

Abe, Xi e il nuovo sinocentrismo "economico". Gli accordi sino-giapponesi del 2018 in una prospettiva di lunga durata

Introduzione

Il recente riavvicinamento tra Cina e Giappone, in occasione del quarantesimo anniversario del Trattato di pace e amicizia tra le due maggiori economie asiatiche e, rispettivamente, seconda e terza economia mondiale del 2018, ha sancito un'importante transizione nei rapporti tra i due paesi. Archiviate le tensioni politiche della prima metà degli anni '10 del Duemila, a ottobre 2018, Tōkyō ha annunciato la fine dell'esborso di aiuti pubblici allo sviluppo (APS) alla Repubblica popolare cinese (RPC) e l'avvio di progetti congiunti nel campo delle infrastrutture in alcuni paesi in via di sviluppo in Asia sudorientale (Asahi Shimbun 2018).[1]

Che cosa ha favorito dunque il riavvicinamento? Come si è arrivati a questa distensione? È possibile parlare quindi delle relazioni tra Cina e Giappone in termini di politica dell'equilibrio e di importanza della *leadership* politica?

Tradizionalmente, le relazioni sino-giapponesi sono state descritte come un'alternanza di momenti di competizione e cooperazione (Hilpert e Haak, 2002); in termini di bilanciamento, ingaggio e contenimento (Hughes, 2009; 2015; Smith, 2015; Hughes, 2016) e competizione su più piani: dagli armamenti, passando per l'economia, per arrivare ai media (Pugliese e Insisa, 2017). Con l'avvento di due *leadership* longeve (Xi Jinping nella RPC e Abe Shinzō in Giappone) e connotate da forti accenti nazionalistici (Hughes, 2015; Brown, 2018) questi tratti sono emersi in modo più chiaro.

[1] Tra il 1978 e il 2018, il governo giapponese ha concesso al governo della Repubblica popolare circa 3,6 mila miliardi di dollari in aiuti, tra crediti d'aiuto e concessioni gratuite.

Le capacità di comando e di creazione di consenso intorno a determinati indirizzi politici da parte dei singoli leader sono sicuramente fattori rilevanti in politica estera (Hermann e Hagan, 1998). Nell'ultimo decennio studi nel campo della diplomazia e delle relazioni internazionali hanno però ridimensionato il ruolo dei "grandi uomini" al comando. Per quanto mantengano una certa *agenzia* nel determinare la politica estera del proprio governo (Horowitz, 2018), questi sono costretti ad operare nei limiti imposti a livello strutturale dalle istituzioni domestiche, regionali e sovranazionali (Jervis, 2013; Cha, 2016; Kane, 2016) nonché da preferenze storiche (Kang, 2007a; 2010). In questo contesto, inoltre, è sempre meno trascurabile il ruolo di attori non governativi (Lee e Ayhan, 2015).

Studi recenti individuano in un possibile disimpegno strategico dell'amministrazione Trump dall'area Asia-Pacifico un elemento di cesura con le politiche di ingaggio e arginamento dell'ascesa cinese delle amministrazioni Obama e un potenziale fattore di ritorno a un assetto internazionale fondato sul mercantilismo (Kawashima, 2017; Patrick, 2017). Tuttavia, tali dinamiche mercantilistiche sono tutt'altro che dipendenti dalla variabile indipendente costituita dalle politiche estere statunitensi sotto Trump e meglio comprensibili in un'ottica di lunga durata. Perciò, il presente contributo intende considerare una prospettiva integrale sugli eventi del 2018 alla luce di una sostanziale *path dependence* che rispecchia assetti diplomatici precedenti. In particolare, è possibile tracciare una continuità discorsiva, e nei fatti, rispetto alla diplomazia con Pechino, a partire dai primi tentativi dei governi giapponesi nel dopoguerra ad anni recenti. Vero filo conduttore di tali politiche, e in particolare delle politiche di aiuto allo sviluppo, è l'apertura del mercato cinese, considerato "naturale" per la produzione manifatturiera giapponese (Tamaki, 2015; Cha, 2016).

1. I limiti della teoria della politica dell'equilibrio e la prospettiva geostorica

Secondo alcuni studiosi, la teoria dell'equilibrio di potenze sarebbe inadatta a spiegare le dinamiche che governano i rapporti tra stati in Asia orientale (Kang, 2007b; 2010; 2007a). Tale teoria, infatti, base dell'approccio realista alla teoria delle relazioni internazionali, è imperniata sull'esperienza europea e sulle modalità di interazione tra soggetti statali regolate dagli accordi di Westphalia del 1648 e incentrate su logiche di competizione e bilanciamento militare (Kang, 2010, p. 3).

Per secoli prima della svolta del XIX secolo, le relazioni tra soggetti politico-territoriali si sono fondati sul riconoscimento di una gerarchia al cui apice si collocavano i regimi insediati nelle regioni dell'odierna Cina. La dif-

fusione di un complesso sistema di valori, di canoni estetici e di modelli di *governance* nell'arcipelago giapponese è l'evidente prodotto delle interazioni tra le *élite* locali e tali soggetti continentali a partire dal periodo di consolidamento dell'egemonia Yamato nell'arcipelago tra il VI e il VII secolo d.C. (v. ad es. Totman, 2004).

Al contrario, in Asia orientale, in particolare a partire dal XIV secolo, il grado di conflittualità è stato inversamente proporzionale alla stabilità interna della Cina (Kang, 2007a, 218). In questa interpretazione, la relativa assenza di conflitti rispetto all'Europa nel periodo compreso tra il XIV e il XX secolo sarebbe quindi dipesa da tre fattori: a) la preminenza dei benefici rispetto ai costi di un eventuale bilanciamento, in particolare per quanto riguarda la prevenzione di attacchi militari dal continente e l'accesso, oltre che alle rotte commerciali che passavano dalla Cina, alla protezione militare del regime al governo; b) l'adesione ad un sistema ideologico e culturale comune, incentrato su concetti, di origine continentale anch'essi, quali l'armonia o il rispetto della gerarchia, e ad un rigido protocollo diplomatico (articolato sui momenti di riconoscimento/investitura da parte dello stato egemone seguiti dall'invio di missioni tributarie da parte degli stati sottoposti) il cui rispetto garantiva autonomia e non interferenza da parte del vertice negli affari interni dei soggetti politico-territoriali inclusi nell'ordine sinocentrico; c) *isomorfismo* istituzionale, in particolare per ciò che concerne il governo dello stato centrale e delle sotto-unità amministrative territoriali (Kang, 2007a, pp. 218-223; 2010, pp. 56-57).

Questo sistema di garanzia e prevenzione dei conflitti, prima della sua crisi, coincisa con le guerre dell'oppio nella prima metà del XIX, e il suo definitivo crollo con la fine della dinastia Qing nel XX secolo, sarebbe stato rotto solo in due momenti: l'invasione Ming del Vietnam (1407-1428) e le campagne coreane di Toyotomi Hideyoshi (1592-1598) (Kang 2010, pp. 86-87).[2]

Con la sua enfasi su aspetti storico-culturali che determinano una *dipendenza dal percorso* anche nella contemporaneità, il modello ideato da Kang è certamente utile a superare alcune concezioni eurocentriche rispetto allo studio delle relazioni internazionali nell'area. In particolare, rimane convincente nel presentare l'ascesa della RPC come pacifica e priva di minacce concrete alla sicurezza nazionale dell'altra grande potenza regionale e globale, gli Stati Uniti.

[2] L'autore descrive in particolare il secondo caso come un tentativo di conquista finalizzato ad ottenere un riconoscimento paritario da parte della Cina Ming al fine di strappare concessioni commerciali e mantenere una stabilità politica interna all'arcipelago (Kang, 2010, pp. 96-97).

Tuttavia, esso rivela alcuni limiti nella presentazione della formazione degli stati premoderni dell'area come processi non violenti, obliterando il portato colonialista e imperialista degli stessi e quindi ridimensionando la questione delle popolazioni considerate "minoritarie", in Cina e non solo (Krishna, 2017). Al tempo stesso, l'approccio risulta riduzionista anche per quanto riguarda la formazione di una percezione dei propri confini nazionali fino alla modernizzazione Meiji (Batten, 1999).

Nonostante questi limiti, però, il modello risulta utile per spiegare in un'ottica regionale di lunga durata (Braudel, 2017) le reazioni dei paesi della regione estremo orientale all'ascesa della Cina: da una parte, in un contesto di crescente stabilità economica e politica su scala regionale, questa viene, di fatto, assecondata; dall'altro, vista con diffidenza, in virtù, ad esempio, della crescente assertività di Pechino nell'esercizio di pressioni politiche con mezzi economici e militari. Questo approccio duale incentrato sui concetti di "minaccia" e "opportunità" ben è incarnato dai decisori giapponesi che hanno articolato le proprie politiche verso l'Asia continentale sulla base di questa semplificazione sin dai primi anni del XX secolo (Tamaki, 2015).

Nei paragrafi successivi si procederà a testare le ipotesi di Kang sul caso degli accordi sino-giapponesi del 2018, concentrandoci in particolare sulle evoluzioni a partire dal secondo dopoguerra.

2. Costi e benefici del nuovo sinocentrismo: l'approccio del Giappone all'ascesa cinese

Il crollo del sistema tributario all'inizio del XX secolo ha determinato la fine della centralità della Cina Qing in Asia orientale. Nel tentativo di affermare un ordine regionale alternativo a quello sinocentrico, l*'élite* politico-militare giapponese emersa alla fine del XIX secolo e consolidatasi durante gli anni '20 e '30 del secolo successivo, si fece promotrice di un'espansione territoriale nel continente sull'idea di una sfera di "Co-prosperità" asiatica, che ben presto rivelò i propri limiti dati i suoi caratteri di aggressione e sfruttamento a beneficio delle industrie e dell'apparato militare giapponesi (Kamakura, 1976; Oguma, 1998; Duus, 2010).

Con il crollo dell'impero giapponese, nell'ex "Impero di mezzo", si svilupparono tensioni interne alle forze di liberazione. Sconfitto il fronte nazionalista del Guomindang, il Partito comunista cinese (PCC) mise le basi per un nuovo stato dotato di sovranità politico-territoriale: la Repubblica popolare.

La nascita di questo nuovo soggetto politico spinse i governi giapponesi post-occupazione a tentare di istituire relazioni commerciali con la Cina, considerata un "mercato naturale" per le merci giapponesi. Ogni apertura uf-

ficiale verso la Repubblica popolare fu bloccata di fatto dall'alleanza con gli Stati Uniti che, nonostante la fine dell'occupazione militare, mantennero un controllo quasi assoluto sugli affari interni ed esterni del Giappone impose di fatto il riconoscimento di una sola Cina, la Repubblica di Cina (Taiwan) (Cha, 2016).

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, esponenti di rilievo all'interno della leadership politica del paese quali lo stesso Yoshida Shigeru, Hatoyama Ichirō, Nakasone Yasuhiro e Kishi Nobusuke mostrarono un atteggiamento ambiguo rispetto alla RPC (Tamaki 2015, p. 31; Cha 2016, p. 244).

Ad impersonare questa posizione fu Ikeda Hayato, il primo ministro del boom economico postbellico. Secondo Ikeda, il Giappone avrebbe dovuto puntare a diventare un pilastro del campo liberale in Asia, a fianco di Stati Uniti ed Europa occidentale (Tamaki, 2015, p. 32). Tuttavia, nonostante un allineamento diffuso all'indirizzo politico di Washington, all'interno del Partito liberaldemocratico giapponese (LDP) le posizioni favorevoli ad un riavvicinamento alla RPC avevano acquisito nuovo spessore, in particolare grazie a politici del calibro di Matsumura Kenzō e Ishibashi Tanzan.[3] Ciò che ne risultò fu una sostanziale tolleranza verso le iniziative autonome ed informali di alcuni parlamentari, esponenti del governo e imprenditori, intenzionati a ricostruire rapporti pacifici, e fondati sul commercio, con Pechino.

Nonostante il trattato di sicurezza tra Giappone e USA limitasse l'autonomia del governo giapponese, tra il 1953 e il 1962, a partire dal 1952, si registrarono primi scambi di prodotti per materie prime (fertilizzanti e macchinari in cambio di carbone e minerali ferrosi) tra Giappone e RPC. Questi sviluppi accesero gli interessi dei decisori e degli imprenditori giapponesi rispetto alle potenzialità del mercato cinese, ma in seguito al rifiuto opposto dal governo di Kishi di perseguire legalmente due cittadini giapponesi per vilipendio alla bandiera della RPC a Nagasaki, gli scambi si interruppero (Itoh, 2016, pp. 97-108). Uomo chiave della nuova transizione fu Takasaki Tatsunosuke, ministro del commercio internazionale e dell'industria (MITI) tra il 1958 e il 1959, a gettare le basi per il primo accordo commerciale informale siglato tra Giappone e RPC, il cosiddetto Accordo commerciale "LT" del 1962 (Itoh, 2016).[4]

[3] Lo stesso Yoshida avrebbe lamentato la mancanza di capacità dei paesi del Sudest asiatico di assorbire le esportazioni giapponesi e di business partner affidabili (Cha, 2016, p. 248).

[4] Acronimo di Liao (Liao Chengzhi) e Takasaki. Quest'ultimo era già stato direttore generale del Consiglio per gli affari economici (Keizai shingi chō) e inviato del

Un simile *pattern* si riscontra in anni più recenti. A partire dalla seconda metà degli anni '70, con le aperture di mercato promosse dal PCC, lo sviluppo economico cinese ha subito un'accelerazione imponente, accentuando squilibri e *gap* tra regioni interne e costiere (Tomba, 2002; Brown, 2018). Nell'ultimo decennio, la RPC è diventata la seconda economia mondiale e sotto la *leadership* del segretario generale Xi Jinping, eletto alla presidenza nel marzo 2013, ha intrapreso un iter che negli auspici della *leadership* politica del paese porterà al riconoscimento da parte della comunità internazionale dello status di grande potenza globale (Brown, 2018). [5]

Con il lancio della "Belt and Road Initiative" (BRI) (*yīdài yīlù*, in cinese) nel 2013, la Cina "ha proattivamente messo in chiaro una visione internazionale" fondata sulla connettività terrestre e marittima tra Asia, Africa ed Europa e su un ideale "vantaggio comune" intorno al quale si coagula un "consenso" diffuso (Brown, 2018, pp. 84-86).[6] Nonostante i progetti concreti legati alla BRI siano ancora sporadici,[7] il loro potenziale sviluppo è fortemente attrattivo per le aziende giapponesi, in termini di investimenti in settori strategici e di utilizzo delle infrastrutture a fini logistici ("'Ichitai ichiro' kōsō to sono Chūgoku keizai e no eikyō hyōka" Kenkyūkai, 2018).

Per il Giappone, la Cina rimane un mercato fondamentale e primo partner commerciale nell'area. La figura 1 mostra la tendenza negli scambi commerciali bilaterali nel periodo 1995-2018. I primi anni del 2000 hanno visto

governo Hatoyama alla conferenza di Bandung del 1955. Qui incontrò il premier cinese Zhou Enlai riuscendo a stabilire con questi un rapporto di fiducia reciproca che culminò nel viaggio di Takasaki in Cina cinque anni più tardi. Fu in particolare grazie al suo rapporto con Zhou e uno dei suoi consiglieri, Liao Chengzhi, che nel 1962, fu sottoscritto un nuovo accordo, il Memorandum sul commercio generale sino-giapponese di lungo termine (Nicchū chōki sōgō bōeki ni kan suru oboegaki), un accordo quinquennale per lo scambio di prodotti chimici (fertilizzanti) e macchinari industriali in cambio di soia, mais, carbone, minerali ferrosi, metallo (stagno) e sale per un valore di 100 milioni di dollari (Itoh, 2016, p. 117).

[5] Al XVIII Congresso del PCC nel novembre 2012, Xi Jinping è eletto Segretario generale del Partito. Nel marzo 2013, l'Assemblea Nazionale del Popolo lo elegge Presidente della Repubblica.

[6] Il 19esimo Congresso del PCC ha integrato questa visione, insieme al pensiero politico dell'attuale leader cinese, nella costituzione del paese.

[7] La loro realizzazione prevedrebbe anzi investimenti colossali, finanziati anche dal debito dei paesi coinvolti (Hurley, Morris, e Portelance, 2019), un impatto ambientale stimato in un aumento della temperatura globale di oltre 2 gradi centigradi (Ma e Zadek, 2019) e negoziati con stati vicini, quali India e Russia (Brown, 2018).

una crescita costante del volume di beni e servizi scambiati e non sembrano aver risentito delle tensioni territoriali riemerse tra il 2010 e il 2012.[8] D'altra parte, le politiche protezionistiche adottate dall'amministrazione Trump a partire dal 2017 non sembrano aver causato oscillazioni notevoli nel volume di scambi tra Cina e Giappone.

La visione globale della Cina è stata presentata dal presidente Xi Jinping al primo ministro Abe Shinzō durante un incontro bilaterale a margine delle celebrazioni per il sessantesimo anniversario della Conferenza di Bandung, tenutesi a Giacarta ad aprile 2015. In quell'occasione, il governo giapponese ha mostrato, almeno ufficialmente, un "appoggio riluttante" alle iniziative regionali della RPC, ma, a livello semiufficiale, ha cercato un coinvolgimento attivo (Iida, 2018).

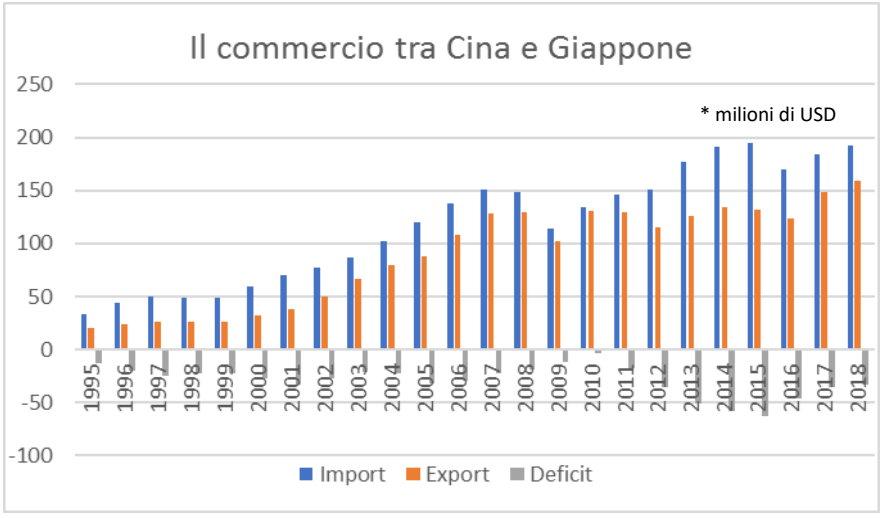


Fig. 1 – Fonte: (Ministry of Foreign Affairs of Japan 2019)

[8] Oltre agli scambi commerciali, il cui volume è cresciuto nell'ultimo decennio, è bene considerare anche che le aziende giapponesi sono tra i principali investitori in Cina continentale, con un picco di investimenti nel 2012 (circa 7,5 miliardi di dollari). Nell'anno fiscale 2018, il totale degli investimenti esteri diretti ammonta a 4 miliardi di dollari, circa la metà del volume del 2012 (Ministry of Foreign Affairs of Japan, 2019a, p. 54). Se si considera, inoltre, l'incremento del numero di turisti cinesi che si recano in Giappone per brevi periodi (circa un terzo del totale) il quadro di interdipendenza economica tra i due paesi, seppur con uno sbilanciamento maggiore verso il Giappone, emerge ancora più distintamente (Ministry of Foreign Affairs of Japan, 2019a).

Un ruolo fondamentale in questo processo è stato giocato dalla diplomazia semi-ufficiale, in particolare dalle iniziative dell'attuale segretario generale dell'LDP Nikai Toshihiro. A maggio del 2015, Nikai, tramite l'organizzazione di cui è presidente, la All Nippon Travel Agencies Association (ANTA), il Ministero dell'Energia del Commercio e dell'Industria (METI) ha organizzato una visita in Cina per oltre tremila imprenditori del settore turistico e politici locali. L'evento di benvenuto alla delegazione si è tenuto all'interno della Grande Sala del Popolo di Pechino, alla presenza del Presidente cinese Xi Jinping e del vicepremier Wang Yang. L'obiettivo ufficiale della missione Nikai era quella di promuovere gli scambi nella "cultura del turismo" tra i due paesi in un momento di crisi del turismo giapponese verso la Cina, ma al tempo stesso il segretario generale dell'LDP, a nome degli oltre tremila "ambasciatori civili" (*minkan taishi*) venuti dal Giappone, ha rinnovato l'auspicio per l'inizio di un nuovo periodo di relazioni amichevoli tra Cina e Giappone, in cui la società civile, e in particolare le giovani generazioni, sia protagonista (ANTA News 2015). [9]

Da anni, Nikai è tra i principali interlocutori del governo cinese nell'élite politica giapponese e tra quanti all'interno dell'LDP sostengono una linea di miglioramento dei rapporti con la Cina attraverso un diplomazia "dal basso" (*kusa no ne no kōryū*) e dei "buoni sentimenti" (*kokoro no kōryū*) (Jiyuminshutō Seisaku grūpu "Atarashii nami", 2007, p. 64).

A maggio 2017, durante una visita ufficiale a Pechino, il segretario generale dell'Ldp, accompagnato dal presidente della Keidanren Sakakibara Sadayuki e del segretario del primo ministro Imai Naoki, ha partecipato al primo Belt and Road Forum (BRF) e consegnato al presidente cinese Xi una lettera autografa del primo ministro Abe che ribadiva l'intenzione del governo di Tōkyō di favorire un miglioramento delle relazioni con la RPC (Nihon Kezai Shimbun, 2017b). Pochi giorni prima, lo stesso Nikai, rispondendo a un'intervista per una tv di Hong Kong aveva dichiarato che il Giappone avrebbe offerto la sua "totale collaborazione" alla BRI e che non avrebbe tollerato "interferenze" al riavvicinamento politico tra le due maggiori economie asiatiche (Sankei Shimbun, 2017). Infine, invitato a parlare di fronte

[9] Questi concetti sono esplicitati in un discorso tenuto all'università del Dongbei (Dalian) nel 2004. Nikai non è peraltro nuovo a iniziative di impatto come quella del 2015. Nel 2000, ad esempio, l'allora ministro dei Trasporti aveva organizzato una rappresentanza diplomatica di 2000 imprenditori per celebrare l'anniversario del trattato di pace e amicizia tra i due paesi (Jiyūminshutō Seisaku grūpu "Atarashii nami" 2007).

alla Scuola centrale del Partito comunista cinese, il numero due dell'LDP ha avanzato una proposta di miglioramento delle relazioni sino-giapponesi sulla base del concetto di "sviluppo congiunto" (*kyōsō*) come superamento del "reciproco beneficio" (*gokei*) intorno al quale era stato articolata una nuova "cornice" di riferimento per le relazioni bilaterali a partire dal 2006 (Nihon Keizai Shimbun, 2017a). In questo modo, Nikai, esponente di una delle maggiori fazioni interne all'LDP, ha portato avanti una diplomazia di partito per certi versi indipendente dal governo e di maggiore impatto in virtù del coordinamento con il settore privato (Tashiri, 2018). Una pratica che è stata definita dalla stampa più conservatrice in termini di nuova diplomazia dei tributi verso la Cina (Endō, 2019).

Tuttavia, è possibile vedere un nesso con la diplomazia semiufficiale condotta dall'LDP e sostenuta dal settore privato e la pubblicazione a fine 2017 di una serie di linee guida governative sulla cooperazione bilaterale con la Cina in paesi terzi. In queste, il governo invita le aziende giapponesi ad avviare progetti con le controparti cinesi in settori come la conservazione di energia, la protezione ambientale, la sofisticazione delle basi industriali e l'uso pratico di reti di distribuzione fisica tra Asia ed Europa; e dalla firma di un memorandum tra i due paesi in occasione della visita del premier cinese Li Keqiang in Giappone a maggio 2018. Per il governo di Tōkyō, tale strategia ha un duplice obiettivo: migliorare le relazioni con Pechino e ridurre l'influenza cinese nei paesi inclusi nella BRI. Non è un caso, ad esempio, che un'area pilota della cooperazione bilaterale in paesi terzi sia l'Eastern Economic Corridor (EEC) in Thailandia, uno dei maggiori beneficiari degli Aps giapponesi in sudest asiatico continentale (Iida, 2018, pp. 5-6; Embassy of Japan in Thailand, 2014). D'altra parte, l'appoggio "esterno" di Tōkyō è essenziale per legittimare ulteriormente il progetto cinese (Shigeta, 2018).

3. Quale ruolo per la leadership?

Fin dagli anni Dieci del 2000 si è sviluppato, in particolare in ambito euroamericano, un dibattito sul successo del "modello cinese" di crescita economica in assenza di un sistema di governance democratica.

Daniel Bell (2015) ha spostato l'attenzione dal piano economico al sistema di governo. Questo si configura come un mix di democrazia a livello locale, sperimentazione a livello intermedio e meritocrazia al vertice (Bell, 2015). Quest'ultimo carattere del sistema di governance della RPC, incentrata sul concetto di *xuǎnxián rènnéng* ("scegliere il saggio e impiegare l'abile") (Elliott, 2012) viene contrapposto ai limiti della democrazia liberale, fondata invece sull'equazione *one person-one vote*, e sempre più suscettibile

di inefficienze perché affidata a un elettorato che manca della conoscenza necessaria per operare giudizi politicamente informati e a leader tendenzialmente interessati a proteggere gli interessi dei propri sostenitori (Bell, 2015, pp. 22-24).

Nel suo essenzialismo circa i processi "meritocratici" e i rapporti tra conoscenza e potere,[10] il lavoro di Bell testimonia il tentativo di promuovere un paradigma di governance percepito come più efficiente ma di impronta autoritaria. Forse non in modo casuale, tale dibattito ha assunto rilevanza in coincidenza con l'ascesa al potere di Xi Jinping, verificatasi in un momento, per alcuni osservatori, critico nella storia recente della RPC con un'economia in rallentamento rispetto agli ultimi due decenni e conseguenti minacce all'egemonia politica del PCC (Ang, 2018). Questa fase è culminata in un notevole accentramento del potere dello stato nella figura di Xi in misura relativa alla collegialità degli organi centrali del PCC, in particolare dopo l'emendamento della costituzione che sanciva un limite di due mandati alla presidenza (Economy, 2014; Brown, 2018).

Parallelamente all'ascesa di Xi, in Giappone si è assistito al ritorno al potere dell'LDP guidato da Abe. A partire dal 2012, alcune tendenze di accentramento del potere statale nell'esecutivo emerse a partire dagli anni '80 si sono accentuate (Mulgan, 2017; Pugliese e Insisa, 2017). In particolare, l'esecutivo Abe ha avviato un rafforzamento delle istituzioni statali in materia di sicurezza nazionale, con la creazione del Consiglio di Sicurezza Nazionale (*kokka anzen hoshō kaigi*) e la legge sui segreti specifici (*tokutei himitsu hogo hō*) del 2013, la reinterpretazione dell'articolo 9 della Costituzione giapponese postbellica, gli emendamenti alla legislazione militare (*heiwa anzen hōsei*) rispettivamente del 2014 e del 2015 e la Legge antiterrorismo (*kyōbōzaihō*) del 2017. A questi provvedimenti, la cui ratio era il rafforzamento delle capacità di prevenzione di minacce terroristiche (ISIS) e militari (Corea del Nord), oltre che la proiezione sia in patria che all'estero di un nuovo ruolo globale del Giappone come promotore di un "pacifismo energico" (*sekkyokuteki heiwashugi*), si è aggiunto l'abile utilizzo di prerogative del primo ministro, quali la dissoluzione anticipata della Dieta e la convocazione di elezioni anticipate (2014 e 2017) o i rimpasti di governo, per neutralizzare avversari interni al partito e, di fatto, agevolare il prolungamento del mandato (Pekkanen e Endo, 2018).

Rispetto alle politiche del governo Abe dal 2012, si è parlato di tentativi di scardinamento della democrazia liberale (Repeta, 2013) e, più di recente,

[10] Per una critica si veda ad es. Jenco, 2016.

di una vera e propria svolta autoritaria (Nakano, 2019). Eppure, dal punto di vista del leader dell'LDP, questo periodo di sostanziale continuità politica è stato utile a portare avanti un'agenda definita fin dal suo primo mandato in carica nel 2006-2007. L'obiettivo ultimo della riforma della costituzione per dare al paese un esercito che possa "proteggere i giapponesi" ancora non è stato raggiunto, ma la legislazione del 2015 garantisce alle Forze di autodifesa nazionali il diritto all'autodifesa collettiva (Abe, 2013, pp. 134-144). Al tempo stesso, i contatti con la RPC si sono fatti più intensi sotto Abe, fautore del principio di "separazione tra questioni politiche ed economiche" (*seikei-bunri no gensoku*) (Abe, 2013, p. 156).

In parziale deroga a questa linea guida, il primo ministro giapponese ha mostrato l'intenzione di voler stabilire un rapporto diretto con il leader cinese. Così, nel 2014, i due leader si sono incontrati *a latere* del vertice dell'Asia-Pacific Economic Cooperation (APEC), tenutosi a Pechino. In quell'occasione, oltre ad esprimere apprezzamento per le riforme economiche e per la "forte leadership" (*chikarazuyoi ridāshippu*) espressa da Xi a partire dal 2012 e l'impegno da parte giapponese verso la costruzione di un rapporto di vantaggio condiviso, Abe ha sottolineato il ruolo del Giappone come "nazione di pace" (*heiwa kokka*) intenzionata a contribuire alla pace e alla sicurezza della regione e del mondo intero.[11]

Come si evince dalla figura 2, a partire dal 2014, gli scambi diplomatici tra i due paesi si sono intensificati. Un aumento sensibile degli incontri a livello ministeriale e apicale tra i due stati è riscontrabile a partire dal 2015, anno in cui si evidenzia un picco anche dei negoziati (in particolare dei trilaterali per la stipula di un trattato di libero scambio tra Cina, Giappone e Co-

[11] L'incontro tra i due leader era stato però preceduto di qualche ora da un altro vertice tra due funzionari diplomatici di alto livello, il consigliere di Stato e direttore della Commissione centrale per gli Affari esteri di Pechino Yang Jiechi e l'ex direttore del Consiglio per la sicurezza nazionale Yachi Shōtarō, durante il quale era stata riaffermata l'importanza dei "quattro documenti fondamentali" delle relazioni sinogiapponesi. Il risultato dell'incontro è riassunto in un documento in quattro punti in cui le due parti prendono atto delle divergenze circa la sovranità nel Mar cinese orientale ma condividono "in qualche misura" la consapevolezza (*jakkan no ninshiki no icchi*) di dover superare le difficoltà politiche che affliggono le relazioni bilaterali (soprattutto per quanto riguarda diverse interpretazioni della storia) e a creare meccanismi di gestione delle crisi (*kiki kanri mekanizumu*) per vie diplomatiche (Ministry of Foreign Affairs of Japan, 2014). L'incontro va letto anche in funzione delle politiche in materia di sicurezza intraprese da Tōkyō a partire dal 2013, culminate con la legislazione del 2015, che hanno suscitato proteste da parte cinese.

rea del Sud). L'intensificarsi di vertici e round negoziali nel 2016 è stato segnato da nuove tensioni nel Mar cinese orientale, esemplificate dalle proteste formali del governo giapponese (13) agli organi diplomatici cinesi per le intrusioni di imbarcazioni cinesi nelle acque territoriali giapponesi intorno alle Senkaku-Diaoyu.

Notevole è l'azzeramento delle proteste ufficiali nel 2018, nonostante la disputa tra i due paesi sullo sfruttamento di giacimenti di gas nella Zona economica esclusiva giapponese nel Mar cinese orientale rimanga un nodo difficilmente districabile nelle relazioni tra i due paesi, come ricordato anche dal Libro blu della diplomazia di Tōkyō (Ministry of Foreign Affairs of Japan, 2019, pp. 46-47).[12] La tendenza a un maggiore coinvolgimento delle due parti su tavoli negoziali bilaterali o trilaterali (con la Corea del Sud, ad esempio), evidente fin dal 2014, sembra indicare una certa autonomia di Tōkyō rispetto alle strategie adottate da Washington in Asia-Pacifico sotto le amministrazioni Obama e Trump.[13]

[12] Come ricorda il documento, per prevenire situazioni di crisi politica-militare nel Mar cinese orientale, i due governi hanno avviato una serie di incontri ad alto livello ad aprile e dicembre del 2018 e siglato un accordo a maggio dello stesso anno per istituire un sistema di avviso marittima e aerea tra i rispettivi ministeri della Difesa. Tuttavia, il documento rileva la posizione ufficiale di Tōkyō secondo cui non può esserci un vero miglioramento dei rapporti bilaterali senza la stabilizzazione della situazione nell'area con mezzi diplomatici e, soprattutto, la costruzione di un rapporto di fiducia tra le parti in causa (Ministry of Foreign Affairs of Japan 2019, p. 47).

[13] L'amministrazione Obama, sotto lo slogan del "pivot to Asia", da una parte, aveva puntato sulla diplomazia e sul rafforzamento della rete di alleanze regionale, per favorire il coinvolgimento di Pechino in fori regionali e quindi "disciplinare" e "arginarne" l'ascesa. D'altra parte, l'amministrazione Trump ha promosso un maggiore disimpegno di forze dalla regione (di fatto, però mai realizzato) e un atteggiamento conflittuale (attraverso ad esempio l'imposizione di dazi sulle merci o per via di una guerra di propaganda) nei confronti di Pechino.

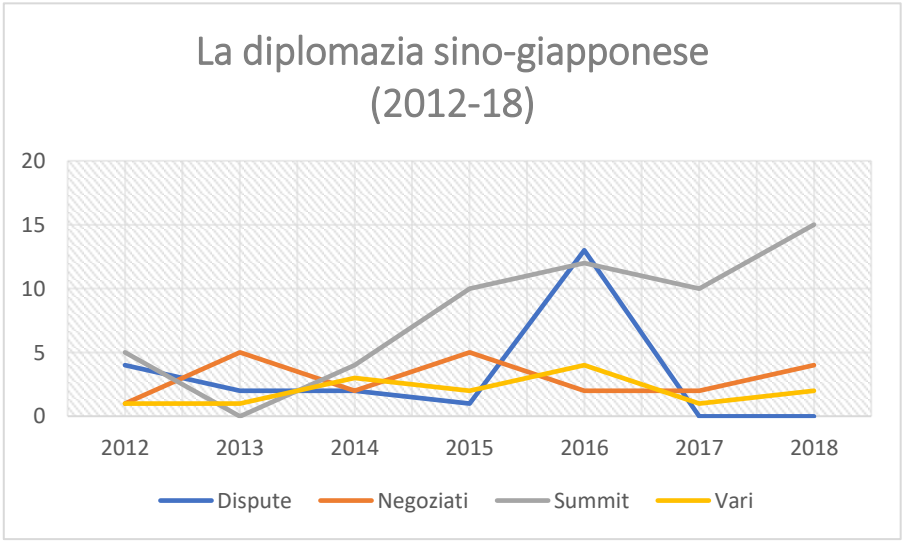


Fig. 2 – Fonte: Ministry of Foreign Affairs of Japan (2019)

La strategia diplomatica seguita da Abe con i leader della RPC (Xi e il premier Li Keqiang) può essere ricondotta al modello di costruzione di solidi rapporti di fiducia individuali con i leader dei singoli partner diplomatici (*kyōko na kojin teki shinrai kankei*), adottata con capi di stati quali Donald Trump e Vladimir Putin (Kubo, 2019). Ciononostante, gli elementi a nostra disposizione sono insufficienti per affermare che il rafforzamento delle rispettive *leadership*, unito a una certa tendenza all'isomorfismo politico sul fronte interno, abbia favorito un dialogo più efficace a livello diplomatico. Motivazioni economiche e, in particolare, un calcolo del rapporto tra costi e benefici di una rottura con la Cina hanno favorito un riavvicinamento diplomatico tra le due principali economie asiatiche.

Conclusioni

A livello evenemenziale, quindi, è possibile interpretare gli accordi sino-giapponesi del 2018 come indizio di un riavvicinamento politico tra RPC e Giappone. A livello profondo, esso può essere interpretato come un riallineamento del Giappone rispetto alla sua posizione "tradizionale" in un sistema sinocentrico, alimentato dalla retorica sulla BRI degli ultimi anni.

In altre parole, esiste una *path dependence* rispetto al contesto geostorico del Nordest asiatico, in cui la presenza di un soggetto politico cinese forte ha favorito una maggiore stabilità a livello regionale (Kang, 2007b; 2010). Tale

forza di attrazione della RPC, come dimostrato nel paragrafo 2, è riscontrabile esclusivamente nel campo economico e commerciale. In assenza di un modello di governance e di un sistema di valori condivisi, come in epoca premoderna, è la ratio costi-benefici a dettare le scelte diplomatiche, al di là delle leadership del momento. In un'ottica di reciprocità tra economia e politica, ciò non esclude che una spinta alla cooperazione non possa contribuire nella neutralizzazione, per quanto momentanea, di contese, e quindi, in ultima istanza, di possibili conflitti armati. Non è un caso che a giugno 2018, i due paesi abbiano sbloccato le trattative sull'istituzione di un meccanismo di comunicazione aerea e marittima (Maritime and Aerial Communication Mechanism [MACM]), per favorire la prevenzione di scontri tra pattuglie delle Forze marine di autodifesa (MSDF) e della marina militare dell'Esercito di liberazione popolare in tratti di mare contesi.

Il riavvicinamento tra RPC e Giappone risulta comunque significativo poiché segna il riconoscimento ufficiale da parte giapponese del rinnovato ruolo della RPC nella regione asiatica e delle opportunità (indivisibili dai rischi, in termini soprattutto di sicurezza nazionale) che un rapporto paritario, e non più impostato sulla differenziazione donatore/beneficiario di aiuti, può garantire.

Al tempo stesso, gli accordi di giugno 2018 hanno portato a istanze di cooperazione militare, incluse visite delle forze della marina militare giapponese in Cina (Duchâtel, 2016; Editorial Board, ANU, 2018).

Bibliografia

(Per tutti i siti web: ultimo accesso 31/12/2020)

Abe, Shinzō (2013). *Atarashii kuni e: utsukushii kuni e kanzenban*. Tōkyō: Bungei Shunju.

Ang, Yuen Yuen (2018). "Autocracy with Chinese Characteristics: Beijing's Behind-The-Scenes Reforms". *Foreign Affairs*, no. May/June 2018, pp. 39-46.

ANTA News (2015). "'Nicchū kankō bunka kōryū dan' 3 zen mei ga 5 gatsu 23 nichi hōchū". *ANTA News*, August 2015.

Asahi Shimbun (2018). "Japan to End ODA Funding to China, Now an Economic Titan". *The Asahi Shimbun*, 23 ottobre 2018.

Batten, Bruce (1999). "Frontiers and Boundaries of Pre-Modern Japan". *Journal of Historical Geography*, 25, 2, pp. 166-182.

Bell, Daniel (2015). *The China Model: Political Meritocracy and the Limits of Democracy*. Princeton: Princeton University Press.

Braudel, Fernand; Elena De Angeli (trad.) (2017). *Il Mediterraneo: lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. Milano: Bompiani.

Brown, Kerry (2018). *L'amministratore del popolo: Xi Jinping e la nuova Cina*. Roma: Luiss University Press.

Cha, Victor (2016). *Powerplay: The Origins of the American Alliance System in Asia*. Princeton: Princeton University Press.

Duchâtel, Mathieu (2016). "China's Policy in the East China Sea". *China Perspectives*, 3, 10, pp. 13-21.

Duus, Peter (a cura di) (2010). *The Japanese Wartime Empire, 1931-1945*. Princeton: Princeton University Press.

Economy, Elizabeth C. (2014). "China's Imperial President: Xi Jinping Tightens His Grip". *Foreign Affairs*, 93, 6, pp. 80-91.

Editorial Board, ANU (2018). "China-Japan Cooperation Going Global". *East Asia Forum*. 29 ottobre 2018.
https://www.eastasiaforum.org/2018/10/29/china-japan-cooperation-going-global/.

Elliott, Mark (2012). "Opinion | The Real China Model". *The New York Times*, 13 novembre 2012.
https://www.nytimes.com/2012/11/14/opinion/the-real-china-model.html.

Embassy of Japan in Thailand (2014). "Japan-Thailand ODA". https://www.th.emb-japan.go.jp/en/oda/index.htm.

Endō Homare (2019). "Chūgoku ni kaijū sareta Nikai kanjichō - 'ichi tai ichi ro' ni nomikomareru Nihon", *Newsweek*, 26 aprile 2019. https://www.newsweekjapan.jp/stories/world/2019/04/post-12054.php.

Hermann, Margaret G; Hagan, Joe D. (1998). "International Decision Making: Leadership Matters". *Foreign Policy*, 110, pp. 124-137.

Hilpert, Hanns Günther; Haak, René (a cura di) (2002). *Japan and China - Cooperation, Competition and Conflict*. London: Palgrave Macmillan.

Horowitz, Michael (2018). "Leaders, Leadership, and International Security." *The Oxford Handbook of International Security*, https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198777854.013.17.

Hughes, Christopher W. (2009). "Japan's Response to China's Rise: Regional Engagement, Global Containment, Dangers of Collision". *International Affairs*, 85, 4, pp. 837-856.

Hughes, Christopher W. (2015). "An 'Abe Doctrine' as Japan's Grand Strategy: New Dynamism or Dead-End? | The Asia-Pacific Journal: Japan Focus". *The Asia-Pacific Journal/Japan Focus*. 27 luglio 2015. https://apjjf.org/-Christopher-W.-Hughes/4832/article.html.

Hughes, Christopher W. (2016). "Japan's 'Resentful Realism' and Balancing China's Rise". *The Chinese Journal of International Politics*, 9, 2, pp. 109-150.

Hurley, John; Morris, Scott; Portelance, Gailyn (2019). "Examining the Debt Implications of the Belt and Road Initiative from a Policy Perspective". *Journal of Infrastructure, Policy and Development*, 3, 1, pp. 139-175.

"'Ichitai ichiro' kōsō to sono Chūgoku keizai e no eikyō hyōka" Kenkyūkai (2018). "Chūgoku 'Ichitai Ichiro' Kōsō No Tenkai to Nihon". Tōkyō: JETRO - Ajia kenkyūsho.

Iida, Masafumi (2018). "Japan's Reluctant Embrace of BRI?". Research Division Asia / BCAS, 3, pp. 1-6.

Itoh, Mayumi (2016). *Pioneers of Sino-Japanese Relations: Liao and Takasaki*. London: Palgrave Macmillan.

Jenco, Leigh (2016). "Daniel Bell, The China Model: Political Meritocracy and the Limits of Democracy". *Perspective on Politics*, 14, 1, pp. 152-153.

Jervis, Robert (2013). "Do Leaders Matter and How Would We Know?". *Security Studies*, 22, 2, pp. 153-179.

Jiyuminshutō Seisaku grūpu "Atarashii nami" (a cura di) (2007). *Chūgoku to Watashitachi - 35 Kinen Hōchūdan* 2007 Nicchū Bunka - Supōtsu Kōryūnen (Nicchū Kokkō Seijōka 35 Shūnen - 2 Man Nin Dai Kōryū Jigyō. Tōkyō: Jiyuminshutō - seisaku grūpu "Atarashii nami".

Kamakura Takao (1976). *Nihon teikokushugi to shihon yushutsu*. Tōkyō: Gendai hyōronsha.

Kane, John (2016). "Leadership and International Politics". *Georgetown Journal of Asian Affairs*, Architects of Asia: The Great Man Theory Revisited, Winter 2016, pp. 5-13.

Kang, David C. (2007a). "Stability and Hierarchy in East Asian International Relations, 1300-1900 CE". In Wohlforth, William; Kaufman, Stuart J.; Little, Richard (a cura di). *The Balance of Power in World History*. London: Palgrave Macmillan.

Kang, David C. (2007b). *China Rising: Peace, Power, and Order in East Asia*. Columbia University Press.

Kang, David C. (2010). *East Asia Before the West: Five Centuries of Trade and Tribute*. New York: Columbia University Press.

Kawashima, Shin (2017). "Japan–US–China Relations during the Trump Administration and the Outlook for East Asia", *Asia-Pacific Review*, 24, 1, pp. 23-36.

Krishna, Sankaran (2017). "China Is China, Not the Non-West: David Kang, Eurocentrism, and Global Politics". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 77, 1, pp. 93-109.

Kubo, Masato (2019). "Kakon o nokosu 'yattafuri gaikō' Abe shushō no hyōka wa 65 ten domari". *Ironna*, 25 marzo 2019. https://ironna.jp/article/12211.

Lee, Geun; Ayhan, Kadir (2015). "Why Do We Need Non-State Actors in Public Diplomacy?: Theoretical Discussion of Relational, Networked and Collaborative Public Diplomacy". *Journal of International and Area Studies*, 22, 1, pp. 57-77.

Ma, Jun; Zadek, Simon (2019). "Decarbonizing the Belt and Road: A Green Finance Roadmap". In Ministry of Foreign Affairs of Japan (a cura di). *Gaikō seisho 2019*. Tōkyō: Ministry of Foreign Affairs of Japan.

Mulgan, Aurelia George (2017). *The Abe Administration and the Rise of the Prime Ministerial Executive*. London: Routledge.

Nakano, Koichi (2019). "Opinion | The Leader Who Was 'Trump Before Trump'". *The New York Times*, 29 maggio 2019, sec. Opinion. https://www.nytimes.com/2019/05/29/opinion/abe-trump-japan-illiberal-authoritarian-turn.html.

Nihon Keizai Shimbun (2017). "Gōkei kara kyōsō e Nikaishi, aratana nicchūkankei teishō", 28 dicembre 2017.
https://www.nikkei.com/article/DGXMZO25196870Y7A221C1EAF000/

Nihon Kezai Shimbun (2017). "Nikaishi, 16nichi ni Shū shuseki to kaidan shushō shinsho watasu", 27 maggio 2017.
https://www.nikkei.com/article/DGXLASFK13H0A_T10C17A5000000/.

Nuswantoro, Ardi (2010). "Political Leadership and Foreign Policy: Study of Soekarno's Confrontation Policy Against Malaysia". *SSRN Electronic Journal*. https://doi.org/10.2139/ssrn.1720108.

Oguma, Eiji (1998). *"Nihonjin" no kyōkai: Okinawa, Ainu, Taiwan, Chōsen, shokuminchi shihai kara fukki undō made*. Tōkyō: Shin'yōsha.

Patrick, Stewart M. (2017). "Trump and World Order: The Return of Self-Help". *Foreign Affairs*, 96, pp. 52-59.

Pekkanen, Robert; Endo, Masahisa (2018). "The LDP: Return to Dominance? Or a Golden Age Built on Sand". In Pekkanen, Robert (a cura di). *Critical Readings on the Liberal Democratic Party in Japan*. Vol. 4. Leiden: Brill, pp. 1616-1628.

Pugliese, Giulio; Insisa, Aurelio (2017). *Sino-Japanese Power Politics: Might, Money and Minds*. London: Palgrave Macmillan.

Repeta, Lawrence (2013). “Japan’s Democracy at Risk – The LDP’s Ten Most Dangerous Proposals for Constitutional Change”. *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 14 luglio 2013. https://apjjf.org/2013/11/28/Lawrence-Repeta/3969/article.html.

Sankei Shimbun (2017). “Nihon no AIIB sanka kanōsei, jimintō no Nikai Toshihiro kanjichō ga genkyū ‘ichitai ichiro’ kōsō ni ‘saidaigen no kyōryoku’”. 29 aprile 2017.
https://www.sankei.com/world/news/170429/wor1704290055-n1.html.

Shigeta, Shunsuke (2018). “Thai ‘smart City’ to Be First of 50 Japan-China Joint Projects”. *Nikkei Asian Review*. 25 ottobre 2018. https://asia.nikkei.com/Politics/International-relations/Thai-smart-city-to-be-first-of-50-Japan-China-joint-projects.

Smith, Sheila A. (2015). “Asia’s Great Powers and Regional Stability: A New Trilateral Dynamic Between the United States, China, and Japan”. *American Foreign Policy Interests*, 37, 5/6, pp. 303-310.

Tamaki, Taku (2015). “The Persistence of Reified Asia as Reality in Japanese Foreign Policy Narratives”. *The Pacific Review*, 28, 1, pp. 23-45.

Tashiri, Daigo (2018). “Naze ‘Nikai’ sono sonzaikan no riyu - Tokushūkiji”. 13 giugno 2018,
https://www.nhk.or.jp/politics/articles/feature/5377.html.

Tomba, Luigi (2002). *Storia della Repubblica popolare cinese*. Torino: Bruno Mondadori.

Totman, Conrad D. (2004). *A History of Japan*. 2nd ed. Malden, Mass.: Blackwell Publishing.

Abe, Xi, and the New "Economic" Sinocentrism

Under the leadership of Abe Shinzō and Xi Jinping, Japan and the People's Republic of China have enhanced their bilateral relations and pledged to work together to attain strategic mutual benefits. In 2018, both parties signed a series of agreements on topics ranging from economic cooperation on the China-led Belt and Road Initiative (BRI) in developing countries to the prevention of conflict over disputed waters in the East China Sea, ushering in a period of renewed friendship. After the 2018 agreements, the possibility of armed conflict between China and Japan—which seemed possible just a few years ago, when protests erupted in China against Japan's decision to nationalize the Senkaku/Diaoyu islands—now seems reduced. After the PRC's leadership launched its "global vision" in 2013, the rationale for active Japanese involvement in the BRI versus militarily balancing China has been clear in terms of costs for the public and potential benefits for both the public and private sectors. Such an approach, however, is not new, but, as argued in this article, has its roots in the *longue durée* history of Northeast Asia.

安倍晋三と習近平の主導の下の経済における中国中心主義

マルコ・ザッパ

安倍晋三と習近平の主導の下、日本と中華人民共和国は、二国間関係を強化し、双方の努力で戦略的互恵関係を達成することを誓った。2018 年、両国は、中国主導の「一帯一路」構想の発展を背景に、第三国における経済協力から、紛争が生じやすい東シナ海を対象とする紛争防止対策に至るまで、一連の協定に署名した。したがって、日中関係が回復したともいえるだろう。2018 年日・中諸協定の成立後、日中の武力紛争の可能性は、尖閣諸島あるいは釣魚群島を日本政府が国有化した、また反日デモが中国全国で広がった 2012 年に高いとされたが、現在は減少しているようだ。中国の領主らが 2013 年に「一帯一路」が抱える「グローバルビジョン」を発表したうえで、その「一帯一路」にかかわっている諸プロジェクトに積極的に関与するか中国の軍事発展に対してバランスをとるか、日本の官民が費用対効果の観点から分析すると、前者を選ぶと考えられる。本論文で論じているのは、こうした日本の中国に対する行為が新しいものではないが、近世から現代にかけての北東アジアの歴史の長期持続の傾向である。

Profili degli autori

Giulio Antonio BERTELLI
Laureato in Lingue e Letterature Orientali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, ha conseguito il Dottorato in Lingua e Cultura Giapponese presso la Osaka University of Foreign Studies e ha lavorato come ricercatore e lettore a contratto di lingua italiana presso la Graduate School of Language and Culture dell'Università di Osaka. Attualmente è professore associato di lingua e cultura italiana presso la medesima istituzione (il cui nome è stato modificato in Graduate School of Humanities a partire dall'aprile 2022). Dal 2004 si occupa delle relazioni diplomatico-commerciali tra Italia e Giappone negli anni a cavallo della Restaurazione Meiji.
(bertelli@lang.osaka-u.ac.jp)

Giovanni BORRIELLO
Ph.D. in Storia e Civiltà dell'Asia Orientale presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", è docente di Storia e Culture dell'Asia Orientale presso il Dipartimento DISTU dell'Università della Tuscia di Viterbo. Le sue ricerche si concentrano in particolare sulla storia della medicina giapponese e più in generale sull'interscambio scientifico tra oriente e occidente.
(gborriello@unitus.it)

Luca CAPPONCELLI
Luca Capponcelli, Ph.D. in Letteratura giapponese presso l'Università Kokugakuin di Tokyo, è ricercatore a tempo determinato (tipo B) presso la Struttura Didattica Speciale di lingue e letterature straniere dell'Università di Catania (sede di Ragusa). Ha al suo attivo pubblicazioni sulla letteratura giapponese moderna, con particolare riferimento alla poesia dalla fine del XIX secolo alla prima metà del XX secolo.
(luca.capponcelli@unict.it)

Filippo CERVELLI
È professore a contratto di letteratura giapponese moderna e contemporanea al SOAS, Università di Londra. La sua ricerca si interessa di rappresentazioni di crisi sociali e individuali nella letteratura e nella cultura popolare giapponesi contemporanee. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Orientali all'Università di Oxford nel 2018 con una tesi sul concetto di immediatezza e dell'enfasi sul presente nei romanzi giapponesi contemporanei, manga e anime.
(fc15@soas.ac.uk)

Teresa CIAPPARONI LA ROCCA
Già docente di Studi Giapponesi in Sapienza Università di Roma, ha pubblicato su Akutagawa, anche in inglese e giapponese; su temi letterari comparativi; sui rapporti fra Italia e Giappone in era Meiji, questi illustrati anche in mostre: MAO-Torino (2017), Castello-Racconigi (2018). Altre mostre hanno riguardato i libri, MAO-Roma e la scrittrice Higuchi Ichiyō, DSO- Sapienza (1996); la missione Keichō DSO, Castello di S. Severa, Faenza (2015).

Diego CUCINELLI
Ottiene nel 2013 il PhD in Letteratura Giapponese (Sapienza Università di Roma). In precedenza, compie periodi di studio e ricerca in qualità di borsista MEXT presso la Kyoto University (2002-2003) e la Waseda University (2005-2009). Attualmente, insegna Lingua Giapponese presso l'Università degli Studi di Firenze. Tra i principali interessi di ricerca: la letteratura fantastica giapponese, le rappresentazioni del mostruoso nel mondo antico e moderno e la demonologia (*yōkaigaku*).
(diego.cucinelli@unifi.it)

Eugenio DE ANGELIS
Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. È autore della monografia *Terayamago. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta* e co-curatore del volume *J-Movie. Il cinema giapponese dal 2005 al 2015*. I suoi principali interessi di ricerca riguardano il cinema giapponese della New Wave e i *film festival studies* in relazione al contesto dell'Asia Orientale. Attualmente è ricercatore (rtdB) presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.
(eugenio.deangelis@unive.it)

Felice FARINA
È attualmente ricercatore (rtdA) presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Presso la stessa università nel 2016 ha conseguito il dottorato di ricerca e in passato ha svolto attività di ricerca presso l'Università Keiō di Tōkyō e l'Università di Kyōto.
(ffarina@unior.it)

Edoardo GERLINI
È Global Fellow con il programma Marie Sklodowska-Curie Actions della Commissione Europea presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e invited scholar presso il Ryusaku Tsunoda Center of Japanese Culture dell'Univer-

sità Waseda. Tra i suoi principali interessi di ricerca ci sono la poesia del periodo Heian, le letterature comparate, e più recentemente il concetto di *cultural heritage* e i relativi sviluppi interdisciplinari.
(edoardo.gerlini@unive.it)

Giuseppe GIORDANO
Docente di lingua e letteratura giapponese presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Si occupa prevalentemente di poesia giapponese classica, sulla quale ha pubblicato vari saggi e articoli accademici. Ha curato per Aracne un'edizione critica dello *Entō on hyakushu*, pubblicata con il titolo *Go-Toba. Cento poesie dalle isole lontane* (2018), e il volume *La Natura in versi. La flora e la fauna nella poesia giapponese classica* (2021).
(ggiordano@unior.it)

KANAI Keiko
Professoressa ordinaria di Letteratura giapponese moderna presso l'Università Waseda di Tōkyō, si occupa in particolare di Kawabata Yasunari, Masaoka Shiki e di *gender studies*. Fra le sue pubblicazioni si segnala *Mayo naka no kanojotachi. Kaku onna no kindai* (Tōkyō: Chikuma shobō 1995).

Francesca Romana LERZ
Si è formata presso la Facoltà di Lingue e Civiltà Orientali della Sapienza Università di Roma. Ha concluso gli studi di Laurea Magistrale con una tesi in Filologia Giapponese dal titolo *Il* monomane *in Zeami Motokiyo: l'arte dell'imitazione come uno dei fondamenti del processo performativo*. Dal 2018, come dottoranda presso l'Università di Trier, in Germania, si occupa dell'evoluzione del concetto di *nikyoku santai* nella trattatistica di Zeami Motokiyo e Komparu Zenchiku.
(s2frlerz@uni-trier.de)

Antonio MANIERI
Ricercatore (rtdB) presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", si occupa di filologia giapponese, con particolare attenzione alla lessicografia e alla letteratura tecnica e geografica del periodo antico. Fra le sue pubblicazioni: *Hitachi no kuni fudoki. Cronaca della provincia di Hitachi e dei suoi costumi* (Carocci 2013); "The Law on Stables and Pastures. An Annotated Translation of Kyūmokuryō (Sect. 23 of Yōrōryō)", *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, 73/2 (2019).
(amanieri@unior.it)

Maria Chiara MIGLIORE
È professore associato di Lingua e letteratura giapponese presso l'Università del Salento. La sua attività di ricerca si concentra nel campo della letteratura classica e della filologia giapponese; diplomatica e paleografia del Giappone antico; diaristica di viaggio; aneddotica.
(mariachiara.migliore@unisalento.it)

Andrea ORTOLANI
Laureato in giurisprudenza a Torino, consegue il dottorato in Diritto privato comparato presso l'Università di Trento nel 2005 con uno studio sulla recezione dei modelli giuridici occidentali in Giappone. Ha pubblicato su diversi temi di diritto giapponese (procedura penale, diritto dell'ambiente, diritto costituzionale, diritto civile, storia e cultura giuridica) e di teoria del diritto comparato. Nel 2017 ha conseguito il dottorato in Giurisprudenza presso l'Università di Tokyo con uno studio sulla cessione del contratto in Italia e Giappone. Dal 2011 insegna materie giuridiche in diverse università di Tokyo. È attualmente professore (*tokunin kyōjū*) presso l'Università Rikkyo, Facoltà di Giurisprudenza.
(ortolani@rikkyo.ac.jp)

Massimiliano PAPINI
È dottorando presso la Northumbria University (UK) con una tesi dal titolo *Transcultural Flows from Japan to the North East of England*. I suoi interessi di ricerca si concentrano sugli scambi culturali tra Giappone ed Europa nel XIX e XX secolo, in particolare il Giapponismo italiano e anglosassone. Nel 2018 ha pubblicato un articolo sull'arte giapponese a Firenze "Emporio Janetti Padre e Figli and the Japanese Art Market in Florence …", *Journal for Art Market Studies*, 2/3.
(massimiliano.papini@gmail.com)

Giuseppe PAPPALARDO
Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in linguistica giapponese presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Attualmente è ricercatore a tempo determinato (rtdB) presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Si interessa di dialettologia e storia della lingua giapponese, fonologia storica e fonetica applicata.
(giuseppe.pappalardo@unive.it)

Carlo PELLICCIA
Formatosi presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", è *investigador correspondente* presso il CHAM — Centro de Humanidades (Universidade Nova de Lisboa e Universidade dos Açores) e *investigador colaborador presso* il CLEPUL (Universidade de Lisboa). Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2016 presso l'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo. Le sue ricerche si incentrano sulla storia delle relazioni storico-missiologiche e socio-culturali tra il Portogallo e il Giappone nei secoli XVI e XVII. Al suo attivo numerose pubblicazioni e partecipazioni a convegni, conferenze, seminari e giornate di studio nazionali e internazionali.
(carlo_pelliccia@libero.it)

Daniele PETRELLA
Si laurea in Lingue e Civiltà Orientali con indirizzo Archeologico e completa il Ph.D. in Archeologia (Rapporti tra Oriente ed Occidente) presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Fondatore e presidente dello International Research Institute for Archaeology and Ethnology (2012). Direttore delle tre spedizioni archeologiche italiane in Giappone e Work Package Leader e responsabile delle attività archeologiche del progetto Be-Archaeo finanziato dalla Comunità Europea.
(daniele.petrella@iriae.com)

Michela RIMINUCCI
Giurista e nipponista, è *Associate Professor* presso l'Università di Kōbe, in Giappone, dal 2013. Formatasi tra Milano e Venezia, ha una laurea magistrale a ciclo unico in giurisprudenza (Università Bocconi, 2013) e una laurea triennale in lingue orientali (Università Ca' Foscari, 2008), oltre ad aver completato i corsi del programma di dottorato in giurisprudenza (diritto privato comparato) presso la Scuola di cooperazione internazionale dell'Università di Kōbe (2016-2018). Si occupa principalmente di diritto del lavoro comparato e *law and development*. Traduttrice per Star Comics dal 2009 e per Feltrinelli dal 2019, *Of Counsel* dello studio Pavia e Ansaldo dal 2018, coordinatrice del programma interdisciplinare di studi economici e giuridici dell'Università di Kōbe dal 2019.
(riminucci@people.kobe-u.ac.jp)

Roberta STRIPPOLI
Dopo aver insegnato letteratura giapponese classica presso la Binghamton University (SUNY), è attualmente professoressa associata presso l'Univer-

sità degli studi di Napoli "L'Orientale". Si occupa di teatro nō, arti visive, leggende e monumenti connessi allo *Heike monogatari*. È l'autrice di *Dancer, Nun, Ghost, Goddess: Giō and Hotoke in Traditional Japanese Literature, Theater, and Cultural Heritage*. Leiden: Brill, 2017 e della raccolta *La monaca tuttofare, la donna serpente, il demone beone. Racconti dal medioevo giapponese.* Venezia: Marsilio, 2001.
(rstrippo@binghamton.edu)

SUZUKI Jun
Professore ordinario di Storia moderna del Giappone presso l'Università di Tōkyō, si interessa soprattutto di storia della tecnologia e delle macchine nel periodo Meiji.

Mario TALAMO
Insegna Filologia Giapponese, Cultura e Letteratura Giapponese e Lingua Giapponese presso la Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere di Ragusa, afferente all'Università di Catania. Ha conseguito un post-doctorat in Sciences Religieuses et Histoire de la Pensée presso l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE-PSL) e si interessa di storia letteraria e intellettuale del tardo periodo Edo. Le sue ricerche più recenti si pongono come obiettivo l'analisi dell'evoluzione dei paradigmi intellettuali tra la fine del XVIII e la seconda metà del XIX secolo attraverso lo studio di due sottogeneri di grande popolarità: le storie di vendetta (*katakiuchimono*) e il romanzo picaresco (*hizakurigemono*).
(talamoma@unict.it)

Maria Elena TISI
Ricercatrice (rtdA) presso l'Università di Bologna dove insegna lingua e civiltà letteraria giapponese. Ha conseguito il diploma di Master e di Dottorato presso l'Università Shirayuri di Tōkyō e si occupa di letteratura giapponese per l'infanzia, in particolare fiabe tradizionali, Miyazawa Kenji, *Fantasy e* traduzione di opere di narrativa.
(mariaelena.tisi@unibo.it)

Marco ZAPPA
È ricercatore (rtdB) presso il Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea, Università Ca' Foscari Venezia.
(marco.zappa@unive.it)

ISBN 978-88-6719-259-5