



Kervan

Kervan/Fonti

Testi dal Giappone

a cura di
Daniela Moro

2024

KERVAN - International Journal of Afro-Asiatic Studies

KERVAN is an international and multidisciplinary discussion platform, dealing with the history, politics, economics, sociology, geography, visual culture, languages and literatures of Asian and African countries. KERVAN publishes theoretical studies, reviews and surveys, as well as detailed empirical studies, critical editions of texts and translations, by both young researchers and established scholars.

KERVAN is published under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#).

All **submissions** to KERVAN undergo double blind peer-review.

KERVAN's Policies and Code of Ethics are available [here](#).

KERVAN is listed in [ERIH PLUS](#) and indexed in [SCOPUS](#).

Since 2016 KERVAN is rated **Class A** journal for the Italian National Scientific Qualification (ASN, disciplines 10/N1 and 10/N3).

Scientific Director:

Mauro Tosco

Steering Committee:

Esterino Adami · Pinnuccia Caracchi · Alessandra Consolaro · Veronica Ghirardi · Francesco Grande
· Daniela Moro · Stefania Stafutti

Scientific Board:

Graziella Acquaviva · Esterino Adami · Nadia Anghelescu · Lucia Avallone · Maurizio Bagatin
· Francesco E. Barbieri · Francesca Bellino · Tommaso Bobbio · Marco Boella · Matteo Cestari
· Emanuele Ciccarella · Gianluca Coci · Pierluigi Cuzzolin · Monica De Togni · Andrea Drocco
· Veronica Ghirardi · Barbara Leonesi · David Neal Lorenzen Sbrega · Matthew Morgenstern · Marco
Moriggi · Cristina Nicolini · Kristofa Zulu Nyoni · Lia Ogno · Ongaye Oda Orkaydo · Paola Orsatti
· Luca A. Patrizi · Alberto Pelissero · Gianni Pellegrini · Stefano Piano · Valentina Sagaria Rossi
· Nikolay Samoylov · Maurizio Scarpari

Contact:

mauro.tosco@unito.it

ISSN:

1825-263X

Cover by Marta Tosco

Kervan/Fonti

(2024)

Indice

Introduzione	3
<i>Daniela Moro</i>	
Hirato Renkichi, “Due scritti sul Futurismo”	7
<i>Pierantonio Zanotti</i>	
Nishida Kitarō, “Il corpo storico”	33
<i>Matteo Cestari</i>	
Matsumoto Michiko, “Riflessioni sulla fotografia, 1978-1995”	67
<i>Federica Cavazzuti</i>	
Tawada Yōko, “Al di là della barriera di Shirakawa”	89
<i>Caterina Mazza</i>	

Kervan/Fonti

(2024)

a cura di

Daniela Moro

Introduzione

Daniela Moro

Questo volume speciale di *Kervan*, che abbiamo intitolato *Kervan/Fonti: Testi dal Giappone*, raccoglie nove saggi in traduzione scritti da intellettuali giapponesi attive e attivi in periodi diversi. Pur trattando temi specifici e diversificati, tutti si concentrano sui cambiamenti sociali e culturali in corso in Giappone nei rispettivi periodi. Si tratta di momenti significativi della storia giapponese, dal periodo prebellico allo scoppio della guerra sino-giapponese del 1937, e dagli anni 1980, durante il boom economico, fino all'immediato post-Fukushima.

I saggi del poeta e critico Hirato Renkichi (1893-1922), “Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica” e “Sull’analogismo”, risalgono entrambi al 1922 e rappresentano la visione di Hirato sul suo rapporto con il Futurismo italiano da una parte e la sua personale riflessione sul processo creativo nelle avanguardie dall’altra.

Il testo di Nishida Kitarō (1870-1945), fondatore della Scuola di Kyōto, è la trascrizione di una conferenza che l’illustre filosofo tenne presso la Società Filosofica Shinano di Nagano il 25 e 26 settembre 1937. Si tratta di una anticipazione di concetti fondamentali del suo pensiero che sono raccolti nei suoi scritti più celebri e in particolare si rivolge all’idea di “corpo storico”, sviluppata in contrasto con la visione dualistica di una certa tradizione filosofica europea.

I saggi di Matsumoto Michiko (n.1950) (“A proposito di Nobiyakana Onnatachi”, “Ritratti di donne”, “Ritratti di volti reali: le donne degli anni ‘80”, “Conversando con i volti delle donne”, “Una presenza silenziosa e solenne”) coprono il periodo 1978-95, e sono riflessioni da diversi punti di vista sul suo lavoro di quegli anni sui ritratti, e in particolare sul rapporto che si instaura tra il soggetto fotografato e chi scatta, ma anche con chi ammira l’opera, in rapporto al contesto e alla società.

Lo scritto di Tawada Yōko (n. 1960), “Al di là della barriera di Shirakawa”, è del 2011 e risale a pochi mesi dopo il triplice disastro del Tōhoku. La scrittrice analizza lucidamente la storia della regione a Nord-Est colpita maggiormente dalla catastrofe, arricchendola di particolari legati alla letteratura, all’arte, al cinema e alla danza e intessendo man mano una critica senza filtri al governo giapponese, che ha sempre operato sacrificando le zone periferiche per privilegiare le necessità dei centri urbani.

Questi scritti trattano del rapporto tra vita e creazione artistica, mettendo a confronto la situazione giapponese con quelle oltreoceano, in un dialogo serrato con le correnti filosofiche e le espressioni artistiche e letterarie del loro tempo. Tenuto conto anche della relativa vicinanza

temporale degli scritti di Nishida e Hirato, si può affermare che, sebbene non direttamente, essi siano in dialogo quando affrontano il tema della creazione artistica e della materia. E allo stesso modo, i ben più recenti punti di vista di Matsumoto e di Tawada si focalizzano sul rapporto tra arte e ambiente.

Si nota in questi testi un'attenzione speciale allo stile e al linguaggio. Da una parte i primi due autori, i cui saggi sono caratterizzati da una scrittura piuttosto densa, creano un loro specifico vocabolario: Nishida per parlare della sua idea di corporeità, mentre Hirato per esplicare la sua visione del Futurismo e del dialogo con le altre correnti artistiche. In questo volume, entrambe le traduzioni sono state ragionevolmente corredate di una introduzione solida, che permette a chi legge di orientarsi nel vocabolario degli autori.

Dall'altra parte, anche le autrici degli ultimi due testi utilizzano uno stile peculiare: Matsumoto è avveza ad esprimersi principalmente tramite il mezzo fotografico, e pertanto la sua lingua è caratterizzata da una spiccata immediatezza, resa efficacemente nella traduzione. Tawada in questo saggio non ricorre a diverse lingue o al gioco di parole come di consueto, ma accanto alle critiche taglienti nei confronti delle scelte del governo giapponese ripetute quasi tra sé e sé, inserisce continui riferimenti alla storia, all'arte e alla letteratura del Giappone, che spiegano la scelta della traduttrice di utilizzare un numero cospicuo di note per restituire la stessa cura nella contestualizzazione. L'alternarsi di una parte di ricostruzione storica approfondita minuziosamente e di un commento rapido e mordace, tiene alta l'attenzione di chi legge e rende la lettura piacevole nonostante la serietà del tema.

La decisione di raccogliere questi testi in un volume viene dalla consapevolezza della loro rilevanza nel campo del pensiero, dell'arte e della cultura giapponese. Le traduzioni proposte mirano a rendere maggiormente accessibili testi che contribuiscono all'indagine critica sui processi creativi e il loro rapporto con l'ambiente. Crediamo che proporli qui in italiano per la prima volta possa portare un contributo significativo sia nel campo della didattica sia in quello della ricerca.

Daniela Moro è professoressa associata presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. Insegna lingua e letteratura giapponese, e si interessa del rapporto tra letteratura femminile giapponese, *gender studies* e femminismo. In particolare si è dedicata alle scrittrici attive tra gli anni 1960 e gli anni 1980, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra letteratura e teatro tradizionale. Ha conseguito il Master's Degree presso la Waseda University di Tōkyō e il Dottorato presso l'Università Ca' Foscari, con una tesi sulle opere di Enchi Fumiko che è stata successivamente pubblicata come monografia.

Daniela può essere contattata all'indirizzo mail:

daniela.moro@unito.it

Hirato Renkichi, “Due scritti sul Futurismo”

Traduzione di Pierantonio Zanotti

1. Hirato Renkichi, “Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica”

Introduzione

1. Inquadramento storico-letterario

Hirato Renkichi (1893/4-1922) pubblicò il breve saggio *Watashi no miraishugi to jikkō* (“Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica”) nel numero di gennaio 1922 della rivista *Nihon shijin* (“Il poeta giapponese”). Il saggio mostra una tendenza che è stata riscontrata più volte nei movimenti ed esponenti delle avanguardie sviluppatesi in spazi geografici periferici rispetto alle grandi capitali dell’Europa occidentale. Da un lato, Hirato riconosce una propria continuità e affinità con un movimento dell’avanguardia europea, il Futurismo italiano di F. T. Marinetti. Ciò gli consente di portare in dote al dibattito culturale giapponese una specifica identità legittimata dall’aggancio a un’esperienza di origine straniera caratterizzata da un suo consolidato discorso e network internazionale. Dall’altro, Hirato rivendica nel saggio la propria indipendenza e originalità rispetto al suo referente estero: “anche se certo ricevo stimoli dalla scuola futurista di Marinetti e altri, non sono affatto subordinato ad essa”. In effetti, l’ortodossia di Hirato rispetto al Futurismo italiano non va al di là di un’adesione di fondo ai principi generali del movimento, e di una serie di tributi al suo fondatore (negli scritti superstiti di Hirato non vengono mai menzionati altri esponenti del Futurismo italiano). La sua rielaborazione del Futurismo appare selettiva sia dal punto di vista tecnico-formale, che – soprattutto – da quello politico-ideologico. Inoltre, appare slegata da una qualche supervisione da parte del quartier generale italiano o da effettivi contatti con altri esponenti del movimento. A livello lessicale, Hirato distingue tra il Futurismo come dottrina e poetica (*miraishugi*) e il Futurismo inteso come movimento o scuola organizzata (*miraiha*); sul primo si concentra la sua riflessione definitoria, mentre il secondo viene evocato solo quando si parla delle sue incarnazioni storiche, compresa quella, consapevolmente isolata, dello stesso Hirato.

Un elemento che conferisce una particolare coloritura d’epoca al discorso di Hirato è l’enfasi che egli pone sulla dimensione pratica e attivistica del suo Futurismo. È molto probabile che in ciò Hirato

risenta del nascente dibattito sulla letteratura proletaria e che desideri sottolineare come la sua interpretazione del Futurismo comporti un impatto effettivo sulla realtà e la vita. In questo Hirato anticipa i termini della contrapposizione che si manifesterà qualche anno più tardi tra gli esponenti dell’“arte della rivoluzione” (i “proletari”) e quelli della “rivoluzione nell’arte” (in senso lato, i modernisti). Proprio il termine di “formalisti” (*fōmarisuto*, o, nella lezione francesizzante di Hirato, *forumarisuto*) sarà usato dai primi, anche con sfumature derogatorie, per definire i secondi, tacciati di aver abbandonato l’agone della “realizzazione pratica” (per usare le parole di Hirato), in nome di una ricerca puramente artistica, avulsa dalla realtà. In un precoce esempio di questo tipo di dibattito, il critico Ueno Torao (1894-?), del gruppo della rivista proletaria *Tanemaku hito* (“Il seminatore”), in un articolo del novembre 1922 sulla rivista *Shinchō* (“Nuove correnti”) che avrebbe occasionato una replica di Kanbara Tai (1898-1997), pur criticando in un’ottica marxista il Futurismo italiano (accusato di essere nazionalista, bellicista, borghese), riconoscerà non a caso al movimento italiano il merito di aver attuato praticamente nella realtà (*jikkō shita*) le proprie parole d’ordine (KSGS-SZ, vol. 3: 398-399).

Come per tutti i documenti culturali che attestano la ricezione delle avanguardie europee in Giappone, anche *Watashi no miraishugi to jikkō* può essere analizzato secondo diverse direttrici testuali e storico-culturali.

In primo luogo, è interessante rilevare quali informazioni sulle avanguardie europee traspaiano dal testo e interrogarsi su quali possano essere state le fonti di Hirato. Queste ultime possono essere desunte o anche solo ipotizzate attraverso un esame ravvicinato del testo; se ne darà conto nel seguito di questa introduzione e nelle note al saggio. In secondo luogo, si possono prendere in considerazione le modalità con cui Hirato adatta al proprio discorso le risorse retoriche e ideologiche fornitegli dal Futurismo italiano, ossia individuare i passaggi in cui egli si limita a esporre idee ricevute e quelli in cui invece le rielabora o fonde con altri contenuti. Infine, a partire dalla collocazione editoriale, sarebbe interessante chiedersi quale impatto o ricezione possa aver avuto questo scritto tra i contemporanei, o negli anni successivi. A questo proposito, è anche opportuno porre il testo nella prospettiva della storia della ricezione del Futurismo in Giappone, cercando di individuare la natura del suo contributo alla conoscenza del movimento nell’Arcipelago. Su quest’ultimo punto, si può ragionevolmente ritenere che, nonostante la collocazione editoriale di prestigio, il testo, come del resto quasi tutta la produzione di Hirato, abbia generato, per lo meno per ciò che lo stato della ricerca ha potuto documentare, risonanze limitate al di fuori di un ristretto gruppo di sodali e simpatizzanti della nascente avanguardia giapponese. E che, non presentando informazioni inedite sul Futurismo internazionale, Hirato, a differenza di Kanbara Tai, piuttosto che come divulgatore, si sia guadagnato un posto nella storia della letteratura giapponese come “pioniere”, “profeta”, “precursore” (per citare alcuni appellativi di cui lo

avrebbero gratificato dopo la morte altri poeti che l'avevano conosciuto e frequentato) dell'applicazione dello spirito nuovo dell'avanguardia alla poesia giapponese.

Quando, nel 1931, fu pubblicata una raccolta quasi integrale delle poesie di Hirato, contenente anche i saggi *Watashi no miraishugi to jikkō* e *Anarojisumu ni tsuite* ("Sull'analogismo"), apparvero sulle riviste letterarie alcuni articoli con giudizi e testimonianze ad opera di coloro che avevano curato questa edizione. Tra questi figura il poeta Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), probabilmente il più radicale tra i curatori dell'opera, che aveva proseguito nel solco della sperimentazione di Hirato in raccolte poetiche come *Shikei senkoku* ("Sentenza di morte," 1925). Nell'articolo *Hirato Renkichi ni taisuru memo* ("Appunti su Hirato Renkichi," 1931), apparso sull'importante rivista modernista *Shi, genjitsu* ("Poesia, realtà"), Hagiwara menziona *Watashi no miraishugi to jikkō* citandone lungamente i passaggi in cui Hirato prende le distanze da un'interpretazione puramente formalista e artistica del Futurismo (Hagiwara 1931). Anche Kanbara, in un breve articolo pubblicato nella medesima occasione sulla rivista *Rōningyō* ("Bambola di cera"), ricorda questo saggio, ma nota che pur avendo pubblicato questo e altri scritti ispirati al Futurismo, Hirato "nel suo modo di vivere era un romantico [*romantisuto*]" (1931: 52).

2. Il testo

Watashi no miraishugi to jikkō, come altri testi di Hirato, appare intriso di riferimenti alla lingua e alla cultura francesi, attraverso le quali con ogni probabilità l'autore aveva fruito i testi fondamentali della pubblicistica futurista. Oltre a parole in caratteri latini come "passéiste" e "réalisation" (quest'ultima usata come equivalente del concetto centrale di *jikkō*), si notano infatti diversi prestiti linguistici (alcuni anche usati come *furigana*) che mimano pronunce francesi: *teorī* ("théorie"), *forumu* ("forme"), *runessansu* ("renaissance"), *orukesutoru* ("orchestre"). I riferimenti letterari comprendono invece una citazione, non esplicitata come tale ma facilmente riconoscibile, da Paul Verlaine: "de la musique avant toute chose".

Nel saggio, Hirato dimostra di conoscere e sottoscrivere le tappe della primordiale auto-storiografia del Futurismo. Nato nel 1909, esso si sarebbe diffuso da un capo all'altro del mondo, partendo da un'Europa che Hirato descrive secondo una geografia leggermente eccentrica rispetto ai grandi paesi della parte occidentale del continente: l'autore sembra infatti far coincidere l'Italia con l'"area dell'Adriatico" e poi menziona Boemia, Serbia e Russia alla pari con Francia, Germania, Inghilterra e Stati Uniti. I primi anni Venti furono anni in cui il primato del movimento rispetto alle avanguardie europee e la sua capillare penetrazione internazionale vennero esaltati in molti scritti marinettiani, che culminarono di lì a poco nel manifesto *Le Futurisme mondial : Manifeste à Paris* (1924),

dove peraltro il nome di Hirato figura nell’elenco dei futuristi, dichiarati o ignari di esserlo, appartenenti al contingente di “Tokyo-Yokohama” (Marinetti 1924).

Commentando *Watashi no miraishugi to jikkō*, Chiba Sen’ichi (1978: 122) nota incidentalmente come l’ultimo impiego di Hirato fosse stato quello di redattore della rivista d’arte *Chūō bijutsu* (“Arte centrale”), canale privilegiato di informazioni sulle avanguardie europee. Hirato appare infatti a conoscenza della natura multidisciplinare del movimento futurista e delle sue incursioni nei campi della “pittura, scultura, danza”. Se le arti figurative erano da subito state privilegiate nella ricezione giornalistica del movimento in Giappone, la danza futurista era diventata nota soprattutto tramite l’attività di Valentine de Saint-Point e il manifesto sulla danza futurista (1917) di Marinetti, di cui Hirano Banri (1885-1947) aveva pubblicato una traduzione giapponese quasi integrale pochi mesi prima di questo scritto, nel novembre 1921, sulla rivista *Myōjō* (“Stella del mattino”; KSGS-SZ, vol. 2: 319-323).

Ma oltre alla storiografia del movimento, Hirato abbozza anche una propria embrionale autobiografia futurista. Non solo fa riferimento con un certo *understatement* alla distribuzione del suo manifesto *Nihon miraiha sengen undō - Mouvement futuriste japonais*, avvenuta negli ultimi mesi del 1921, ma segnala la propria frequentazione con il futurista ucraino David Davidovič Burljuk (1882-1967), il cui soggiorno in Giappone, tra l’ottobre del 1920 e l’agosto del 1922, catalizzò l’interesse di molti artisti giapponesi.¹ Non si conoscono le circostanze dettagliate della frequentazione di Burljuk con Hirato. Esiste una fotografia, scattata in occasione della seconda mostra annuale (15-28 ottobre 1921) della *Miraiha Bijutsu Kyōkai* (“Associazione di Arte Futurista”) a Ueno, che li ritrae assieme ad altri esponenti del gruppo.² Stando ad alcuni resoconti, tra cui quello di Hagiwara Kyōjirō (1931), Hirato, che aveva aderito al gruppo come unico membro non pittore, alla mostra in questione aveva esposto il proprio manifesto. Nel fondo archivistico di Hirato conservato presso il *Kindai Bungakukan* (“Istituto di Letteratura Moderna”) di Komaba, Tōkyō, figurerebbe un biglietto da visita del pittore ceco Václav Fiala (1896-1980), compagno di viaggio nonché cognato di Burljuk (Omuka 1998: 172).³ Le parole di Burljuk su Hirato non trovano altra attestazione al di fuori di *Watashi no miraishugi to jikkō*; anzi, in uno scritto memorialistico, il pittore Kinoshita Shūichirō (1896-1991), divenuto dopo la fuoriuscita del fondatore

¹ Studi dettagliati sul soggiorno giapponese di Burljuk sono in Lanne (1984), Omuka (1986), Omuka (1998: capp. 3 e 4), Melnikova (2021). Informazioni sulle sue attività negli anni immediatamente precedenti al trasferimento in Giappone si trovano in Kirillova (2019).

² L’immagine è riprodotta ad esempio in Kinoshita (1970a).

³ Informazioni sommarie ma preziose sul contenuto del fondo archivistico di Hirato presso il *Kindai Bungakukan* si trovano in Chiba (1984) e Hara (1986).

Fumon Gyō (1896-1972) leader della Miraiha Bijutsu Kyōkai, afferma di essere stato gratificato dal pittore ucraino del medesimo epiteto di “Marinetti giapponese” (Kinoshita 1970b: 7).⁴

Da un punto di vista ideologico, il testo di Hirato mostra la natura composita della sua interpretazione del Futurismo. Hirato sembra sottoscrivere le narrazioni *fin-de-siècle* sulla “decadenza” (*taihai*) del mondo contemporaneo (specialmente europeo), a cui contrappone la reazione attivista e il prepotente ingresso nella vita reale che il Futurismo in generale, e il suo in particolare, perseguono recisamente. Questo attivismo appare in gran parte volontaristico e individualista, mostrando quindi una certa consonanza con alcuni elementi della reazione anti-naturalista di fine Meiji.⁵ L’enfasi di Hirato sul collegamento tra arte e vita concreta (*seikatsu*) sarebbe inoltre in linea, al di là dello sperimentalismo formale, con le idee circolanti nella scena letteraria di inizio anni Venti, e in particolare con quelle del gruppo dirigente di *Nihon shijin* e della *Shiwakai* (“Società di Conversazione Poetica”), il sodalizio che pubblicava questa rivista (Kurosaka 2006: 170). Il riferimento leggermente sinistro alla “terapia d’urto” patita di recente dalla Russia sembra mitigare la vicinanza di Hirato al pensiero socialista più radicale. Le energie latenti della società, rese nel testo dall’immagine di nubi che si addensano, sembrano per Hirato preparare, più che una rivoluzione, una “riforma” o “ricostruzione” (*kaizō*, titolo peraltro di un’influente rivista progressista del periodo) e un “rinascimento” (immagine molto amata da *Shirakaba* e dal pensiero umanitarista dell’epoca).

Ugualmente di segno diverso rispetto alla “letteratura proletaria” sono le immagini di sintesi musicale e orchestrale che animano il finale del saggio. Lungi dal sottoscrivere la “polemologia cosmica” futurista⁶ o la lotta di classe marxista quali principio ultimo della realtà – il suo “alfa e omega”, come avrebbe detto Arishima Takeo (1878-1923) poco più di un anno dopo (Arishima 2016: 148) – Hirato stempera i conflitti e la dialettica nell’idea di una grande conciliazione operata dalla sinfonia della forza vitale. Questo motivo può essere genericamente ascritto al vitalismo e all’umanitarismo popolarizzati dal gruppo della rivista *Shirakaba* (“Betulla bianca”), o, più puntualmente, come argomentato da alcuni

⁴ Hirato viene menzionato anche in *Miraiha to wa? Kotaeru* (“Che cos’è il Futurismo? La nostra risposta,” 1923), il corposo volume-enciclopedia-manifesto sull’arte d’avanguardia curato da Kinoshita in collaborazione con Burljuk. Il testo è riprodotto anastaticamente in KSGS-K, vol. 5 (di seguito si riporta la paginazione della ristampa e tra parentesi quadre quella dell’originale). Hirato viene ricordato come solitario esponente della poesia futurista in Giappone e socio (*kai’in*) della Miraiha Bijutsu Kyōkai (p. 31 [9]). Un brano del suo manifesto viene inoltre citato in corrispondenza della trattazione del Vorticism (*uzumakiha*), di cui Hirato condividerebbe – secondo il testo- alcuni tratti (p. 158 [136]). Uno di questi passaggi è tradotto in francese da Linhartová (1986: 147-150).

⁵ Per un esempio di lettura post-naturalista del Futurismo nel Giappone di fine Meiji-inizio Taishō, si può vedere Zanotti (2017).

⁶ Sul tema si può vedere Milan (2009).

studi (Hackner 2001: 69-70), all’influenza – forse mediata da Kanbara Tai – del teorico della letteratura Matsuura Hajime (1881-1966), autore di un influente *Bungaku no honshitsu* (“Essenza della letteratura,” 1915), il cui immaginario vitalista-musicale si riscontrerebbe tanto in Hirato quanto in Kanbara Tai. Anche il termine *chokujō* (“franchezza, schiettezza, dirittura, impulsività”), centrale nel discorso di Hirato al pari di *jikkō*, sembra suggerire un approccio soggettivo e volontaristico, perfino irrazionale, piuttosto che analitico o razionale, verso il cambiamento da operare sul reale. Di analogo segno sono la citazione evangelica e le immagini, quasi misticheggianti, di luce, che compaiono nel testo. Tutti questi elementi si ritrovano anche nella contemporanea riflessione poetologica di Hirato, nella quale, partendo dall’analogia marinettiana, egli giunge a un “analogismo” inteso come sintesi pacificata di tutte le avanguardie poetiche contemporanee.⁷

⁷ Per ulteriori considerazioni e informazioni su Hirato e *Watashi no miraishugi to jikkō* si rimanda a Zanotti (2008; 2016).

1. Hirato Renkichi, “Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica”⁸

Il mio Futurismo non è una teoria⁹. È semplicemente la “vita” stessa di un istante in movimento. È *réalisation*¹⁰ pura e semplice. Una volta Burljuk mi disse scherzando: “Tu sei il Marinetti giapponese”; tuttavia, anche se certo ricevo stimoli dalla scuola futurista di Marinetti e altri, non sono affatto subordinato ad essa.

Nel 1909 i Futuristi, con le loro cosiddette mani d'acciaio, lanciarono la loro prima bomba su tutta l'Europa, che si trovava in uno stato di impazienza e anemia. Nel giro di dieci anni da allora, si può vedere come il Futurismo, colmo di sentimenti di irrequietezza e distruzione, sia ormai in auge da un capo all'altro del mondo. Infatti, il Futurismo non è solo una questione di poesia, non è solo una questione di pittura, scultura, danza, cioè non è una questione che riguarda soltanto la forma in ambito artistico; va rimarcato che esso ha un importante significato per le idee che stanno alle spalle di queste arti, e per la società e la vita umana che ne sono alla base.

Una situazione sociale di fondo tale da far nascere il Futurismo non era limitata soltanto all'area dell'Adriatico¹¹. Tale era in Francia, in Germania, in Boemia, in Serbia, in Russia, in Inghilterra, in America: il mondo intero si trovava infatti in uno stato di malata decadenza tale da suscitare la rivolta del Futurismo.

Oggi il Futurismo è sorto in Giappone. Certo mi rammarico che il manifesto distribuito in solitaria dal mio esile braccio sia stato una cosa assai banale e superata; ma esso dovrebbe forse non esistere affatto nell'attuale situazione del Giappone? Mi sento dire: “È ancora Futurismo, questo?”. Certo, il Futurismo, inteso come forma artistica, non è una novità. Ma di fronte a questi superficiali formalisti non si può fare a meno di passare sotto silenzio il sacrificio di un aspetto veramente importante del Futurismo.

Come tutti potete vedere, oggi più che mai sentimenti di riforma aleggiavano in tutto il mondo. Queste nuvole ferme sopra di noi non porteranno forse fra poco un Rinascimento? Tuttavia, in questa

⁸ Traduzione condotta sul testo pubblicato in Hirato (1922), confrontato con quello riprodotto in Hirato (1981 [1931]: 173-177). I due testi presentano leggerissime varianti. Il testo è riprodotto inoltre in Ōoka *et al.* (2002: 238-241) e in KSGS-SZ, vol. 3: 3-4. Il brano è stato tradotto integralmente in tedesco da Thomas Hackner (Hirato 2001) e in inglese da Sho Sugita (Hirato 2020).

⁹ *Furigana teori* (テオレイ) su *riron* (理論).

¹⁰ In francese nel testo.

¹¹ *Adoryachiko* (アドリヤチコ), parola che sembra riprodurre una pronuncia italiana.

situazione non si ottiene più niente con una terapia temporanea, come quella continuata per secoli in passato. E infatti la Russia per esempio non ha forse iniziato una terapia d'urto mettendo in gioco le sorti di un intero paese?

In questo momento, che dire del nostro piccolo Giappone *passéiste*¹²? Chiacchiere e confusione nella vita quotidiana, vacuità e cecità nella vita culturale: non c'è una sola cosa che ci colga di sorpresa. Non c'è da stupirsi che in questo momento sorga il mio *essere diretti* (*chokujō* 直情).¹³

Essere diretti è la mia morale

Essere diretti è la mia azione

Essere diretti è la mia arte¹⁴

Questa mia scuola futurista dell'essere diretti (*chokujōshugi no miraiha*) non differisce in nulla dalla messa in moto e dall'andamento dritto di una veloce macchina d'acciaio capace di ferire a morte.

Partecipare alla forte luce!

Perseguire e realizzare lo spirito nuovo!¹⁵

Comunque sia, il limite del Futurismo è questo. A differenza degli altri nuovi "ismi", il Futurismo più efficacemente di tutti si sforza di diventare una dottrina mondiale e di distruggere le istituzioni culturali di ogni dove, e lo fa solo per questo "futuro". Se fosse solo una teoria, se fosse solo forma, anch'io, insieme ai derisori del Futurismo, mi limiterei a rivolgergli un'occhiata indifferente.

È scritto che il vino nuovo non può stare in otri vecchi.¹⁶ Il vino nuovo è lo "spirito nuovo" e sta salendo copiosamente. Credo che per spiegare la nuovissima forma del Futurismo non ci sia nulla di meglio di questa metafora logora ma eternamente nuova.

¹² In francese nel testo.

¹³ *Chokujō* significa esprimere e seguire senza mediazioni o artifici ciò che si ha dentro. Sugita traduce con *directness*, William Gardner usa *direct emotion* (2006: 93-94), mentre Hackner ricorre a *Impulsivität*.

¹⁴ Hirato aveva incastonato questi motti nella poesia *Chokujō no shi* ("Poesia dell'essere diretti"), pubblicata originariamente su *Nihon shijin* nel novembre del 1921.

¹⁵ *Furigana* レスプリ・ヌウボウ per il francese *l'esprit nouveau* sui caratteri *shinseishin* (新精神). Secondo Omuka (1998: 275), ci sarebbe qui un riferimento all'effimero gruppo *Esprit Nouveau*, creato da Hirato con Kanbara Tai e Nakagawa Kigen (1892-1972) nell'estate-autunno del 1921. Kanbara Tai (1927: 40; 1931: 53) e Hagiwara Kyōjirō (1931: 201) ricordano questo sodalizio in alcune testimonianze d'epoca.

¹⁶ Motto evangelico. In Mt 9,17; Mc 2,22; Lc 5,37.

Il rapporto tra interno ed esterno non è di 2 cose isolate, né la somma + di ciascuna, ma è pienamente un 1.¹⁷

La prima cosa che ci viene data dal Futurismo è proprio “la musica prima di ogni cosa”.¹⁸ Questa condizione musicale è la forza concessa a ogni essere che si sforza di vivere, è il movimento, è la voce interiore espressa attraverso l’azione. E la condizione musicale del Futurismo, andando ancora più in là, diventa la sinfonia totale degli spiriti e delle nuvole, diventa una grande orchestra che lega tutti gli esseri in rapporti liberi e al contempo organici che li pervadono. Tramite il compimento di questo grande movimento di trasformazione in musica strumentale¹⁹, noi possiamo vivere come individui, costruire il nostro ambiente, e immergerci nel flusso ininterrotto della vita.

Bibliografia

- Arishima, Takeo. 2016. “Un manifesto”. Traduzione di Pierantonio Zanotti. In: *Letterario, troppo letterario: Antologia della critica giapponese moderna*, a cura di Luisa Bienati et al., 143-148. Venezia: Marsilio.
- Asahi shinbun*. 1921. “Gakugei tayori”. *Tōkyō Asahi shinbun*. 14 giugno 1921.
- Chiba, Sen’ichi. 1978. *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*. Tōkyō: Yagi Shoten.
- Chiba, Sen’ichi. 1984. “Hirato Renkichi bunko no shūhen: yobiteki kōsatsu”. *Nihon kindai bungakukan* 81: 7.
- Gardner, William O. 2006. *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hackner, Thomas. 2001. *Dada und Futurismus in Japan: Die Rezeption der Historischen Avantgarden*. Monaco: Iudicium.
- Hagiwara, Kyōjirō. 1931. “Hirato Renkichi ni taisuru memo”. *Shi, genjitsu* 4: 198-205.
- Hara, Yūko. 1986. “Hirato Renkichi bunko”. *Nihon kindai bungakukan* 89: 10.
- Hirato, Renkichi. 1922. “Watashi no miraishugi to jikkō”. *Nihon shijin* 2/1: 113-114.

¹⁷ Hirato anticipa qui la sua teoria dell’“analogismo”.

¹⁸ Probabile citazione da Paul Verlaine: “De la musique avant toute chose”, *Art poétique*, v. 1, dalla raccolta *Jadis et naguère* (1884). Il 18 giugno 1921, presso il ristorante occidentale Seiyōrō di Ueno, si tenne un “Verurēnu-sai”, un evento in onore di Verlaine, con interventi di Yoshie Kogan (1880-1940), Muramatsu Masatoshi (1895-1981) e Albert Maybon (1878-1940) (*Asahi shinbun* 1921). Anche Hirato vi avrebbe partecipato (Hara 1986). Un accenno a questo evento è in un articolo di Nakada Katsunosuke (1886-1945) apparso il 18 giugno 1921 sull’*Asahi shinbun* di Tōkyō (Nakada 1921). L’evento era stato organizzato dalla da poco costituita Furansu Dōkōkai (“Associazione degli Amici della Francia”), che ruotava intorno alla libreria *Furansu Shoin* di Maybon a Kanda.

¹⁹ Il concetto della “trasformazione in musica strumentale” (*ichidai kigakuka* 一大器楽化) è espresso anche in *Anarōjisumu ni tsuite*. Si sente anche l’influsso degli scritti di Matsuura Hajime.

- Hirato, Renkichi. 1981 [1931]. *Hirato Renkichi shishū*. A cura di Kawaji Ryūkō, Hagiwara Kyōjirō, Yamazaki Yasuo, Kanbara Tai. Tōkyō: Nihon Kindai Bungakukan.
- Hirato, Renkichi. 2001. “Mein Futurismus und seine Praxis”. In: Thomas Hackner, *Dada und Futurismus in Japan: Die Rezeption der Historischen Avantgarden, 196-198*. Monaco: Iudicium.
- Hirato, Renkichi. 2020. “My Futurism in Action”. Traduzione di Sho Sugita. In: *Global Modernists on Modernism: An Anthology*, a cura di Alys Moody e Stephen J. Ross, 318-319. Londra: Bloomsbury Academic.
- Kanbara, Tai. 1927. “Waga kuni ni okeru shinkō geijutsu no hattatsu to shinkō geijutsu no genjō”. *Bi no kuni* 3/3: 36-47.
- Kanbara, Tai. 1931. “Hirato Renkichi-kun no [sic] tsuite no omoi”. *Rōningyō* 2/6: 52-53.
- Kinoshita, Shūichirō. 1970a. “Taishōki no shinkō bijutsu undō o megutte (4): Miraiha Bijutsu Kyōkai no koro (1)”. *Gendai no me* 185: 7-8.
- Kinoshita, Shūichirō. 1970b. “Taishōki no shinkō bijutsu undō o megutte (5): Miraiha Bijutsu Kyōkai no koro (2)”. *Gendai no me* 186: 7.
- Kirillova, Elena O. 2019. “Futurism in the Russian Far East at the Beginning of the 1920s: The Historical and Cultural Context”. *International Yearbook of Futurism Studies* 9: 35-72.
- KSGS-K : *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho, kanpon hen*. A cura di Hidaka Shōji e Omuka Toshiharu. Tōkyō: Yumani Shobō, 2003. 12 voll.
- KSGS-SZ : *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho, shinbun zasshi hen*. A cura di Hidaka Shōji e Omuka Toshiharu. Tōkyō: Yumani Shobō, 2005. 10 voll.
- Kurosaka, Michiru. 2006. “Nihon shijin no shinshijintachi: Naibu kara no hangyaku”. In: *Nihon shijin to Taishōshi: Kōgo kyōdōtai no tanjō*, a cura di Katsuhara Haruki, 165-187. Tōkyō: Shinwasha.
- Lanne, Mitsuko e Jean-Claude Lanne. 1984. “Le Futurisme russe et l’art d’avant-garde japonais”. *Cahiers du Monde russe et soviétique* 25/4: 375-401.
- Linhartová, Věra. 1986. “Manifestes et réflexions 1910-1941. Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová”. In: *Japon des avant-gardes 1910-1970*. 140-173. Parigi: Editions du Centre Pompidou.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1924. “Le Futurisme mondial: Manifeste à Paris”. *Le Futurisme: Revue synthétique illustrée* 9 (11 gennaio 1924): 1-3.
- Melnikova, Daria. 2021. “What Is Futurism? Russia and Japan Exchange Answers”. *The Art Bulletin* 103/1: 89-110.
- Milan, Serge. 2009. *L’Antiphilosophie du futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l’avant-garde italienne (1909-1944)*. Lausanne: L’Age d’homme.
- NK-sei [Nakada Katsunosuke]. 1921. “Verurēnu-sai ni chinamite”. *Tōkyō Asahi shinbun*. 18 giugno 1921.
- Omuka, Toshiharu. 1986. “David Burliuk and the Japanese Avant-Garde”. *Canadian-American Slavic Studies* 20/1-2: 111-132.
- Omuka, Toshiharu. 1998. *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*. Tōkyō: Skydoor.

Ōoka, Shōhei *et al.* (a cura di). 2002. *Saisho no shōgeki*. Tōkyō: Gakugei Shorin.

Zanotti, Pierantonio. 2008. “‘La città è un motore e il suo cuore è una dinamo elettrica’. Considerazioni sul futurismo di Hirato Renkichi (1894?-1922).” In: *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*, a cura di Maria Chiara Migliore, 313-328. Galatina: Congedo Editore.

Zanotti, Pierantonio (a cura di). 2016. “Manifesto futurista giapponese”. In: *Letterario, troppo letterario: Antologia della critica giapponese moderna*, a cura di Luisa Bienati *et al.* 134-139. Venezia: Marsilio.

Zanotti, Pierantonio. 2017. “Beyond Naturalism: Sōma Gyōfū, Italian Futurism, and the Search for a New ‘Art of Force’”. *Archiv orientální* 85/2: 283-303.

2. Hirato Renkichi, “Sull’analogismo” (1922)

Introduzione

Anarojisumu ni tsuite (“Sull’analogismo”), pubblicato originariamente sulla rivista *Nihon shijin* (“Il poeta giapponese”) nel maggio del 1922, avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni di Hirato Renkichi (1893/4-1922), il testo che esponeva il suo “principio della relatività” applicato alla poesia. L’analogismo, medio dialettico e geometrico tra l’Imagismo e l’Espressionismo (da lui identificati come i movimenti che rappresentavano i due opposti atteggiamenti nei confronti del soggetto poetante e della realtà poetata), avrebbe dovuto sinteticamente “suturare” e “integrare” i difetti e le divisioni tra i vari “ismi” dell’avanguardia.

Il saggio, pur animato da una significativa volontà di sistematizzazione, comprensiva anche di un originale apparato di diagrammi, è caratterizzato da schematismi e ondeggiamenti terminologici che ne rendono il messaggio non sempre perspicuo. A ciò si aggiunga da parte di Hirato il trattamento eterodosso, e forse anche un po’ superficiale e puramente ammiccante alle mode culturali del momento, di concetti (la quarta dimensione, la teoria della relatività)²⁰ e autori stranieri (in particolare Paul Claudel e F. T. Marinetti, entrambi oggetto di letture assai personali), frutto in parte dell’approccio giornalistico che il mondo delle riviste letterarie giapponesi condivideva in quegli anni. Nonostante questi limiti, *Anarojisumu ni tsuite* rimane un testo coraggioso e sicuramente avanguardistico per i tempi, sebbene i suoi esiti concilianti e sintetici appaiano tutt’altro che tali. A Hirato va senz’altro tributato il merito storico di essere stato uno dei primi autori giapponesi a trattare le poetiche dell’avanguardia letteraria con una sua originalità, per quanto talvolta malferma.

Dei contenuti di *Anarojisumu ni tsuite*, Kawaji Ryūkō (1888-1959), poeta e critico molto attento alle ultime novità straniere nonché mentore di Hirato, fornì una presentazione molto acuta e a tratti perfino più coerente di quella dello stesso Hirato, in uno scritto che commemorava la recente morte del suo protetto:

Una volta Hirato mi disse sorridendo che questo [l’analogismo] corrispondeva alla scoperta del principio della relatività (*sōtaisei genri*) in poesia. L’Einstein della scena poetica (*shidan no*

²⁰ Esiste uno studio molto penetrante di Gonda Hiromi (2008) che a proposito di questi aspetti ricostruisce le possibili fonti e i possibili stimoli provenienti dall’ambiente culturale contemporaneo a Hirato.

Ainshutain)! Per quanto possa sembrare un'esagerazione chiamarlo così, ritengo che la sua sia una teoria di un'originalità che non sfigurerebbe in molti ambiti. L'esplosione della soggettività e l'unione armoniosa col mondo esteriore sono due attività niente affatto indipendenti e separate. L'incessante sviluppo del mondo esteriore e l'ardore della soggettività stanno davvero tra loro in un rapporto di relatività. Su questo punto, il Futurismo fa solo affidamento sul "tempo", il Cubismo riconosce solo lo "spazio", l'Espressionismo, dando ogni importanza allo spirito interiore, sottomette ad esso il mondo esterno, l'Imagismo persegue solo l'immagine del mondo esteriore e il Dadaismo non riconosce nessuna forma stabile. La conclusione è chiara: tramite l'analogismo di Hirato abbiamo un principio della relatività in poesia che, sintetizzando tutte queste poetiche dall'interno, mira a collegare in una relazione di unità l'esterno e l'interno, non più divisi. Rimane solo il dubbio su fino a che punto sia riuscita ad attuarsi questa modalità di espressione. Probabilmente questa era la strada che Hirato avrebbe intrapreso. C'è davvero da rammaricarsi che sia rimasta incompiuta per la sua morte. (Kawaji 1922: 101-102)

Per una migliore comprensione del testo, è opportuno tenere presente che esso venne pubblicato in un momento in cui Hirato, già gravemente malato e costretto a letto (sarebbe morto nel luglio seguente), aveva interrotto quasi del tutto la sua attività letteraria. Le idee in esso espresse risalgono quindi all'ultimo scorcio del 1921 e ai primissimi mesi del 1922 (il testo è datato in calce al febbraio 1922). Questo spiega la centralità che il saggio assegna a due eventi riconducibili a questo lasso di tempo. Il primo, è il tentativo di sistematizzazione dei propri stili poetici che Hirato aveva intrapreso in un gruppo di sette poesie denominato *1921nen ni okeru waga shinshi undō no yonshu no tenkai* ("I quattro tipi di sviluppo del mio movimento per la poesia nuova nell'anno 1921"). Questa mini-antologia è citata in *Anarojisumu ni tsuite* e venne pubblicata nella sua interezza poche settimane dopo la stesura di questo saggio, nel volume annuale della raccolta *Nihon shishū* ("Antologia di poesia giapponese") dedicato al 1921. Hirato aveva già pubblicato quasi tutte le poesie che la compongono per lo più su *Taimatsu* ("La fiaccola") e *Nihon shijin* tra l'ottobre e il novembre del 1921.²¹ Le antologie *Nihon shishū*, pubblicate tra il 1919 e il 1926, figuravano tra i prodotti di punta della *Shiwakai* ("Società di Conversazione Poetica"), l'ecumenica associazione in cui erano confluite le principali tendenze della scena poetica (*shidan*) di periodo Taishō. Kawaji Ryūkō giocava un ruolo molto rilevante nell'associazione, e questo spiega l'insolita visibilità accordata alle sperimentazioni di Hirato in queste antologie e in *Nihon shijin*, rivista ufficiale della *Shiwakai*.

Negli *Yonshu no tenkai*, Hirato presenta alcune poesie rappresentative degli stili che elenca anche in *Anarojisumu ni tsuite*. Si tratta di "poesia futurista temporale" (*jikanteki miraiha no shi*), "poesia cubista spaziale" (*kūkanteki rittaishi*), "poesia quadridimensionale" (*daiyon sokumen no shi*) e "poesia post-espressionista ovvero dell'analogismo" (*kōki hyōgenha mata wa anarojisumu no shi*). I suoi esempi di

²¹ Per la datazione dei testi di Hirato che non ho potuto verificare direttamente, faccio riferimento a Hatori (1990).

“poesia futurista temporale” e di “poesia cubista spaziale” si segnalano per alcune consonanze tematiche e tecniche con i rispettivi referenti esteri, tra cui, per esempio, i motivi della velocità e della distruzione per il Futurismo, e l’uso calligrammatico del verso, alla Apollinaire, per il Cubismo - elemento, quest’ultimo, già notato a suo tempo da Kawaji Ryūkō (1921: 101; 1922: 102). Tuttavia, nella maggior parte dei casi, non è agevole desumere da questi componimenti i presupposti o le conclusioni poetologiche su cui Hirato si diffonde nel testo qui tradotto.

Il secondo evento che traspare in filigrana in *Anarōjisumu ni tsuite* è il trasferimento a Tōkyō, nel novembre del 1921, di Paul Claudel come ambasciatore di Francia. L’arrivo dello scrittore produsse grande eccitazione nel mondo letterario giapponese. Singolarmente (viste le simpatie conservatrici di Claudel), tra i più entusiasti della sua presenza furono scrittori, come Komaki Ōmi (1894-1978), legati alla da poco fondata rivista *Tanemaku hito* (“Il seminatore”), pioniera del nascente movimento della letteratura proletaria. Hirato dedicò a Claudel un articolo, *Pōru Kurōderu ron* (“Saggio su Paul Claudel”), pubblicato sulla rivista *Shinbungei* (“Nuova letteratura”) nel gennaio del 1922, probabilmente sulla scia di Komaki Ōmi, che in *Pōru Kurōderu no inshō* (“Un’impressione di Paul Claudel”) ne aveva parlato su *Nihon shijin* nel novembre del 1921 (Nishino 2020: 106-109). La stessa rivista avrebbe dedicato un numero speciale all’autore francese nel maggio del 1923. In *Anarōjisumu ni tsuite*, in maniera assai discutibile, Hirato associa Claudel all’Espressionismo, soffermandosi in particolare sulla nuova concezione spirituale che emergerebbe dal dramma *L’annonce faite à Marie* (1912).

Infine, si potrebbe forse aggiungere un terzo evento prodromico alla fioritura di testi futuristi da parte di Hirato che si verificò nell’autunno 1921 - inverno 1922. Nel settembre del 1921 uscì un numero speciale (4/6) della rivista *Gendai no bijutsu* (“Arte contemporanea”) dedicato a Cubismo, Futurismo ed Espressionismo, contenente diversi materiali sulle tre avanguardie, che potrebbero aver stimolato le iniziative futuriste di Hirato.²²

Per aiutare l’interpretazione di un testo non facile come *Anarōjisumu ni tsuite*, si dà tra parentesi tonde l’originale di alcuni termini particolarmente significativi. Il lessico adoperato da Hirato denota una certa dimestichezza con alcune parole-chiave del discorso artistico e (in misura minore) filosofico dell’epoca; per esempio, l’uso del prefisso *kōki* (come in *kōki hyōgenshugi*, “post-espressionismo”) richiama il diffusissimo termine *kōki inshōha* (“post-impressionismo”), ed è analogo all’uso fattone da Kanbara Tai (1898-1997) per definire le sue “poesie post-cubiste” (*kōki rittaishi*) del 1917. Hirato mette

²² Parte della rivista, corrispondente a traduzioni giapponesi dei testi presenti nel catalogo della mostra futurista del 1912 alla Sackville Gallery di Londra, è riprodotta in KSGS-SZ, vol. 2: 299-314. Il resto si desume da resoconti di Chiba Sen’ichi (a partire da 1973: 328-329) e Věra Linhartová (1986: 145).

in atto con grande disinvoltura una sua personalissima combinatoria algebrica degli “ismi” (*shugi*, *izumu*), conandone anche di nuovi, incurante delle possibili contraddizioni storiche e dottrinali che questa operazione comporta.²³ Anche in questo testo, inoltre, notiamo il sostrato francofono del suo discorso, con molti termini in *katakana* che riproducono pronunce francesi (*imāju*, *banarite*, *sanboru*, *aregorī*, ecc.).

La conclusione del saggio è tra i passaggi più citati dell’opera di Hirato. Già il poeta Hagiwara Kyōjirō (1899-1938) vi si era soffermato in uno scritto del 1931. Compiuto il periplo intorno ai limiti dell’Imagismo e dell’Espressionismo, nonché del metodo analogico del Futurismo, e indicata nell’analogismo la soluzione ad essi, *Anarōjisumu ni tsuite* termina con una dichiarazione di eclettismo, riconoscendo le molteplici strade e combinazioni che un poeta moderno può compiere per arrivare all’espressione del proprio io. Questi ondeggiamenti, spesso collegati dalla critica alla galleria di stili esposti negli *Yonshu no tenkai*, possono suscitare più di una perplessità; Hatori Tetsuya li ha ricondotti al “vertiginoso tumulto di idee” in cui si trovava Hirato (1999: 58); Wada Hirofumi ha rilevato come essi riflettano il “caotico paesaggio mentale” dell’avanguardia giapponese di inizio anni Venti (2002: 8); Ōishi Masahiko li ha considerati una manifestazione del “dilettantismo di qualità” (*ryōshitsuna amachuarizumu*) tipico del movimento (2009: 25). Tuttavia, come notava già Hagiwara, a salvaguardare l’operazione di Hirato dal rischio di scadere nel formalismo interviene l’aggancio alle “cose necessarie” (*hitsuzentekina mono*), che riecheggia quanto dichiarato da Hirato stesso sulla natura pratica del proprio Futurismo nel saggio *Watashi no miraishugi to jikkō* (“Il mio Futurismo e la sua realizzazione pratica”).²⁴

²³ Nota ad esempio Ōoka Makoto: “La suddivisione in sé non ha molto senso. Si capisce l’ambizione di sintetizzare costi quel che costi le idee artistiche dell’avanguardia estera, come Futurismo, Cubismo, Dada, Espressionismo e così via [...] ma si può dire che il tutto si riduca a una mera operazione sui segni” (2005: 16-17).

²⁴ Per ulteriori considerazioni e informazioni su Hirato e su *Anarōjisumu ni tsuite* si rimanda a Zanotti (2008; 2016).

Hirato Renkichi, “Sull’analogismo”²⁵

Ho provato a classificare un certo numero di miei nuovi componimenti di prova dell’anno scorso ne *I quattro tipi di sviluppo del mio movimento per la poesia nuova nell’anno 1921*, di prossima uscita (cfr. “Antologia di poesia giapponese”).²⁶

Si tratta dei seguenti quattro sviluppi:

- I. poesia futurista temporale
- II. poesia cubista spaziale
- III. poesia quadridimensionale (FUTURISME + CUBISME = DADAISME = EXPRESSIONISME²⁷)
- IV. poesia post-espressionista ovvero dell’analogismo (IMAGISME + EXPRESSIONISME = ANALOGISME = perfetto espressionismo unitario dell’immagine riflessa esterna e dell’immagine interna)

Io tuttavia non sto dicendo che il Futurismo sia esclusivamente temporale, voglio solo mettere su questo punto l’accento della mia interpretazione di questo “ismo”. Lo stesso dicasi per il Cubismo, di cui enfatizzo in particolare la spazialità.

Una dottrina concreta sulle ultime correnti del Post-espressionismo o dell’analogismo, sono probabilmente io il primo a proclamarla. – Comincerò senza indugio dalle conclusioni.

Sono convinto che il nucleo più importante dell’arte dell’Espressionismo venuto alla ribalta dopo la Guerra risieda nell’incarnazione²⁸ dello spirito interiore (*naizai seishin* 内在精神)²⁹. Di contro, sono

²⁵ *Anarōjisumu* è la lettura in *katakana* che Hirato sovrappone a *dōitsu hyōgenshugi* (同一表現主義), traducibile con “espressionismo unitario”. I *kanji* riprodotti nelle mie annotazioni sono stati normalizzati secondo la grafia moderna. La traduzione è condotta sul testo in Hirato (1981 [1931]: 182-193), che emenda gli errori di stampa della prima pubblicazione su rivista (Hirato 1922). Il testo è stato tradotto integralmente in inglese (Hirato 2018). Alcuni brani sono stati tradotti in tedesco (Hackner 2001: 73-77).

²⁶ Le poesie dei *Quattro tipi di sviluppo* (*Yonshu no tenkai*), pubblicate in precedenza separatamente, furono riunite con questo titolo nella quarta antologia annuale *Nihon shishū* (“Antologia di poesia giapponese”) della *Shiwakai*. L’antologia in questione raccoglieva il meglio dei componimenti del 1921, e quando Hirato completava *Anarōjisumu ni tsuite* (febbraio 1922) era prossima a uscire (di solito veniva pubblicata in aprile).

²⁷ Queste e le seguenti parole maiuscole appaiono in francese nel testo.

²⁸ *Furigana inkānēshon* su *nikuka* (肉化).

²⁹ Traduco il termine *naizai* (*no*), che appare nel testo per lo più in funzione attributiva (es. *naizai seishin*, “spirito interiore”), con “interiore”, “intrinseco”, suo primo significato. Nel caso specifico, lo si è inteso come riferito alla realtà interiore-

convinto che il nucleo più importante dell'Imagismo, nome che viene dato da qualche anno a un gruppo di poeti inglesi e americani,³⁰ risieda in un'operazione di riflessione della realtà (*jitsuzai no hansha sayō* 実在の反射作用). Concependole in questo modo, io intendo unificare queste due necessarie visioni artistiche moderne suturandone le divisioni. Questo è il mio analogismo (ANALOGISME).

Perché è nato l'Imagismo? Fondamentalmente l'*image* (immaginazione)³¹ non è altro che il ricordo e la somma delle sensazioni (*kankaku no kioku to sōwa* 感覚の記憶と総和) verso un oggetto (*busshō* 物象). Gli imagisti, dando grande peso a questa immaginazione, si oppongono alla *banalité* della maniera naturalista che vede le cose (*jibutsu* 事物) in quanto cose. Le loro sensazioni sono diventate troppo acute, troppo complesse per vedere le cose in quanto cose. Essi trascelgono tra i ricordi e la somma delle loro sensazioni i difetti della realtà, e cercano di correggerli proiettandoli come forme (*sugata* 象) eccellenti; per questo questa scuola adopera ogni genere di *symboles*, *allégories* e aggettivi complessi.

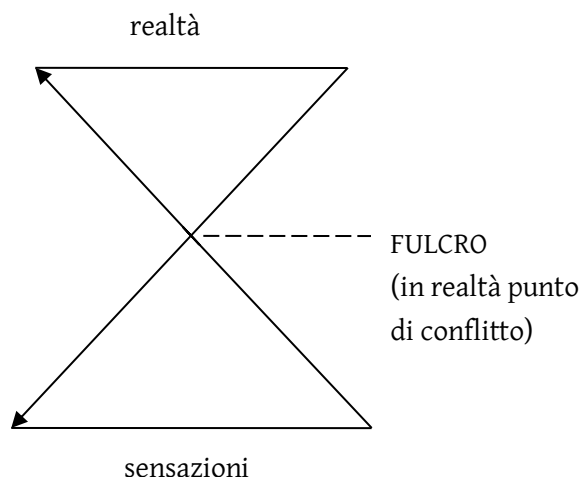
Tuttavia questo è solo uno sviluppo del realismo, e corrisponde in pittura all'itinerario e alla svolta che portano dall'Impressionismo al Post-impressionismo. Perciò, separando i due presupposti della poesia lirica tradizionale, e cioè l'assorbimento dell'oggetto e l'esaltazione della propria soggettività, l'Imagismo assorbe sì l'oggetto, ma si limita a duplicarlo. Così, il rapporto tra interno ed esterno così come è concepito da questa scuola può essere spiegato con lo schema seguente. (Il fulcro indicato qui corrisponde alla necessità di una *concentrazione* (*concentration*)³² poetica, su cui insiste la signorina Amy Lowell, preclara poetessa di questa scuola, ovvero alla necessità di un *fulcro* poetico; riassumendo, possiamo considerare questo fulcro semplicemente come il punto di conflitto che sorge dall'intersezione della linea della realtà con quella della sensazione.)

spirituale del soggetto, contrapposta ai fenomeni esteriori-materiali (a sostegno di questa interpretazione, si consideri che più avanti questo "spirito interiore" viene dato come sinonimo dello "spirito lirico" soggettivo).

³⁰ Hirato aveva già pubblicato l'articolo *Imajisuto no shinkyō* ("Lo stato mentale degli imagisti") nel 1918 (Hirato 1918; 2018b). In *Anarōjisumu ni tsuite* sembra ignorare i successivi sviluppi del modernismo inglese, a partire dal Vorticism, che pure fu uno dei movimenti d'avanguardia europei più vicini al Futurismo italiano.

³¹ Hirato usa il termine *imāju* (dal francese), doppiato tra parentesi da *sōzō* (想像). Nel testo il termine viene adoperato come sinonimo di *shashō* (写象), radice del termine usato per tradurre "Imagismo", *shashōshugi*. Alla luce di questa definizione, *shashō* è stato tradotto sopra come "immagine riflessa esterna" (la somma dei ricordi e sensazioni suscitati da un dato oggetto), anche per sottolineare l'opposizione con *naishō* (内象), "immagine interna".

³² È lecito supporre che il コンモントレイシヤン del testo originale contenga un errore di stampa. Il riferimento è probabilmente al motto *Finally, most of us believe that concentration is of the very essence of poetry*, che fa parte delle prescrizioni elencate nella prefazione a *Some Imagist Poets: An Anthology* (1915: vii).



Ciò che non soddisfa nell'Imagismo sta in questo. Naturalmente, in una pratica poetica che richiede svariati tipi di tecniche espressive, ci sono spesso dei casi in cui questa espressione risulta appropriata; tuttavia questo metodo non può essere preso come regola assolutamente valida.

Perché è nato l'Espressionismo? *Expression* si contrappone a *Impression*, è il suo opposto³³. In luogo dell'arte dell'Impressionismo che presuppone la capacità di giovare di fenomeni naturali casuali, gli Espressionisti progettano un grande balzo coraggioso dello spirito interiore (spirito lirico). Questo perché gli uomini si sono troppo conformati alla realtà, hanno sovraccaricato la realtà, e hanno abusato completamente delle sensazioni umane. E la tristezza della realtà è stata percepita per la prima volta nella morte senza via di scampo della Grande Guerra. Ad ogni modo, essi, europei che, una volta ucciso Dio, avevano considerato la materia come incarnazione della vita degli uomini, ora, insoddisfatti di una civiltà materiale ormai troppo debole, si oppongono alla materia ricorrendo di nuovo allo spirito divino che è dentro di loro (*naizai suru kami no kokoro* 内在する神の心) e cercano di conquistarla trapiantandolo in essa. È un dato di fatto che lo spirito lirico di Paul Claudel (chi volesse conoscere nel dettaglio questo spirito, è invitato a leggere il mio saggio su Paul Claudel nel numero di gennaio di quest'anno di *Nuova letteratura*³⁴) abbia contagiato i giovani espressionisti tedeschi. Ne *L'annuncio fatto a Maria*, l'incarnazione dello spirito interiore attuata da Claudel non rende forse perfettamente conto

³³ Entrambe le parole sono in caratteri latini nel testo.

³⁴ Hirato Renkichi, "Pōru Kurōderu ron", *Shinbungei*, gennaio 1922. Il testo contenuto in Hirato 1981 riporta erroneamente "gennaio del decimo anno Taishō [1921]".

dell'atteggiamento mentale degli espressionisti tedeschi, ma Yoshie Kogan su *L'annuncio fatto a Maria*³⁵ ha scritto una valida interpretazione.

Lo si potrebbe anche dire una sorta di dramma liturgico, un mistero. Pur essendone consapevole, spinta dalla pietà e dal perdono, la giovane Violaine dà un bacio a un uomo malato di lebbra, e finisce per ammalarsi a sua volta. È allora che il padre parte per un viaggio in terre lontane. Prima di partire aveva pensato di sistemare le due figlie, Violaine e Mara, e aveva scelto per la figlia maggiore il loro vicino Jacques. Tuttavia anche Mara, la sorella minore, ama quest'uomo, e poiché perseguita la sorella, questa alla fine abbandona il mondo e inizia una vita errabonda per i boschi. La gente semplice del villaggio la venera, e riconosce nella sua condotta un che di miracoloso. Qualche tempo dopo, sua sorella Mara, forse per il castigo divino, partorisce una bimba cieca e prossima alla morte. Quando ignara va a cercare la donna dei miracoli in mezzo alla tormenta, Violaine prende dolcemente tra le braccia la bambina, le apre gli occhi, e la riporta in vita. Mara le grida a gran voce: "Il tuo amore ha fatto di te una madre", ma, ancora piena di rancore, col cuore ancora in preda alla gelosia, uccide la sorella. Violaine, esalando l'ultimo respiro, le perdona tutto, e muore trovando la beatitudine nella morte. Tempo dopo rinasce forse nell'effigie sacra che lo scultore lebbroso Pierre de Craon, su cui all'inizio della storia aveva riversato la sua pietà, sta scolpendo in chiesa.³⁶

Questo è l'annuncio che il santo amore di Dio si è fatto uomo, ha assunto fattezze concrete. La maternità nasce dall'amore, e l'amore, pur mortificando da un lato il corpo, consumando anche la morte consente di trovare in essa una gioia inesauribile. È la forma in cui divino e umano hanno interagito. Come lo stesso Claudel ebbe a confessare, "Dio esiste come un essere personale";³⁷ il Dio di Claudel, pur essendo invisibile, si manifesta nella condizione umana. Si manifesta penetrando la condizione umana. I personaggi da lui ritratti sono la concretizzazione di astrazioni, anzi: sono la concretizzazione di verità. In questo si mostra la sua nuova tecnica.³⁸

Il nucleo principale dell'Espressionismo si riassume con la spiegazione dell'incarnazione dello spirito interiore allo stesso modo che in Claudel. Tuttavia in esso c'è una specie di ansia e crisi. Come dice

³⁵ Yoshie Kogan (1880-1940), noto anche come Yoshie Takamatsu, fu critico letterario e poeta, grande conoscitore e divulgatore della letteratura francese in Giappone. Si laureò in inglese a Waseda, presso cui in seguito divenne docente e dove contribuì, di ritorno da un soggiorno in Francia (1916-1920), alla fondazione del dipartimento di letteratura francese. La prima versione del dramma di Claudel *L'annonce faite à Marie*, l'unica esistente all'epoca, è quella pubblicata per la prima volta nel 1912.

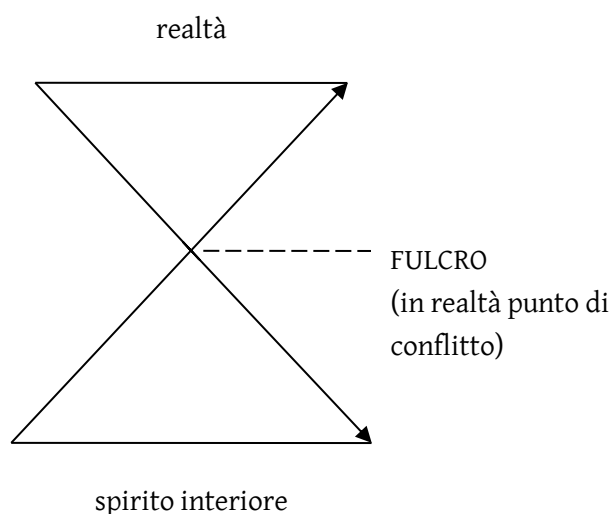
³⁶ Tralasciando la fantasiosa interpretazione metempsicotica sulla sorte di Violaine dopo la morte, il riassunto presenta alcuni errori fattuali (in particolare, la frase messa in bocca a Mara non viene mai pronunciata), che comunque non alterano la sostanza della storia.

³⁷ Il riferimento è a un passaggio dello scritto *Ma conversion*, in cui Claudel afferma: *Dieu existe, il est là. C'est quelqu'un. C'est un être aussi personnel que moi* (cit. in Nishino 2024: 74).

³⁸ Il brano citato viene da un articolo di Yoshie Kogan intitolato *Pōru Kurōderu* apparso sul numero di novembre 1921 di *Kaizō* ("Ricostruzione"). Vedi Nishino (2024: 71-75).

Diebold,³⁹ “l’Espressionismo è infine una possibilità dell’arte. È la predisposizione per la nascita di un’arte del futuro – È una crisi”.⁴⁰ È su questa crisi che io rifletto.

L’Espressionismo, invece di sensazionalizzare la realtà per mezzo delle sensazioni come fa l’Imagismo, dà alla realtà un’incarnazione per mezzo dello spirito interiore. In esso abbiamo pressione, innalzamento e audacia del cuore ancora più intensi, e i due presupposti della poesia lirica tradizionale –assorbimento dell’oggetto ed esaltazione della propria soggettività- sono salvaguardati. Tuttavia, come mostra lo schema seguente, i due triangoli equilateri ancora coesistono, e il vertice della loro piramide costituisce il punto di conflitto in cui le due linee che formano entrambi i triangoli divergono reciprocamente.



Tutta l’arte rumorosa⁴¹ del periodo di transizione, sia che si tratti di Futurismo, Cubismo, Imagismo o di qualsiasi altra arte, possiede questo punto di conflitto, che costituisce il fulcro del suo nucleo principale.

Il difetto dell’Espressionismo sta nel suo eccesso⁴² di spirito interiore, nonché nell’eccesso di sovrannaturale presente nelle sue incarnazioni. Esse sono inoltre troppo mistiche e troppo

³⁹ Bernhard Diebold (1886-1945), critico e scrittore svizzero, specialista di teatro espressionista. La frase *Expressionismus ist erst eine Kunstmöglichkeit, die Prädisposition für eine fünftige Kunst – eine Krise* viene dal suo saggio *Anarchie im Drama* (1921), ma probabilmente Hirato – che non leggeva il tedesco – vi era pervenuto tramite altre fonti.

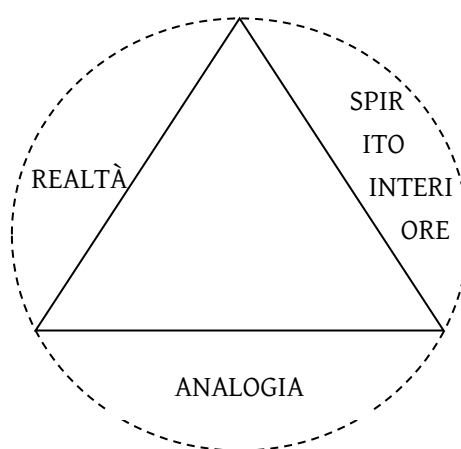
⁴⁰ Questo passaggio del testo di Hirato è citato anche in Morton (2004: 46).

⁴¹ L’oscuro termine in *katakana* ブリュイチュール (francese *bruiture*?) è spiegato tra parentesi con *sōzatsu* (騒雑) “rumore”.

⁴² Il testo ha qui *kachō* (過超), possibile variante o refuso per *chōka* (超過).

miracolose⁴³. Può darsi che in certi casi usando il sesto senso +++++ siamo in grado di sperimentare diversi miracoli, e di attingere la realtà ultima. E forse possiamo, per mezzo delle nostre acute percezioni, sfondare le tre “dimensioni”⁴⁴ di questo mondo e scorgere, nel suo intimo più intimo, la quarta dimensione.⁴⁵ — Macché, possiamo riuscirci certamente... Ma ciò quanti ambiti della nostra vita di tutti i giorni potrà interessare? — Ah, non sogniamo forse solo quando dormiamo?⁴⁶

Facendo un passo in avanti da qui, io cerco l’analogia tra la realtà e lo spirito interiore, e metto l’accento sul loro perfetto espressionismo unitario. Come mostra lo schema seguente, questo significa la perfetta trinità⁴⁷ tra materia e spirito.



L’analogia, integrando le divisioni tra Imagismo ed Espressionismo, diventa una forma perfetta. L’eliminazione della mancanza di spirito interiore dell’Imagismo e l’eliminazione della mancanza di senso della realtà dell’Espressionismo, l’analogia le lega saldamente tra loro. L’analogia fonde le sensazioni prodotte dalla realtà e la coscienza interna (*naisen suru ishiki* 内潜する意識)⁴⁸, rimuove completamente la barriera tra interno ed esterno, media un’arte della coincidenza tra materia e spirito.

⁴³ *Furigana mirakyuryū* (*miraculeux*) su *kisekiteki* (奇跡的).

⁴⁴ *Furigana dimanshon* su *hirogari* (拡がり).

⁴⁵ *Furigana kuwatoriēmu dimanshon* su *daiyon no sokumen* (第四の側面).

⁴⁶ Gonda Hiromi (2008) svolge una serie di considerazioni molto interessanti sulla coesistenza della poetica dell’analogismo e della poetica della quarta dimensione nell’ultima produzione di Hirato.

⁴⁷ *Sanmi ittai* (三位一体) è il traduce della cristiana “Trinità”.

⁴⁸ L’uso del composto *naisen* (内潜) dove ci si sarebbe aspettati *naizai* (内在) mostra una possibile oscillazione terminologica di Hirato. Nel testo del 1931, forse per un refuso, compare solo 内潜 invece di 内潜する意識.

In questo senso, l'Analogismo è in arte la scoperta del principio della relatività (*sōtaisei shinri* 相对性真理).⁴⁹

Il futurista Marinetti può essere considerato un precursore di questa analogia: nel “Manifesto tecnico della letteratura futurista” (*Manifeste technique de la littérature futuriste*)⁵⁰ del 1912 così scrive:

Fino a oggi i letterati hanno abbandonato⁵¹ questa analogia immediata senza voltarsi indietro. Per esempio capitava che un certo animale venisse paragonato a un essere umano o a un altro animale. Tuttavia, ciò è simile a cercare un volto somigliante in una fotografia. Per esempio, prendiamo un cane chiamato fox-terrier. Esso è stato paragonato a un piccolissimo cavallo. Tuttavia, andando più avanti, il fox-terrier lo si potrebbe paragonare a un piccolo telegrafo, mentre io lo paragono a un'acqua che ribolle. In questo modo l'ambito dell'analogia viene espanso sempre di più, viene approfondito sempre di più.

L'analogia non è altro che l'amore illimitato che collega saldamente cose tra loro distanti, lontane e opposte.⁵²

Tuttavia, l'analogia di cui parla qui Marinetti è soprattutto un mezzo per misurare la freschezza e la ricchezza dell'immaginazione (che egli chiama *l'imagination sans fils*⁵³), e ha all'incirca la stessa natura del processo di riflessione dell'Imagismo. I poeti futuristi che cantano le lodi della materia, “usando questa ricca analogia, progettando in essa la trasformazione della realtà in una grande sinfonia (*ichidai kigakuka* 一大器楽化), facendo un'arte *polychrome* (policroma), *polyphonique* (polifonica), *polymorphe* (polimorfa), si sforzano infatti di abbracciare l'intera vita umana”.⁵⁴ E a questo proposito, il contributo

⁴⁹ Dizione leggermente diversa da quella più comune, che è *sōtaisei genri* (相对性原理). Va ricordato che verso la fine del 1922 Albert Einstein visitò il Giappone per tenere alcune conferenze sulla teoria della relatività, su invito della rivista *Kaizō*. Già negli ultimi mesi del 1921 la rivista aveva ospitato articoli di presentazione della teoria della relatività.

⁵⁰ Hirato cita, oltre al titolo tradotto in giapponese, anche quello francese del “Manifesto tecnico”, sicché è lecito supporre che l'abbia letto anche in questa lingua. Una frase di questo manifesto, in francese, viene riportata anche nel manifesto futurista di Hirato del 1921. Il *Manifeste technique* viene qui ritradotto dal giapponese di Hirato, al fine di evidenziare gli errori di traduzione commessi da lui o dalla sua fonte giapponese.

⁵¹ È presente un errore, dovuto all'errata traduzione del verbo *s'abandonner*, qui reso con *suteru*, “abbandonare”. L'effetto è che la traduzione dice l'esatto contrario del testo originale, che nella sua versione francese così recita: *Les écrivains se sont abandonnés jusqu'ici à l'analogie immédiate*.

⁵² *Les écrivains se sont abandonnés jusqu'ici à l'analogie immédiate. Ils ont comparé par exemple un animal à l'homme ou à un autre animal, ce qui est encore presque de la photographie. Ils ont comparé par exemple un fox-terrier à un tout petit pur-sang. D'autres, plus avancés, pourraient comparer ce même fox-terrier trépidant à une petite machine Morse. Je le compare, moi, à une eau bouillonnante. Il y a là une gradation d'analogies de plus en plus vastes, des rapports de plus en plus profonds bien que très éloignés. L'analogie n'est que l'amour immense qui rattache les choses distantes, apparemment différentes et hostiles* (Marinetti 1912).

⁵³ In francese nel testo.

⁵⁴ Citazione imperfetta dal “Manifeste technique” di Marinetti: *C'est moyennant des analogies très vastes que ce style orchestral, à la fois polychrome, polyphonique et polymorphe, peut embrasser la vie de la matière* (Marinetti 1912). I fraintendimenti di Hirato (ad

dell'avversione per la vecchie regole e la vecchia sintassi convenzionali e razionaliste, nonché della loro distruzione, su cui insistono tanto, non lo si coglie forse guardando come vanno fieri di allineare ingegnosamente le lettere della parola FUMER in forma di fumo?⁵⁵

La frase “L’analogia non è altro che l’amore illimitato che collega saldamente cose tra loro distanti, lontane e opposte” è veramente un’acutissima osservazione da parte di Marinetti, ma qui inizia la questione.

Io, come strumento dell’immaginazione, più che dalla distruzione della sintassi e della grammatica sono mosso da cose più necessarie. In altri termini, il rapporto parallelo tra interno ed esterno che la vecchia poesia lirica non ha saputo portare a compimento, con l’adozione dell’analogia, è trasformato in un fluido perfettamente scorrevole.⁵⁶ Non si tratta semplicemente di un segno unico tra parola e parola, né di un’unica espressione tra sensazione e sensazione, né di un unico codice tra cosa e cosa, né di un confronto di qualche tipo: lo spirito lirico che sgorga dall’interno e la sensazione reale, riflesso dell’esterno, vengono espressi in maniera perfettamente unitaria all’interno di quello specchio che è l’analogia. Questo è il mio analogismo. (Confido che questo si veda in particolare negli esempi concreti esposti ne *I quattro tipi di sviluppo del mio movimento per la poesia nuova nell’anno 1921*).

Ciò che i poeti moderni cercano di comporre è complesso. Una sensibilità poetica ora va verso il Futurismo, ora va verso il Cubismo, poi verso l’Imagismo, verso l’Espressionismo e poi verso l’Analogismo. – Non c’è bisogno di spiegare che ciò è del tutto naturale. Io sono lo scopritore dell’Analogismo, ma al tempo stesso affermo che esso non è l’unico modo di esprimere il proprio io.

– febbraio 1922 –

es., “vita umana”, *ningen seikatsu*, in luogo di “vita della materia”) sono significativamente nel segno di un’interpretazione “umanitaria”. Il concetto di *ichidai kigakuka*, mediato probabilmente dagli scritti di Matsuura Hajime, viene ripetuto anche in *Watashi no miraishugi to jikkō*.

⁵⁵ Questo esempio sembra tratto dal manifesto *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (11 marzo 1914) di Marinetti.

⁵⁶ In questa espressione Gonda Hiromi (2008: 170) coglie -correttamente, a mio modo di vedere- un possibile accento bergsoniano.

Bibliografia

- Chiba, Sen'ichi. 1973. “Avangyarudo shi undō to Taishōshi no hōkai”. In: *Kōza – Nihon gendaishi shi*, vol. II: *Taishōki*, a cura di Murano Shirō et al., 309-356. Tōkyō: Yūbun Shoin.
- Gonda, Hiromi. 2008. “Tenkai suru dai yojigen: Hirato Renkichi no gendaisei to saihyōka”. *Nihon kindai bungaku* 78: 165-179.
- Hackner, Thomas. 2001. *Dada und Futurismus in Japan: Die Rezeption der Historischen Avantgarden*. Monaco: Iudicium.
- Hagiwara, Kyōjirō. 1931. “Hirato Renkichi ni taisuru memo”. *Shi, genjitsu* 4: 198-205.
- Hatori, Tetsuya. 1990. “Hirato Renkichi sakuhin mokuroku”. *Seikei kokubun* 23: 87-102.
- Hatori, Tetsuya. 1999. “Hirato Renkichi, shi no tenkai”. *Seikei Daigaku Bungakubu kiyō* 34: 33-61.
- Hirato, Renkichi. 1918. “Imajisuto no shinkyō”. *Gendai shiika* 1/2: 13.
- Hirato, Renkichi. 1922. “Anarojisumu ni tsuite”. *Nihon shijin* 2/5: 83-88.
- Hirato, Renkichi. 1981 [1931]. *Hirato Renkichi shishū*. A cura di Kawaji Ryūkō, Hagiwara Kyōjirō, Yamazaki Yasuo, Kanbara Tai. Tōkyō: Nihon Kindai Bungakukan.
- Hirato, Renkichi. 2018a. “On Analogism”. Traduzione di Sho Sugita. *Cha: An Asian Literary Journal* 39. <https://www.asiancha.com/content/view/3119/657>
- Hirato, Renkichi. 2018b. “On the State of the Imagists”. Traduzione di Sho Sugita. *Cha: An Asian Literary Journal* 39. <https://www.asiancha.com/content/view/3121/657/>
- Kawaji, Ryūkō. 1921. “Honnen no shidan o kaerimite”. *Waseda bungaku* 193: 96-101.
- Kawaji, Ryūkō. 1922. “Mori sensei no koto, sono ta”. *Nihon shijin* 2/9: 100-102.
- KSGS-SZ: *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho, shinbun zasshi hen*. A cura di Hidaka Shōji e Omuka Toshiharu. Tōkyō: Yumani Shobō, 2005. 10 voll.
- Linhartová, Věra. 1986. “Manifestes et réflexions 1910-1941. Textes choisis, traduits et présentés par Věra Linhartová”. In: *Japon des avant-gardes 1910-1970*. 140-173. Parigi: Editions du Centre Pompidou.
- Marinetti, F. T. 1912. “Manifeste technique de la littérature futuriste”. Milano: Direction du mouvement futuriste.
- Marinetti, F. T. 1914. “La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique”. Milano: Direction du mouvement futuriste.
- Morton, Leith. 2004. *Modernism in Practice: An Introduction to Postwar Japanese Poetry*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Nishino, Ayako. 2020. “Taishōki no nihonjin ni yoru Pōru Kurōderu juyō: Komaki Ōmi ga mita Kurōderu (1)”. *Geibun kenkyū* 119/2: 69-81 (112-100).
- Nishino, Ayako. 2024. “Taishōki no nihonjin ni yoru Kurōderu juyō: Yoshie Takamatsu ni yoru Kurōderu”. *Keiō Gijuku Daigaku Hiyoshi kiyō. Furansugo Furansu bungaku* 78: 59-91.
- Ōishi, Masahiko. 2009. *Higa tōi: Nihon modanizumu / Roshia avangyarudo*. Tōkyō: Suseisha.

- Ōoka, Makoto. 2005. *Shōwashishi: Unmei kyōdōtai o yomu*. Tōkyō: Shichōsha.
- Some Imagist Poets: An Anthology*. 1915. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Wada, Hirofumi. 2002. “Kindaishi to gendaishi no kyōiki: Hirato Renkichi shishū o kagami toshite”. *Nihon gendai shiika kenkyū* 5: 1-11.
- Zanotti, Pierantonio. 2008. “‘La città è un motore e il suo cuore è una dinamo elettrica.’ Considerazioni sul futurismo di Hirato Renkichi (1894?-1922)”. In: *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*, a cura di Maria Chiara Migliore, 313-328. Galatina: Congedo Editore.
- Zanotti, Pierantonio (a cura di). 2016. “Manifesto futurista giapponese”. In: *Letterario, troppo letterario: Antologia della critica giapponese moderna*, a cura di Luisa Bienati et al., 134-139. Venezia: Marsilio.

Pierantonio Zanotti è professore associato di lingua e letteratura giapponese presso il Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Il suo campo di ricerca è la letteratura giapponese del periodo moderno (1868-1945). Si concentra in particolare sulla poesia, sul modernismo e sulla ricezione delle avanguardie europee, con un'attenzione speciale al Futurismo italiano.

Pierantonio può essere contattato all'indirizzo mail:

pierantonio.zanotti@unive.it

Nishida Kitarō, “Il corpo storico”

Traduzione di Matteo Cestari

Introduzione

1. Il filosofo e il saggio in questione

Nishida Kitarō (1870-1945) è considerato il più importante filosofo giapponese moderno. Il suo lavoro ha coperto molti anni, dall’opera di esordio (*Zen no kenkyū*, “Uno studio sul bene”) del 1911 al suo ultimo scritto *Bashoteki ronri to shūkyōteki sekaikan* (“La logica del luogo e la visione religiosa del mondo”) del 1945,¹ e ha toccato moltissimi temi: dal problema della coscienza e dell’esperienza dei primi anni, alla costruzione di una logica (la cosiddetta “logica del luogo”, *basho no ronri* 場所の論理), negli anni centrali, fino ad arrivare alla filosofia del mondo storico che indaga con maggiore decisione il problema del mondo, della società e dell’essere umano da una prospettiva che univa insieme l’interesse per l’antropologia con quello della filosofia. In quest’ultimo periodo, risulta molto evidente uno spostamento del pensatore da interessi legati alla dimensione interiore a quella esteriore, come peraltro Nishida stesso aveva sottolineato in un suo poscritto al saggio *Ningengaku* (“Antropologia;” 1930).² In altre parole, se in precedenza il filosofo aveva indagato l’essere umano nella sua interiorità e il mondo era interpretato da questa prospettiva, con la nuova fase, che iniziò dopo quel saggio, Nishida si sarebbe concentrato sullo studio dell’essere umano nella sua dimensione socio-antropologica e pratica, che sarebbe sfociato in una serie di scritti, raccolti nel quarto volume dei suoi *Tetsugaku ronbunshū* (“Saggi filosofici”).³ Il testo qui tradotto riporta le parole di una conferenza che Nishida tenne presso la Società Filosofica Shinano (*Shinano tetsugakukai*) di Nagano il 25 e 26 settembre 1937 e che anticipa, semplificandoli, i temi che poi si vedranno elaborati compiutamente negli scritti sopra ricordati.

¹ Molte delle sue opere sono state tradotte in varie lingue, tra le quali si consiglia: Nishida (1990) e in italiano Nishida (2007). L’originale è raccolto in: Nishida (1987–1989). Vol. I: 1-200 (d’ora in poi abbreviato con: NKZ I: 1-200). Per l’ultima opera, il testo originale si trova in NKZ XI:371-464. Cfr. Nishida (2005).

² Cfr. NKZ XII: 30. Cfr. anche Cestari (2009).

³ Ora in NKZ X. I volumi comprendono saggi sulla filosofia pratica, che spaziano dal problema della creazione artistica al problema della ragione di stato e che sono stati scritti fra il 1940 e il 1941. Cfr. Cestari (2009: 278 e segg).

Come dal titolo del suo intervento, il tema centrale è l'elaborazione di un concetto dell'essere umano che sia alternativo a una tradizione di pensiero apertamente nemica della corporeità, che nel pensiero europeo aveva come padri nobili pensatori del calibro di Platone e Cartesio. Non è un caso che Nishida risenta dell'influenza netta di Aristotele, che con i suoi studi filosofico-scientifici gli ispirò un consistente cambio di paradigma dell'umano, che metta al centro la dimensione pratica, al posto del modello basato su una coscienza disincarnata.

Da questo punto di vista, questo saggio anticipa di molti anni una tendenza che nella filosofia dell'epoca non era molto diffusa (con alcune notevoli eccezioni come Husserl) e che sarebbe stata invece assai più forte nella filosofia francese a partire dal secondo dopoguerra fino al pensiero contemporaneo da Merleau-Ponty, agli studi di Foucault, alla sociologia di Bourdieu, all'approccio filosofico di Nancy. Associare Nishida a questi pensatori tuttavia non è un'operazione facile, come si vedrà, soprattutto per la presenza di alcune tesi che introducono elementi di nazionalismo o culturalismo nel suo approccio.

Nel saggio, il procedere argomentativo di Nishida è piuttosto lineare: procede spesso per domande, a cui dà risposte che mirano a distillare concetti. Al contrario invece i suoi saggi sono famosi per procedere a spirale, in modi tortuosi e spesso poco comprensibili, con percorsi attraverso cui scava via via più a fondo per recuperare il materiale pregiato. Questo procedere tortuoso comporta che rimanga spesso intrappolato nella pagina anche una discreta quantità di materiale più grezzo, quelle parole che servono a portare alla luce le sue tesi più avanzate. Questo modo di procedere rende spesso difficile seguire l'argomentazione di Nishida. Non è tuttavia il caso di questo scritto, che essendo il testo di una conferenza procede in modo molto più comprensibile.

Questo processo mostra anche la forte dipendenza che i concetti hanno fra loro. Ad esempio. Nel brano in questione Nishida pone inizialmente al centro l'esperienza umana ordinaria. Questa esperienza viene spiegata in termini di azione, che a sua volta rimanda a un mondo in cui si può esplicitare. L'azione viene definita come creazione, che implica però il fatto che si riporti al centro ogni dimensione dell'essere umano: una corporeità agente. Ma un corpo agente è un corpo legato all'idea di funzione, che a sua volta rimanda al mondo e infine alla società. Questa ragnatela di relazioni concettuali fa sì che nessuno di questi termini possa dirsi assoluto.

2. Un nuovo vocabolario per la filosofia

L'opera di Nishida, al di là dei suoi risultati effettivi nella definizione di concetti, è interessante perché è espressione di una costante ricerca linguistica. Questo saggio dà una buona prova anche da questo punto di vista. In particolare, è fondamentale ricordare la geografia linguistica delle due aree

semantiche approfondite in particolare nel saggio: la corporeità e la pratica/azione. Gli specifici modi con cui Nishida disegna tali paesaggi terminologici indicano quanto attento fosse nella scelta dei termini.

Le due aree semantiche del corpo e della pratica nel discorso di Nishida sono collegate saldamente fra loro e tale collegamento costituisce forse il suo più importante contributo al tema: non si tratta infatti di parlare di un corpo umano privato di mondo, ma di un corpo come interfaccia di rapporti fra diversi agenti nel mondo. In altri termini, la corporeità di Nishida è una corporeità attiva, agente, creatrice e non una semplice e statica *res extensa*, anche se comprende la dimensione della *carne*. Rilevando questo carattere di attività del corpo, Nishida orienta la sua trattazione in senso pratico e sociale. L'attività del corpo è prima di tutto una produzione o creazione di oggetti e di strumenti e come conseguenza è anche un'attività linguistica. Si deve notare che il linguaggio costituisce non un trascendentale, alla maniera di Heidegger, ma una vera e propria funzione fisiologica del corpo bio-storico, derivato dalla centralità della produzione creativa, che origina fra le sue funzioni lo stesso linguaggio. Non è che agiamo sulle cose perché le nominiamo, ma le nominiamo perché agiamo su di loro. L'attività di produzione rende l'essere umano simile agli altri animali, dato che anche gli animali creano, con la differenza che la produzione animale è mossa dall'istinto, mentre gli esseri umani sanno essere davvero creativi. Questo comporta una differenziazione in livelli diversi dell'idea di creazione anche dal punto di vista linguistico.

Le aree semantiche del saggio non sono costruite in modo rigido, ma risultano sfrangiate e sovrapposte, a determinare dei cosiddetti *fuzzynyms* o termini che non sono sinonimi, ma le cui aree semantiche sono strettamente intrecciate. Ad esempio, il termine più generico, usato in forma molto ampia per indicare “fare, costruire, creare”, ma anche “far crescere” o “preparare”, è il verbo *tsukuru* (作る). Nishida usa questo termine, coniugato in forma passata o presente, per indicare un'attività, ad esempio nell'importante locuzione *tsukurareta mono kara tsukuru mono e* (作られたものから作るものへ), qui tradotto con “dal creato al creante”. Nishida usa più raramente anche un derivato di *tsukuru*: *katachizukuru* (形作る), che indica “formare, creare o imprimere una forma”. Invece una notevole sovrapposizione rispetto a *tsukuru* si ha con il termine *seisaku* (制作), che contiene anche il carattere di *tsukuru* (作), da cui proviene la sovrapposizione terminologica, e che copre un'area semantica più ridotta rispetto a *tsukuru*. Indica infatti un tipo particolare di fare che include creatività, inventiva. Nel testo si tratta di termini quasi intercambiabili, essendo spesso usati nel contesto della produzione artistica. Si deve tuttavia osservare che esiste anche un altro termine, che qui indico con ***seisaku***, che pur essendo un omofono si scrive con caratteri diversi (製作) e ha un significato piuttosto diverso, dato

che indica una produzione di tipo industriale, non artistica. Questa differenza ha anche motivato la scelta traduttologica qui effettuata di tradurre *seisaku* con “creazione”. Tradurre questo termine con “produzione” avrebbe infatti comportato il rischio di imprimere una svolta produttivistica e industriale al discorso. Tradurre *seisaku* con “creazione” è egualmente a rischio di essere frainteso in senso religioso, ma questo era un rischio che stava consapevolmente correndo lo stesso Nishida, che infatti nel suo testo sottolinea esplicitamente la differenza della propria posizione dalla concezione creazionistica. Pertanto, stante l’ambiguità del termine nel passaggio dal giapponese all’italiano, si è optato per un termine in italiano che permetta di ricreare l’ambiguità fra creazione artistica e creazione religiosa (che tuttavia in giapponese si dice *sōzō*, come poi chiarisco). Inoltre, nella scelta di significato fra i due omofoni e *fuzzynyms* (*seisaku/seisaku*), mantenere la differenza fra produzione artistica (o creazione) e produzione industriale è importante per sottolineare la precisa scelta argomentativa di Nishida, che ha profonde conseguenze per il suo pensiero, soprattutto in merito alla sua capacità di leggere la modernità e le sue manifestazioni, di cui la svolta industriale è fra le più importanti. Permane la difficoltà di mantenere in italiano la differenza fra *seisaku* e *tsukuru* e nella traduzione delle frasi non è sempre stato possibile usare una terminologia coerente. Infatti, se *tsukuru* occupa un’area semantica che si sovrappone a *seisaku*, a volte risulta difficile tradurre questi vocaboli in modo nettamente differenziato.

Nella stessa area semantica, si incontra il termine *sōzō* (創造), i cui caratteri possono leggersi entrambi *tsukuru*. In questo modo, Nishida usa tutti e tre i caratteri che in giapponese hanno quella lettura (作/ 創/ 造). Nello specifico, il composto *sōzō* indica una creazione che può essere artistica (come nel composto *sōzōryoku* 創造力 che indica la “creatività”, la “capacità creativa”), ma è anche spesso associata al creazionismo religioso, che pensa il mondo come creazione di Dio a partire dal nulla (*creatio ex nihilo*, in giapponese: *mu kara no sōzō* 無からの創造). Ad esempio, *sōzō* è utilizzato in giapponese nel lessico cristiano per indicare l’attività creatrice di Dio (e “Dio creatore” si dice *sōzōshu* 創造主). Da questo approccio, Nishida nel saggio prende dichiaratamente le distanze per ricordare quanto la sua idea di creazione non c’entri con la creazione dal nulla, che è un’attività totalmente irrelata, dato che inizia *ex nihilo* qualsiasi forma di relazione. Piuttosto, la posizione di Nishida punta all’esatto contrario: non intende stabilire un punto di partenza assoluto (ossia, letteralmente “sciolto dai legami”), da cui tutte le relazioni prendano inizio, ma cogliere un momento in cui un determinato attante si scopre già all’interno di un complesso gioco di rapporti di attività e passività. Questa condizione di fittissima relazionalità viene chiamata da Nishida “dal creato al creante” (*tsukurareta mono kara tsukuru mono e*), una condizione che per potersi concepire richiede un mondo di relazioni in

cui i ruoli (attivo o passivo) non sono predeterminati, reificati, fissi (un attante che è solo agente e un attante che è solo passivo), ma un mondo di relazioni che incrociano costantemente attività e passività. Nel brano tradotto, invece non si usano ancora in maniera esplicita due termini tratti direttamente da Aristotele, che Nishida introdurrà nella sua quarta raccolta di saggi filosofici del 1940-41. In quel contesto, Nishida comincerà a parlare di *poieshisu* (ポイエシス) e *purakushisu* (プラクシス), che sono i calchi fonetici dei termini greci *poiesis* e *praxis* che in Aristotele indicano rispettivamente un agire finalizzato a produrre un oggetto esterno rispetto a chi l'ha prodotto e un agire che comprende il proprio senso in se stesso e che Nishida reinterpreta rispettivamente nel senso di un agire che produce oggetti esterni all'agente e un agire che modifica l'agente stesso, che si trovano in una relazione di reciproca implicazione.

Il secondo gruppo di termini che Nishida utilizza in questo testo riguarda il corpo. Incontriamo il termine più generico *karada* (体) e quello più colto e specialistico *shintai* (身体) che nasce dall'inclusione dei due termini con cui in giapponese ci si può riferire al corpo umano: *karada* e *mi* (身), abbastanza simili alla distinzione fra *Körper* e *Leib* in tedesco, ossia un "corpo fisico" e un "corpo vivente". In più, Nishida usa spesso anche il termine *nikutai* (肉体), che specifica in senso estremamente fisico la corporeità e che qui traduciamo con "carne", per sottolineare l'affinità elettiva (naturalmente, non storiografica) con la *char* di Merleau-Ponty. Già dal titolo è evidente l'importanza del termine *shintai*, usato per indicare la natura complessa e stratificata del corpo umano, che si estende tanto alla dimensione fisico-chimico-biologica e carnale, quanto alla dimensione percettiva, emotiva e situazionale dell'essere umano. A questo sostrato, si deve però aggiungere anche un ulteriore livello, dato dalle relazioni sociali: il cosiddetto mondo storico. In questo senso, il corpo non è isolato sul piano astratto dal pensiero che lo pone nel nulla delle relazioni, ma "si trova gettato", si direbbe con gergo heideggeriano, nell'insieme di relazioni che lo compongono e lo costituiscono. Il corpo è dunque non solo fisico ed emozionale, ma sociale. È, appunto, un *corpo storico*.

E qui il discorso di Nishida prende una piega estrema: è infatti *estremamente* interessante, perché sembra anticipare potenzialità filosofiche che saranno sviluppate poi da pensatori come ad esempio Bourdieu (ci tornerò dopo), ma allo stesso tempo prende una piega *estremamente* pericolosa, perché lega la socialità del corpo umano al tema contestatissimo delle "specie storiche" (*rekishiteki shu* 歴史的種). Questo termine però comporta il rischio di naturalizzare le identità culturali e politiche della modernità, come gli stati-nazione. Un confronto con Bourdieu su questo tema può mettere in maggiore evidenza il pericolo che Nishida corre, ma anche le opportunità che si aprono con una mossa teoretica simile. Infatti, il dato filosoficamente rilevante nel pensiero di Nishida, a cui giunge nell'ultima fase del

suo pensiero, a partire dagli anni '30 del Novecento, sta infatti proprio in questa apertura alla dimensione del mondo umano ed extra-umano (società, storia e ambiente) come fattore che incide sulla costruzione della filosofia, e non semplicemente come momento successivo, derivato e deduttivo, di “applicazione” di uno schema logico-concettuale deciso a priori. La filosofia di Nishida in questo senso risulta piuttosto attenta al mondo sociale e storico prima di cercare di estrarne concetti filosofici.

3. Una valutazione dell'approccio di Nishida ai temi dell'azione e del corpo e un paragone con Bourdieu

Un primo aspetto macro-sociale da sottolineare è relativo alla scelta operata da Nishida di usare la produzione-come-creazione-artistica come riferimento della sua idea di azione umana, senza però considerare che tale tipologia di azione esprime solo parzialmente il problema della pratica nel mondo moderno. In questo senso la sua scelta di usare *seisaku* invece di ***seisaku*** è molto indicativa. Scegliere il secondo termine lo avrebbe catapultato in un orizzonte produttivistico-industriale, ma scegliere il primo lo porta a compiere una scelta forse nostalgica, sicuramente limitante e probabilmente legata alla distorsione interpretativa di equiparare la modernità all'Occidente, una tendenza molto diffusa fra gli intellettuali non marxisti nel Giappone della prima metà del Novecento, che si osserva anche nel dibattito dei suoi discepoli della cosiddetta Scuola di Kyoto (*Kyōto gakuha*) in alcuni famosi simposi che sarebbero stati organizzati qualche anno più tardi⁴. Nishida dunque affronta in modo difficile il tema del moderno, e questo nel brano tradotto si nota proprio nell'assenza di strumenti utili a inquadrare il tema della produzione industriale dalla sua prospettiva dell'azione. Infatti, con la rivoluzione industriale, è difficile poter fare della creazione artigianale o artistica la cifra fondamentale dell'azione in un contesto moderno. Non tenere in considerazione che il lavoro oggi molto spesso comporta operare senza poter presiedere all'intero processo di produzione, ma solo a piccole parti significa condannare la propria analisi all'irrelevanza o, peggio, significa contribuire oggettivamente a nascondere i problemi che tale modalità di lavoro comporta, come ad esempio la questione dell'alienazione. Questa concezione premoderna dell'azione umana in Nishida si nota peraltro anche nel trattare il tema dell'arte, che viene descritta come auto-espressione del mondo storico, in tal modo rischiando di sterilizzare le tendenze più decisamente anticonformiste delle avanguardie artistiche e mancando ancora una volta di cogliere la natura conflittuale della storia (cfr. Cestari 2004: 188).

⁴ Tre di questi incontri furono organizzati dalla rivista *Chūōkōron* sulla “filosofia della storia mondiale” e uno dalla rivista *Bungakukai* sul tema del “superamento della modernità” (*kindai no chōkoku* 近代の超克), Tutti questi incontri si tennero fra novembre 1941 e novembre 1942. Cfr. Osaki (2019).

In generale, è evidente il tentativo di Nishida di sganciare la creazione dal soggettivismo. Nel discorso sul carpentiere, egli riconosce l'importanza del fattore oggettuale (la casa costruita, il materiale grezzo) e l'insieme delle relazioni che concorrono a dare il via al processo di creazione (il committente, colui che utilizza la casa, ecc.). Questo processo culmina nel riconoscimento del carattere pubblico (*ōyake* 公) della cosa creata, che si distacca immediatamente dal controllo del creante e lo influenza, mentre allo stesso tempo diventa del tutto indipendente da questo. Questa concezione dell'azione creerà le premesse per una filosofia pratica basata sulla correlazione fra *poiesis* e *praxis*, come già detto, e da una prospettiva epistemica confluirà successivamente nell'idea di *kōiteki chokkan* (行為的直観) o "intuizione attiva", in cui il soggetto si trova immerso in una rete esistenziale e pratica di relazioni che costituiscono il mondo dialettico (*benshōhōteki sekai* 弁証法的世界) (Nishida 2001, 29-64). Se l'azione soggettiva è compresa in un mondo che la rende pubblica, non è più del tutto controllabile dal soggetto, che anzi viene incluso anch'esso in un insieme di rapporti attivi e passivi. Su questo aspetto, l'ultimo Nishida si differenzia dall'idealismo, anche se l'impostazione categoriale e la terminologia rimane ancora post-hegeliana. Nishida si oppone alla spiritualizzazione della storia, ma non abbraccia una concezione materialistica. Nella sua prospettiva, la storia è uno spazio stratificato in cui c'è un livello fisico-chimico, uno biologico e uno storico, l'ultimo dei quali presuppone i primi due. In questo mondo complesso, il fitto scambio di interazioni fra attanti fa sì che questi siano insieme attivi e passivi e non possano essere schiacciati su un unico ruolo. In tal senso, la locuzione "dal creato al creante" è molto indicativa: quando cominciamo per la prima volta a riflettere filosoficamente sulla nostra azione, ci scopriamo passivi in un mondo che ci precede, ma poi diventiamo anche attivi in quel mondo. Le condizioni in cui ci troviamo non dipendono solo dalle nostre scelte individuali, ma ci sono aspetti che ci superano in quanto soggetti. L'aspetto più importante è che in questo contesto è difficile isolare cosa dipende e cosa non dipende da noi. Possiamo essere passivamente attivi (ad esempio, in senso fisico, il nostro corpo può agire sul mondo e sugli altri, indipendentemente dalla nostra volontà, a causa di moti inerziali, per così dire) o anche attivamente passivi (quando decidiamo di astenerci dal fare, o di lasciar fare). La nostra coscienza è spesso insieme attiva e passiva, spesso nel medesimo tempo, e così anche in quell'insieme di relazioni che chiamiamo "vita".

Queste considerazioni su attività e passività contro l'idea semplicistica e astratta di un meccanicismo puramente passivo o di un'idea della libertà priva di qualsiasi forma di ostacolo avvicinano oggettivamente Nishida alla concezione dell'*habitus* di Bourdieu, che si muove esattamente sulla medesima lunghezza d'onda. Infatti, in Bourdieu, l'*habitus* non promuove né l'idea meccanicistica di un essere umano parte di un sistema predeterminato di leggi immutabili, né la tesi opposta, che vede gli esseri umani prendere decisioni esclusivamente in base a una razionalità del tutto priva di zone

d’ombra, di incongruenze e di mancamenti come nell’idea di una volontà assolutamente libera del razionalismo⁵. Gli *habitus* come “sistemi di *disposizioni* durature e trasmissibili, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti” (Bourdieu 2005: 84) rendono complessa e forse impossibile la linea che tanto i razionalisti quanto i meccanicisti vorrebbero tracciare come una retta semplice che distingua nettamente l’attività dalla passività. Ad esempio, quando impariamo un *habitus* linguistico, noi cominciamo ad imparare seguendo determinate regole, adeguandoci a quello che gli altri fanno. In questo senso, siamo passivi (ma possiamo anche essere attivi nel seguire le regole oppure attivi nel rifiutare l’apprendimento). Una volta che abbiamo padroneggiato regole, parole, modi di dire e via dicendo, diventiamo attivi nell’inventarci variazioni, accostamenti linguistici, modi di usare la lingua in forme personali e uniche. Ossia, siamo attivi e creativi. Ma questa attività e creatività non è assoluta: si basa sulla precedente condizione di passività, la presuppone e la sfrutta. Dunque, siamo attivi o passivi alla fine di questo processo? Ciò risulta difficile da dire. Se consideriamo che l’*habitus* è “storia incorporata, fatta natura, e perciò incorporata in quanto tale” (Bourdieu 2005, 90), non solo diventa assai difficile distinguere fra attività e passività, ma dobbiamo collocare questa tematica non nel livello astratto della teoria pura, ma nella concretezza delle relazioni sociali, nei loro rapporti di forza, nella rete dei legami sociali in cui i diversi attori sociali operano con finalità differenti e spesso contrastanti. In altre parole, dobbiamo collocare gli *habitus* nel contesto dei “campi”, ossia negli specifici luoghi di interazione sociale.

Questo accostamento consente di individuare non solo convergenze con la posizione di Nishida, soprattutto nella tendenza a rendere complesso il rapporto attività/passività, ma anche decise divergenze, specialmente rispetto alla natura di queste pratiche. Infatti, per Bourdieu le pratiche sono di origine sociale e quindi devono essere oggetto di riconsiderazione critica. Operando spesso in forma inconscia, si deve diventare coscienti di esse per poter parlare di scelta e libertà. In altre parole, la consapevolezza degli *habitus* è preconditione essenziale per l’esercizio di una libertà concreta, anche se sempre relativa, condizionata, non puramente teorica. Al contrario, Nishida sembra intendere le pratiche sociali come un dato, come un’espressione sviluppata all’interno di gruppi umani (culture o nazioni) definite come “specie storiche” (*rekishiteki shu* 歴史的種). L’uso di questo termine è particolarmente problematico perché indica una tendenza alla naturalizzazione, che per Bourdieu, sarebbe l’esatto contrario della consapevolezza critica necessaria per esercitare uno spazio di libertà.

⁵ “Spontaneità senza coscienza né volontà, l’*habitus* si oppone alla necessità meccanica non meno che alla libertà riflessiva, alle cose senza storia delle teorie meccanicistiche non meno che ai soggetti «senza inerzia» delle teorie razionaliste” (Bourdieu 2005: 90).

Nishida sembra attribuire ai gruppi umani (culture, nazioni) delle caratteristiche intrinseche nella loro “natura” (o “logica”), rischiando di rendere insindacabili queste che sono configurazioni sociali. Ciò è effetto anche solo del ricorso da parte di Nishida a una terminologia logicista (che in questo saggio non è molto presente) o di tipo naturalista (ad esempio, con il termine “specie”).

Non arrivano dunque a caso le tesi nazionaliste o culturaliste di Nishida sull’azione umana come espressione delle varie “specie storiche”. Come non è casuale che verso la fine del saggio egli punti a superare il soggettivismo e l’individualismo, finendo con l’appoggiare una concezione organicista della società e del mondo storico. Come si può leggere nel brano: “Il corpo si ha quando si opera una funzione del mondo storico, e quel mondo è creativo e formativo. Perciò, se estendiamo in modo radicale questo [concetto della] corporeità, si può dire che anche la società è un corpo storico che ha carattere di corporeità”. Ora, l’immagine della *società come corpo* ha una storia lunga, a partire forse da quel primo esempio raccontato da Tito Livio nel secondo libro degli *Ab Urbe condita*. Qui viene riportata la parabola di Menenio Agrippa che per convincere la plebe ad abbandonare la secessione, paragonò Roma a un corpo di cui la plebe rappresentava le membra e i patrizi lo stomaco. Il problema di questo genere di rappresentazioni, come anche dell’idea funzionalista della società come un meccanismo composto di parti diverse e perfettamente funzionanti, è proprio il loro carattere fortemente organicista o sistemico, che semplifica forzatamente la realtà sociale, la fissa in una immutabilità reificata e inarrivabile e dimentica il fatto che, a differenza di un corpo vivente o di un dispositivo meccanico, i gruppi umani sono composti da forze contrastanti, con interessi e dinamiche diverse. Seguendo Bourdieu, sono campi di contesa sociale, non corpi o meccanismi unificati e orientati a fini precisi (Bourdieu 2013: 16-18). Ciò è vero a maggior ragione, se le rappresentazioni sono espresse in una situazione storica come il Giappone degli anni Trenta del Novecento, in cui un riferimento al corpo della società e dello stato ammicca ad alcuni dei temi fondamentali della propaganda del regime militarista e totalitarista di quegli anni. Nel caso specifico, affermare nel 1937 in Giappone che “anche la società è un corpo storico che ha carattere di corporeità” evoca con tutta evidenza la dottrina ultranazionalista del *kokutai* (国体).⁶

⁶ Questo termine è stato tradotto in vario modo, a seconda dei periodi storici, come “corpo dello stato”, “politica nazionale”, ma anche “sovranità nazionale” e, in epoca moderna come “identità, essenza o carattere nazionale”. Nel contesto della politica e della propaganda del Giappone autoritario e militarista di quegli anni, il *kokutai* costituì un elemento di centrale importanza, come si evince dalla pubblicazione del *Kokutai no hongī* (“Principi fondamentali del corpo della nazione,” 1937), di cui esiste una traduzione italiana (Ramaioli ed Errico 2021), un *pamphlet* ufficiale del ministero dell’istruzione giapponese, sponsorizzato dal gruppo di studiosi che si riferiva politicamente al principe Konoe Fumimaro (1891-1945), con cui Nishida stesso aveva dei rapporti. Cfr. Brownlee (2001). Pierre Lavelle parlando del *Kokutai no hongī* ricorda; *It encouraged devotion to the kami, to the tennō*,

Nishida Kitarō, “Il corpo storico”⁷

Poiché il mio pensiero copre un tratto di tempo piuttosto lungo, si potrebbe dire che si sia via via modificato in vario modo, ma in realtà si potrebbe anche dire che non sia cambiato. All’inizio scrissi “Uno studio sul Bene”.⁸ Da allora è passato un periodo di tempo piuttosto lungo. Così, [il mio pensiero] è cambiato per molti aspetti, ma si potrebbe dire che il suo spirito fondamentale sia già apparso *in nuce* in quell’opera. Ma il mio impegno in questi dieci anni è stato quello di cercare di pensare in forma radicalmente logica un’idea simile a quella dello “Studio sul Bene”; ma per elaborare in modo davvero scientifico ciò che per la prima volta avevo espresso in quel libro, non era soddisfacente la logica tradizionale. E così, dovevo avere una nuova logica e mi sono impegnato per idearla. Nella logica occidentale, è stata la logica dei greci, da Platone e Aristotele in avanti, a costituire l’elemento fondamentale fino ad oggi. Grazie a ciò, fu fondato il pensiero occidentale; ma il pensiero orientale, ossia il pensiero in cui siamo cresciuti, ad esempio il Buddhismo, non può essere fondato in quel modo. Tuttavia, fondare logicamente il pensiero orientale è estremamente arduo, è molto difficile, e per pensare in modo interamente scientifico il pensiero orientale, si deve avere una nuova logica in grado di fondarlo. In effetti, la volta scorsa in questa riunione penso di avere discusso di una forma di logica.⁹ È stato molto tempo fa e non ricordo con precisione, ma penso di aver parlato per esempio della logica del tempo e dello spazio, della determinazione dell’Universale e della determinazione del Particolare. Il pensiero de “l’Universale dialettico” o della “Logica del luogo” sono una logica che serve a fondare

and to the state, and charged Japan with the mission of bringing together world cultures; it expressed a nationalism that was more traditional than ultra-nationalism itself (1994: 143).

⁷ Si tratta del testo di una conferenza tenuta da Nishida il 25 e 26 settembre del 1937 a Nagano per l’Associazione di Filosofia di Shinano. Ora raccolta in: *Nishida* (1987–1989, Vol. XIV, 265–292) (d’ora in poi abbreviato con: NKZ XIV: 265–292). Il testo qui tradotto si basa su Ueda (1994: 3–37). Esiste anche una traduzione inglese del testo da parte di Agustín Jacinto Zavala in: Dilworth, Viglielmo & Zavala (1998: 37–53). Tutte le note e la bibliografia finale sono del curatore.

⁸ In giapp. *Zen no kenkyū*, è un’opera apparsa nel 1911 che ebbe un grandissimo successo editoriale e ancora oggi è uno dei classici filosofici più letti in Giappone. Di *Zen no kenkyū* sono apparse molte traduzioni in lingue europee (cfr. l’introduzione alla presente traduzione). Per inciso, il termine *zen* che appare nel titolo dell’opera non ha nulla a che vedere con la scuola buddhista Zen: si tratta solo di omofoni.

⁹ Nishida si riferisce a un’altra lezione: *Genjitsu no sekai no ronriteki kōzō* (“La struttura logica del mondo della realtà,” 1935), tenutasi a Kyōto due anni prima di questa conferenza. Ora in NKZ XIV: 214–264 e in Ueda (1994: 219–285). La medesima conferenza fu tenuta anche all’Università Ōtani oltre un anno prima, nel novembre del 1934. Ora, il testo di questa conferenza si trova in NKZ XIV: 419–510. Il contenuto delle due conferenze ricalca quello del volume II *Benshōhōteki ippansha toshite no sekai* (“Il mondo come universale dialettico”) dell’opera *Tetsugaku no konpon mondai* (“Problemi fondamentali di filosofia”, 1933–34), i cui scritti sono raccolti in NKZ VII: 217–454.

[il pensiero orientale].¹⁰ Questa logica è assai complicata e io stesso penso che non sia completa. Penso che tale pensiero sia stato soltanto abbozzato, ma dato che aspettare di ultimare la logica in ogni sua parte è senza fine, da circa un anno, più che essermi allontanato dalla logica, sono piuttosto giunto al punto di cercare di pensare il problema [dell'esperienza] a partire dalla posizione [della logica], ritornando a quell'esperienza quotidiana di cui discutevo nello "Studio sul Bene". Così, vorrei provare a discutere delle tematiche affrontate nel saggio "Logica e vita", apparso lo scorso anno sulla [rivista] *Shisō* (Pensiero).¹¹

Il mio pensiero attuale è già diverso da quello dell'epoca dello "Studio sul Bene" che ho elaborato quasi trent'anni fa, ma l'esperienza pura di cui ho parlato nello "Studio sul Bene" prendeva avvio dalla nostra esperienza ordinaria. Essa è la nostra esperienza quotidiana. Di solito si parla di scienze sperimentali, ma quando ci riferiamo a queste, si sono già trasformate in saperi accademici (*gakumonka sareta* 学問された). Ma prima di ciò il fondamento è l'immediatezza (*chokusetsuna mono* 直接なもの) a cui non si è [ancora] aggiunto il lavoro del pensiero e noi proveniamo da [questa immediatezza] e vi ritorniamo. Nello "Studio sul Bene", sono partito da un chiarimento su cosa sia questa esperienza pura ed è sviluppato una certa concezione del mondo e dell'uomo. Pertanto, si potrebbe dire che sia partito dalla nostra esperienza ordinaria. Allo stesso modo, questa volta vorrei cominciare ancora dall'esperienza ordinaria. Tuttavia, non è che questo non abbia alcun legame con la logica, ma è strettamente legato alla mia logica, che sono arrivato a sviluppare in questi dieci anni. In questo modo, il mondo pensato secondo la logica e il nostro mondo quotidiano si intrecciano perfettamente e [anzi], se non giungessero a essere un tutt'uno, la filosofia non assolverebbe al suo compito. Se ciò che si pensa attraverso la logica è lontano dall'esperienza quotidiana è del tutto inutile. Quest'oggi, cerchiamo di pensare ancora una volta a partire dalla nostra esperienza quotidiana. A partire da ciò, vorrei utilizzare il mio pensiero, che ho elaborato finora.

Dunque, in primo luogo cerchiamo di pensare che cos'è la nostra esperienza ordinaria. Noi pensiamo vari campi del sapere, ma – e la stessa cosa avviene nel caso della filosofia – questi non sono distaccati dal mondo quotidiano in cui tutti noi viviamo. Tanto la filosofia, quanto i vari saperi, la religione, l'arte non possono che prendere le mosse dall'esperienza ordinaria e infine ritornarvi. Che cos'è questa esperienza quotidiana? In altri termini, è il mondo in cui noi agiamo (*hataraku* 働く). In effetti, il mondo in cui viviamo è il mondo in cui agiamo. Ma che cos'è l'agire? Agire significa creare

¹⁰ Per un'introduzione a questi temi, cfr. Kosaka (1991). In italiano, cfr. Nishida (2011).

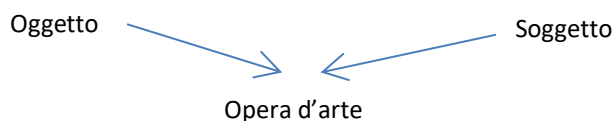
¹¹ Il saggio *Ronri to seimei* ("Logica e vita") fu pubblicato in tre parti sulla rivista *Shisō* ("Pensiero") 171, 172, 173 nel corso del 1936. Ora si trova in *NKZ VIII: 273-394*. Si ha anche una coeva traduzione parziale in tedesco: Nishida (1936).

oggetti (*mono* o *tsukuru* 物を作る).¹² In altre parole, si può dire che questo mondo della nostra esperienza ordinaria è il mondo della storia. La maggior parte della gente fino ad oggi si è sforzata di spiegare questo pensando il mondo in cui viviamo e agiamo sulla base di un mondo pensato, concepito o nel senso della fisica, o della psicologia, o elaborato sulla base di un sapere accademico e considerando questo come vero mondo. Prima di tutto, che cos'è [questo] nostro mondo della realtà? Si tratta del mondo in cui nasciamo, agiamo e moriamo; il mondo in cui i nostri discendenti dopo di noi nasceranno, agiranno e moriranno. Il mondo è il mondo che ci genera. Per dirla semplicemente, è il mondo storico (*rekishiteki sekai*). Il modo di pensare della maggior parte della gente finora ha cercato di concepire il mondo della realtà procedendo da un mondo pensato attraverso le varie scienze della natura e dello spirito. Pensando *secondo le scienze della natura*, oppure *materialisticamente*, si stabilì che la materia era l'essenza del mondo; ovvero, il fondamento del mondo diventò lo spirito, e ciò costituisce l'idealismo (*yuishinron* 唯心論). Tuttavia, anche il materialismo e l'idealismo nascono dal fatto che *noi* pensiamo nel mondo della realtà e per questo, prima di ciò, dobbiamo provare ad afferrare bene che cos'è il nostro mondo della realtà, il mondo quotidiano. E da qui si deve cominciare a pensare al sapere accademico, la morale, la religione e via dicendo. Nell'afferrare nel modo più profondo che cos'è la nostra vita quotidiana più banale, emerge la filosofia più profonda.

Allora, come ho appena ricordato, la nostra vita quotidiana è il mondo in cui agiamo (*hataraku*). Al termine agire attribuisco un senso ampio e il mondo dell'agire è il mondo della realtà. Qualsiasi modo di pensare le cose – per esempio, anche quando noi prendiamo una decisione su che cosa fare, o quando pensiamo che una certa cosa è vera, o che si deve fare una certa azione – si può sempre solo procedere dalla realtà effettiva (*genjitsu*). Ossia, la realtà è il mondo dell'agire. Decidere di non agire appartiene al mondo del sogno, non al mondo della realtà. Inoltre, nel mondo della materia l'azione umana non esiste assolutamente; di conseguenza, in questo non c'è il mondo della realtà. Il mondo della materia è un mondo che si muove secondo leggi [sempre] eguali e non è il mondo della realtà. Si pensa che il mondo della materia sia il mondo dell'esistenza reale (*jitsuzaikai* 実在界), ma si pensa che la materia sia un'esistenza reale (*jitsuzai*) a partire dal mondo della realtà effettiva (*genjitsu* 現実). Nell'ambito della fisica, il fisico compiendo l'esperimento spiega la materia in vari modi. In quel momento, l'esperimento reale costituisce sempre il punto di partenza della spiegazione. E tale realtà è il mondo dell'azione.

¹² Una trattazione sistematica del problema dell'uomo come *homo faber* si ha nel saggio *Zettai mujunteki jikodōitsu* (“L'autoidentità assolutamente contraddittoria, 1939) in NKZ IX: 147 e sgg. Cfr. anche Cestari (2009).

Dunque, che cos'è l'*agire*? Agire non è il solo fatto del nostro pensare; in realtà, agire significa costruire oggetti. Tutte le nostre azioni possono solo essere creative (*seisakuteki* 制作的). Penso che la creazione sia un aspetto estremamente importante. Spesso si pensa l'*agire* solo come un'attività (*dōsa* 動作) soggettiva. Si pensa che sia un'attività soggettiva come muovere le mani o i piedi, ma la creazione, costituendo il risultato dell'azione, deve apparire in modo oggettivo. Per esempio, nel caso di un carpentiere che costruisce una casa, la casa deve essere formata grazie alla realizzazione oggettiva dell'azione del carpentiere. Non si tratta solo di azioni simili a quella del carpentiere, ma anche nel caso di ciò che è informe (*mukeina mono* 無形なもの) vale sempre lo stesso principio. Ciò che io chiamo agire, o creazione, ha un significato ampio, e così è creazione anche la composizione di una poesia da parte di un poeta. In genere, il termine creazione è utilizzato dagli artisti quando disegnano un quadro, o scolpiscono una scultura. Si tratta di una parola usata soprattutto quando uno scultore crea un'immagine plastica e via dicendo. Penso che questa parola sia quella che più si addice al lavoro di un artista. Così, naturalmente in questa creazione l'artista stesso deve agire in modo soggettivo. L'arte non è possibile se l'artista stesso non agisce. Spesso si dice che l'arte non dev'essere artificio, che è possibile a partire da una specie di vocazione divina (*tenrai no kankyō* 天来の感興), che deve essere possibile in modo inconscio, che il lavoro deve essere naturale, e inoltre si dice che deve provenire da una sorta di ispirazione e via dicendo, ma se si ha solo questo sgorgare dell'ispirazione, non si ha creazione. Se si ha un'azione simile in senso soggettivo, l'opera in quanto oggetto si deve realizzare ed esistere oggettivamente. Perché si abbia questo, non c'è solo l'azione soggettiva dell'artista, ma si deve agire in senso oggettivo a partire dall'oggetto. Discutendo la questione a partire dalla contrapposizione fra soggetto e oggetto, si deve agire a partire dal soggetto, ma al contempo si deve agire a partire dall'oggetto. È a partire dalla interazione (*sayō* 作用) di soggetto e oggetto che si forma l'arte.



In questo modo, ciò che è creato da parte dell'artista diventa un elemento oggettivo, distaccato dall'artista stesso. Questo ha un significato importante. Ciò che è creato è una manifestazione dell'idea soggettiva dell'artista, ma non è solamente ciò in cui si manifesta l'idea dell'artista; piuttosto, è un elemento oggettivo e al contrario si deve dire che muove oggettivamente l'artista. È qualcosa che ho creato io, ma non è una cosa mia, è una cosa pubblica (*ōyake no mono* 公のもの). Per esempio, quando il carpentiere costruisce la casa, anche se la costruisce [lui], non è solo del carpentiere, ma è pubblica.

Vorrei che si prestasse attenzione alla parola “pubblico”. Una cosa pubblica è oggettiva ed è comune a tutti; è una cosa che io creo, ma all’opposto agisce su di me, e anche sugli altri. Una casa, anche se costruita dal carpentiere, non è del carpentiere. Può diventare anche del carpentiere, ma è la casa di chi, attraverso il carpentiere, gliela fece costruire. Tuttavia, dopo che è completata, non è neppure soltanto dell’uomo che gliela fece costruire. È un’esistenza reale che diventa anche una cosa dell’uomo che l’ha comprata da quell’uomo [che la fece costruire]. Finché quella casa continua a esistere, ha un’esistenza reale come cosa pubblica comune a tutti. Ossia, è una cosa del mondo storico, è un oggetto storico. Pertanto, che l’agire sia creativo ha questo significato: che la cosa che io creo mentre è creata da me, non è mia, ma diventa pubblica. Il risultato dell’azione si allontana da me e si rende indipendente. Io creo la cosa; la cosa è un oggetto creato da me, ma si distacca da me e si fa indipendente e all’opposto agisce su di me. Io creo la cosa, ma questa cosa diventa pubblica, ossia diventa un oggetto storico, e di conseguenza ciò implica che io stesso sia oggetto di cambiamenti; in altre parole, ne deriva che io stesso sono creato. Creare cose significa che io [ne] sono creato. Se non è così, non si tratta di agire, ma anche se io penso di avere agito, la mancanza di risultato dell’azione è come un sogno. Qual è il risultato dell’azione? Significa che le cose che io ho creato agendo non sono cose mie, ma diventano cose pubbliche, oggetti storici.

In questo modo, quando pensiamo all’attività creatrice (*sōzō sayō* 創造作用), alla creazione dell’artista, comprendiamo nel modo migliore che la nostra azione deve essere creativa. Ma ogni nostro atto deve avere tale caratteristica. Se non fosse così, noi non avremmo agito. Noi creiamo le cose, le cose sono create da noi, ma le cose create da noi ci creano. Pertanto, noi siamo creati attraverso il creare. Se si considera questo in modo profondo e radicale, ciò significa in altri termini che questo è un mondo in cui il fatto che noi creiamo le cose significa che siamo creati; e significa che c’è un mondo da cui nasciamo. Finora, la gente nel pensare il mondo, l’ha pensato solo in opposizione a sé, ma il vero mondo è il mondo che ci crea mentre lo creiamo. È un mondo in cui attraverso il nostro creare siamo creati, e perciò si può dire che noi nasciamo da quel mondo.¹³

Pertanto, il mondo della realtà è il mondo in cui noi agiamo e viviamo. Vivere significa agire e agire significa creare. Il mondo della realtà è il mondo della creazione. È il mondo in cui noi siamo creati attraverso il nostro creare. In altre parole, questo è il mondo storico. E così siamo giunti alla fine di un

¹³ Ciò costituisce la dialettica fra creante e creato che si rinviene p. es. in: NKZ VIII: 546-547. Questa interrelazione fra creante e creato viene definita anche con la perifrasi “[movimento] dalla cosa creata alla cosa creante” (*tsukurareta mono kara tsukuru mono e*), che sottolinea l’aspetto temporale della dialettica fra i due termini, mentre la struttura del mondo dell’universale dialettico esprime la struttura dialettica dal punto di vista dello spazio, dell’ordine della compresenza.

filone del discorso svolto fino a questo momento; sono partito dal fatto di creare oggetti, ossia ho parlato a partire da me. In altre parole, il fatto che io viva significa che agisco e agire significa creare. Di qui ho affermato che la realtà è creazione. Dunque, esaminando un'altra volta la questione, ma questa volta dal versante opposto a quello che ho detto finora, provo a pensare che cosa significa il fatto che io agisca. Questo problema diventa estremamente importante. In altri termini, diventa il problema del sé, di che cos'è il nostro sé.

Se si equipara subito la nostra azione come pensiero cosciente delle cose, si può dire che il sé e il mondo diventino opposti e [la nostra azione] diventi un pensare ogni cosa a partire dal sé. Tuttavia, se si considera che le nostre azioni devono essere sempre creative, il fatto che io agisca non assume solo il significato di pensare le cose a partire dal sé. Se, come si è pensato generalmente finora, soggetto e oggetto sono considerati come radicalmente opposti – e il soggetto non può diventare oggetto, né l'oggetto può diventare il soggetto; e lo spirito non può diventare materia né la materia può diventare spirito – non si comprende più che l'agire sia creazione. Se si ritiene che, come ho affermato ora, l'agire debba essere creativo, poiché la creazione consiste nel fatto che il soggetto diventa l'oggetto e crea le cose e *il creato crea il creante*, a partire dall'idea che soggetto e oggetto si oppongono reciprocamente, il significato della creazione diventa impossibile. Pertanto, il sé diventa un problema. La filosofia moderna fondamentalmente ha preso le mosse dal soggetto. Che la filosofia moderna sia chiamata soggettivistica e individualistica dipende dal fatto che procede dal soggetto. Per esempio, si procede dall'io che si trova nell'affermazione: “Io penso, dunque sono” da parte di Cartesio, considerato il padre della filosofia moderna. Il fatto che “io sia” non è modificabile. Se si dubita del fatto che “io sono”, in ciò si ha al contrario l'io che dubita.¹⁴

Tuttavia, se soggetto e oggetto si oppongono reciprocamente, diventa impossibile il significato della creazione. È impossibile che io sia creato dalla cosa che creo, che il creato diventi pubblico, che gli oggetti storici ci muovano. Dopo Cartesio, si ebbero teorie sul collegamento fra spirito e materia, che divenne un grande problema nella storia della filosofia. Si ebbe così l'occasionalismo (*Occasionalism*)¹⁵ di Geulinx e Malebranche,¹⁶ che affermava che materia e spirito non abbiano una

¹⁴ Una discussione approfondita della filosofia cartesiana si trova in *Saggio sulla filosofia di Cartesio*, in Nishida (2001: 65-116).

¹⁵ In inglese nel testo.

¹⁶ Arnould Geulinx (1624-1669) professava posizioni vicine a Cartesio. Nel suo approccio, il problema cartesiano dell'incomunicabilità fra anima e corpo, che sono come due orologi che si muovono sincronicamente, ma senza nessuna reciproca relazione), veniva “risolto” attraverso l'introduzione di un terzo attore: Dio. L'atteggiamento etico di totale abbandono a Dio era necessario per mettere in comunicazione due aspetti dell'essere umano, dato che questi non sarebbe in grado di determinare alcun evento, ma costituirebbe solo uno spettatore. Il vero teorico dell'occasionalismo è però Nicolas de Malebranche (1638-

relazione diretta, ma siano mediati da Dio, e si fecero diversi altri discorsi assurdi; ma ciò accadde perché la spiegazione della relazione reciproca fra spirito e materia presentava dei problemi, in quanto procedeva da un'opposizione fra soggetto e oggetto. In altre parole, da questa posizione non si riesce a spiegare [la relazione fra soggetto e oggetto]. Da questa posizione non si riesce a trattare della creazione. Così, io penso che questo sia un problema, che fino ad ora non è stato affrontato, ma ritengo che il nostro corpo (*shintai*) debba essere approfondito molto attentamente.

Penso che finora in filosofia non si sia tenuto in sufficiente considerazione il problema del *corpo*. Sul corpo, fino ad ora si sono avute varie riflessioni, ma ciò è avvenuto anche sulla base di un meccanicismo che pensa la vita in modo meccanicistico, perché punta a pensarlo in senso ancora più scientifico rispetto alla fisiologia. Ma non si era ancora avuto un pensiero che pensi il corpo in modo filosofico. Il pensiero della scuola cartesiana sullo spirito e sul corpo è diventato un problema filosofico estremamente importante, ma più che pensare il corpo in se stesso, si è pensata la relazione reciproca fra spirito e corpo e non si è considerato il corpo in sé come problema. Tuttavia, se si considera il mondo della realtà come quel mondo in cui noi agiamo, il corpo assume un grande significato. [Il mondo dell'azione] è impossibile senza un corpo per la creazione. Il carpentiere per costruire la casa deve passare attraverso il suo corpo. Deve avere un corpo anche lo scultore perché costruisca una scultura. Anche i poeti che scrivono poesie devono essere tutti corporei. Come pensiamo normalmente, se non abbiamo un corpo non abbiamo neppure un sé. L'idealismo (*yuishinron*) della filosofia moderna procede dal sé ed è un pensiero che definisce ogni cosa a partire dal sé, ma noi non possiamo concepire che si dia un sé senza corpo. Vi sono dei casi in cui si contrappone la conoscenza comune e il sapere scientifico, che sostengono cose totalmente distinte; tuttavia, in generale il sapere scientifico è fondato sulla nostra vita quotidiana, ossia sulla vita reale, e non è che la vita reale dipenda dal sapere scientifico; in realtà è l'opposto. Senza corpo non c'è il sé, la morte del corpo è la morte del sé: questa idea si trova nella conoscenza comune, ma in tal modo, per vivere si deve avere un corpo. Ma sul versante opposto, non è vera neppure l'idea secondo cui il corpo è del tutto equivalente al sé, e il sé e il corpo siano uno. Se così fosse, allora in altre parole noi finiremmo per essere solo come macchine. È perché c'è il sé che c'è il corpo, e all'opposto, è perché c'è il corpo che c'è il sé. Vorrei provare a pensare in senso filosofico il nostro corpo.

In definitiva, che cosa è il corpo? Dove si ha il corpo? Contrariamente [al pensiero moderno], penso che fra quanto detto dai filosofi antichi vi fosse qualcosa di interessante a riguardo del corpo. Il trattato

1715) che elaborerà una filosofia in cui Dio è l'unica causa di tutto ciò che accade e pertanto fra i corpi e fra corpo e anima non si ha alcun rapporto causale, ma solo casuale e occasionale (di qui il nome della corrente filosofica).

aristotelico *Historia animalium*¹⁷ di recente ha guadagnato il rispetto anche di biologi specialisti, ma fino ad ora non lo hanno letto in molti. Venne messo da parte dagli scienziati e biologi [moderni] in quanto [considerato] obsoleto. Detto per inciso, gli scritti di Aristotele che trattano direttamente di filosofia furono ampiamente letti fino ad oggi, ma oltre a questi, Aristotele scrisse anche di psicologia, biologia, zoologia, fisica, astronomia, e via dicendo. La sua fisica per esempio aveva una grande influenza fino al medioevo, ma con l'evo moderno, venne scartata a partire dall'epoca di Galileo e per dire che [un approccio] era infondato (*kūkanteiki*)¹⁸ e non-sperimentale si arrivò a dire: "Questa è fisica aristotelica". Tuttavia, a leggerla oggi si trovano anche aspetti assai interessanti. La maggior parte della gente non legge la fisica aristotelica. I progressi della scienza moderna senza dubbio sono importanti, ma si deve dire che si sono sviluppati seguendo una direzione. Ma all'interno della fisica aristotelica, che è stata messa in disparte, vi sono anche cose molto interessanti. Aristotele proveniva da una famiglia di medici e ad esempio fece lui stesso delle dissezioni. Darwin in una lettera scrisse che "il francese Cuvier sbaglia, ma sbaglia anche Aristotele", tuttavia, com'era da aspettarsi, un uomo come Darwin era attento ad Aristotele.¹⁹ Aristotele diceva che perché si formi il corpo (*karada*), l'ordine del tempo e l'ordine dell'essenza si invertono. (Nell'essenza, si dà anche il significato di *logos*, principio, parola, ma Aristotele pensava come un tutt'uno essenza, principio, *logos*). Per esempio, il corpo umano è costituito da elementi chimici quali fuoco, acqua, terra, aria. Tuttavia, la struttura (*soshiki* 組織) dei muscoli o delle ossa non si può spiegare pensando a semplici elementi chimici. In primo luogo, esso è costituito da quattro elementi chimici di fuoco, acqua, terra e aria, ma la struttura non è semplicemente una combinazione di elementi. Nell'analisi, essi diventano elementi, ma la struttura non è costituita dai soli elementi. Inoltre, un naso o un occhio non sono semplici strutture. Le ossa e i muscoli non sono solamente una combinazione di elementi, ma una struttura; inoltre, parlando di naso o di occhio, non si possono spiegare solo come strutture simili alle ossa e ai muscoli. Oltre a questo, dice Aristotele, hanno una funzione (*kinō* 機能, *function*)²⁰. In questo modo, penso che si possa spiegare la vita secondo

¹⁷ Per la traduzione italiana cfr. Aristotele (2018).

¹⁸ L'uso di *kūkanteiki*, il cui significato letterale è "spaziale", in questo contesto è decisamente anomalo. Si è proceduto seguendo il senso contestuale.

¹⁹ In realtà, Darwin aveva scritto una cosa un po' diversa. In una famosa lettera del 1882, il padre della teoria dell'evoluzione scrisse al dr. William Ogle, che gli aveva inviato una sua traduzione del testo di Aristotele *Peri zōon morion* ("Le parti degli animali"): *From quotations which I had seen I had a high notion of Aristotle's merits, but I had not the most remote notion what a wonderful man he was. Linnæus & Cuvier have been my two Gods, though in very different way, but they were mere school-boys to old Aristotle. How very curious, also, his ignorance on some points as on muscles as the means of movement.* Cfr. Darwin (1882).

²⁰ In inglese nel testo.

la concezione aristotelica. Che la nostra carne viva, significa che è funzionale, che ha una funzione. Laddove si ha una funzione, si ha realmente la vita.

Tuttavia, come si possono spiegare struttura e funzione? A questo riguardo, Aristotele considera l'essenza. L'essenza è in fondo la forma (*keisō* 形相), e per quanto riguarda la forma – penso che chi conosce la filosofia greca lo sappia bene – i greci distinguevano sempre tra forma e materia. Questo è il concetto fondamentale della filosofia greca, e si differenzia dal pensiero moderno che pensa ogni cosa in termini di relazione causa-effetto. [Per esempio,] questo vaso per l'acqua ha una forma simile a quella di una zucca, ma è fatto di vetro. Anche il bicchiere è fatto di vetro. Il vaso per l'acqua e il bicchiere hanno la stessa materia, ma la forma è diversa. Perché gli organismi viventi abbiano un corpo, devono avere una forma. I puri elementi sono la materia. La combinazione degli elementi è una combinazione materiale, ma il fatto che questa abbia una funzione è dovuto all'aggiungersi della forma. Questa forma è il principio, il *logos* che struttura l'universo. Il fatto che le cose si manifestino (*dekiru* 出来る) in un ordine temporale viene spiegato dicendo che all'inizio si ha la materia, poi essa si raggruppa e dà origine alla struttura ed emergono le funzioni, ma perché si abbiano le cose, ci deve essere prima di tutto l'essenza. Questa forma ha una funzione a partire dall'agire. Questa è un'idea assai interessante per spiegare il nostro corpo. Tuttavia, Aristotele ne “L'introduzione alla scienza degli animali” sostiene questo: nel nostro mondo, agisce una attività formatrice (*keisei sayō* 形成作用). Per conoscere per quale motivo sulla testa della mucca crescano le corna, non ha nessun significato provare a studiare gli elementi, e spiegarli in senso fisico e chimico. È solo considerando la [loro] funzione, che iniziano ad avere senso. Il fatto che ci sia una funzione è la vita e l'organismo vivente. Che cos'è la vita? È qualche cosa che ha una funzione, qualcosa che è funzionale. Questa cosa viene detta da Aristotele ed è estremamente interessante²¹, ma c'è un fisiologo inglese, da poco scomparso, [John] Haldane.²² Naturalmente, come fisiologo di alto livello ha contribuito in vari modi alla scienza; spiegando la vita (non è una spiegazione che segua Aristotele, ma è simile a quella di Aristotele), la vita è forma, una determinata forma. Per esempio, il mio corpo ha un metabolismo, e io vivo mentre la mia forma

²¹ Nel primo libro delle *Parti degli animali*, Aristotele afferma: “La natura secondo la forma è [...] prevalente rispetto alla natura materiale” (Aristotele, 2018, 995) e tuttavia egli non intende la forma nel senso usato da Democrito di “configurazione e colore”, perché altrimenti anche un medico dipinto, o un cadavere, potrebbero essere rispettivamente un vero medico o un essere umano vivo. Piuttosto, la forma coincide con la funzione (*érgon*): “Anche il cadavere [...] ha lo stesso aspetto esteriore e tuttavia non è un uomo. Ancora, è impossibile che sia veramente una mano quella fatta di un qualsiasi materiale [...]. Essa non potrà infatti adempiere la propria funzione [...]” (Aristotele 2018: 997).

²² John Scott Haldane (1860-1936), autore anche di varie opere di filosofia delle forme viventi, fra cui: *Philosophical Basis of Biology*, 1931 e *The Philosophy of a Biologist*, 1935.

permane. Egli sostiene che in questa forma c'è un fattore funzionale. L'idea *morphological*²³ secondo cui forma e funzione sono un'unica cosa si trova anche in Haldane, e non è limitata al periodo antico di Aristotele. Ritengo che a partire dal concetto di funzione, si possa spiegare adeguatamente il nostro corpo e si possa cominciare a pensarlo in modo ampio e profondo.

Dunque, che cos'è la funzione? La funzione non esiste senza una qualche azione, non c'è funzione se non si agisce. Tuttavia, in ciò l'agire in qualche misura deve avere una finalità. Cos'è questo fine? Il fine si trova in relazione con ciò che si chiama mondo. Il fatto che gli esseri viventi vivano significa in altre parole che formano (*katachizukuru* 形作る) il mondo. Che un essere vivente viva significa in altre parole che la vita forma l'ambiente. Finora, coloro che pensarono la vita non arrivarono a includere l'ambiente (*kankyō* 環境) nel pensiero. Nonostante si dica che la vita forma, si considera il processo di formazione di varie cose in senso temporale, ma non si considera l'ambiente. Eppure, la vita non è vita senza ambiente. L'ambiente non è ambiente senza la vita. Ambiente e vita si oppongono, e la vita non è l'ambiente, né l'ambiente è la vita, ma senza l'ambiente non si dà la vita, né senza vita si dà l'ambiente. L'essere vivente continua a vivere assumendo cibo, ma questo cibo è ambiente. Il cibo è materia, ma la materia nutre la vita. Le forme di vita mangiano le cose, le assimilano, le fanno diventare muscoli e ciò indica che la vita forma l'ambiente. Il mio stomaco deve avere una funzione e questa funzione è la digestione; il nostro corpo deve essere [pensato in relazione alle] funzioni. Funzionale significa vitale e vitale indica la "vitalizzazione" (*seimeika* 生命化) dell'ambiente, la formazione dell'ambiente. Senza ambiente non si dà la vita. Perseguendo fino in fondo quest'idea, ciò che finora abbiamo chiamato corpo (*karada* 体) indica il corpo inteso come corporeità (*shintai* 身体) fisiologica, animale, biologica. Inoltre, dove si trova il corpo? Come ho detto ora, lo si trova in una funzione; si ha la nostra corporeità biologica a partire da dove si include una funzione biologica; se si spinge fino in fondo questa idea, il nostro corpo non assume solo il significato di corpo biologico come è stato pensato finora, ma lo si può estendere ulteriormente.

Per esempio, anche il linguaggio con cui noi parliamo delle cose, è in fondo una funzione. Allora, anche il linguaggio deve inserirsi all'interno per così dire di un'attività (*sayō*) linguistica del corpo. Senza corpo non esiste linguaggio. Pensare le cose non è possibile senza le parole. Anche se non si tratta della lingua evoluta che possediamo oggi, non si può pensare senza qualche tipo di segno. Attraverso i segni si deve esprimere il significato [della lingua]. Si può dire che anche gli animali si esprimano quando arrivano a essere molto evoluti. Se si considera il corpo come cosa che ha delle funzioni, si deve

²³ In inglese nel testo.

arrivare [a pensare] fino a questo punto. Inoltre, la creazione deve essere posta in relazione con il corpo. A creare cose nuove è il corpo. Anche gli oggetti della storia li genera il corpo umano. In questo modo, il corpo umano diventa una corporeità creatrice e la funzione diventa funzione del corpo creatore che crea. Che gli esseri umani siano creativi significa che sono corporei. Si può provare a pensare questa funzione di essere corporei estendendola via via fino al linguaggio.

Proseguo con il mio discorso di ieri.

Ieri ho parlato del corpo, ma normalmente si pensa che il corpo abbia qualcosa di particolare. Per esempio, si pensa che vi sia un oggetto chiamato corpo, e tuttavia il corpo deve essere pensato a partire dalla funzione. Sono pensati vari tipi di azione, ma la funzione non è solo un'azione fisica o chimica. Detto in altre parole, è un'azione che ha un fine. Tuttavia, considerare un'azione che ha un fine significa in altre parole [considerare] la posizione occupata nella relazione con il tutto; che compito svolge una posizione nella relazione con il tutto. Per esempio, nel caso del corpo – nel caso del corpo che noi di solito chiamiamo fisiologico – se consideriamo la mano, che compito svolge la mano all'interno del nostro corpo? Per dirlo in modo ancora più semplice, se consideriamo ad esempio lo stomaco, il nostro stomaco è una parte del tutto del corpo, ma che funzione ha? Considerando il corpo come un intero, al suo interno c'è un organo detto stomaco; ora si tratta di considerare quale funzione ha questo stomaco rispetto al tutto del corpo, che azione, che compito svolge. Essendo parte di un tutto, che compito svolge in quanto tale? In ciò si ha la funzione. Questo sarebbe il significato più ampio del termine funzione.²⁴

Allora, pensando in questo modo, il fatto che il corpo sia funzionale indicherebbe quale azione svolge all'interno della totalità, del corpo, di cui è una parte. Ora ho parlato dello stomaco come parte della totalità del nostro corpo fisiologico per farvi comprendere il significato di funzione. In questo modo, ho espresso il significato di funzione, ma che azione svolge il nostro corpo all'interno di quello che si chiama mondo, il mondo storico? Ritengo che l'azione del corpo nel rapporto con il tutto divenga in altri termini una funzione che possiede un corpo. La mano diventa subito una relazione con il mondo esterno e perciò ho parlato dello stomaco, ma la funzione che ha la mano viene ad essere la relazione fra il nostro corpo e il tutto. Pertanto, il fatto che il nostro corpo abbia le mani significa che il nostro corpo non è semplicemente fisiologico, ma si può dire che abbia un significato più ampio.

²⁴ Il finalismo funzionale nishidiano si trova in forte sintonia con il finalismo della fisica aristotelica. L'influenza di Aristotele su Nishida è peraltro stabile e duratura e risale all'epoca dell'elaborazione della Logica del Luogo (*basho no ronri*). Ad esempio, in NKZ IV: 279 Nishida procede dalla concezione aristotelica di sostrato (*hypokeimenon*) o “soggetto che non può diventare predicato”, che viene rovesciato in “predicato che non può diventare soggetto”.

Naturalmente, anche gli animali inferiori all'essere umano hanno mani, ma le mani degli animali hanno una relazione di semplice mantenimento della vita di ciò che chiamiamo di solito carne (*nikutai* 肉体). Nel nostro corpo, le mani hanno un significato diverso nella relazione con il mondo esterno. Nel corpo animale, le mani servono solo per mantenere in vita l'animale. Tuttavia, [per l'essere umano] le mani, mentre hanno un significato di corpo animale, hanno insieme un significato più avanzato. Questo significa procedere dalle mani verso la creazione. Il fatto che l'essere umano abbia le mani significa che il nostro corpo non è solamente un corpo animale, ma oltre a ciò ha il significato di un corpo creativo. Le nostre mani sono creative.

Di solito si pensa che le mani dell'essere umano siano scontate, ma se si prova a pensare meglio ad esse, hanno un significato molto interessante. Le nostre varie azioni di pensiero sono sintesi o analisi, ma se si sviluppano sintesi o analisi, di solito si pensa che vengano elaborate con il cervello; ma in realtà ritengo che all'inizio sintesi e analisi siano venute sviluppandosi pian piano a partire dalle mani. Come attraverso le mani si dividono le cose, o afferrando con le mani si mettono insieme le cose, così viene da pensare che le varie capacità intellettuali si siano sviluppate a partire dalle mani. Il mondo del sapere venne espresso con lo sviluppo delle parole, ma si può dire che inizialmente si sia trattato di un'azione delle mani. Inoltre, anche questa è una cosa affermata da Aristotele nella *Historia animalium*, di cui ho parlato ieri, ed è una cosa interessante; ma tra i filosofi nell'antica Grecia c'era Anassagora, che scrisse una fisica (di cui non si sa molto), che secondo Platone fu letta da Socrate²⁵. Ora, questo Anassagora diceva che l'essere umano è razionale e perciò ha le mani. Anche gli animali hanno le mani, ma mentre le mani degli animali sono una parte del loro normale corpo carnale, per gli esseri umani le mani sono fortemente legate alla conoscenza. Per Anassagora, il fatto che gli esseri umani abbiano le mani è dovuto al fatto che sono razionali; che la ragione è l'essenza umana. Il fatto che gli esseri umani abbiano le mani è dovuto al fatto che sono molto intelligenti. Tuttavia, secondo Aristotele, al contrario di ciò, gli esseri umani sono razionali perché hanno le mani e la ragione si è sviluppata perché hanno le mani. Questa [teoria] si trova citata in vari scritti. In questo modo, considerando le mani, queste sono una parte del corpo umano, ma a partire dalla loro esistenza ne deriva che il corpo umano non è semplicemente animale.

Ieri all'inizio ho detto che l'azione umana deve essere creativa, ma la creazione deve provenire dalle mani. Perché si pensino varie cose, è necessario che le mani agiscano. Ci sono diversi modi di esprimere la definizione dell'essere umano. Prima di tutto, l'essere umano si definisce come *Homo*

²⁵ Di Anassagora non ci è giunta nessuna opera, ma solo la testimonianza indiretta di altri filosofi, fra cui in particolare Simplicio. Cfr. Anassagora (1966).

sapiens.²⁶ *Homo*²⁷ significa ‘essere umano’, *sapiens* significa ‘conoscente’, e ciò significa che l’essere umano è conoscente (*chishikiteki* 知識的). Ciò avviene a differenza degli animali. Tuttavia, l’americano [Benjamin] Franklin sostiene che l’essere umano è un animale che costruisce strumenti (*tool-making animal*)²⁸. Ciò equivale a dire che ha le mani. Si dice spesso *homo faber*,²⁹ ma *faber*³⁰ significa che costruisce le cose. Pertanto, provando a considerare il corpo dell’essere umano, questo viene a essere definito a partire da varie funzioni. E poi, come ho detto ora, il corpo umano non è solo biologico, ma è anche creativo. Così, ho parlato delle mani, ma procedendo oltre le mani, il linguaggio che parlano gli esseri umani è in fondo un’azione del nostro corpo ed è a partire dalla funzione di avere un linguaggio che si apre il mondo della nostra conoscenza.

E così, il nostro corpo, in quanto all’interno del mondo storico come totalità, come parte di questo mondo, viene definito a partire dal compito che svolge la parte, a partire da quale compito svolgono le parti. Così, in fin dei conti penso che noi conosciamo il nostro corpo a partire da una qualche creazione. Le cose si creano con un corpo; che sia così, non c’è dubbio. Tuttavia, in fin dei conti, come ho detto ieri, dato che si pensa che questa idea proceda dalla coscienza individuale, dalla coscienza dell’io, si pensa che essendoci il corpo l’io crei usando il corpo, ma se si torna a pensare più in profondità che cos’è il corpo, esso è funzionale. Che sia funzionale significa che deve essere legato a un’azione. Nell’azione c’è anche un aspetto del corpo animale, ma procedendo ancora, si deve arrivare al significato della creazione come azione nel mondo storico. Da questo, il nostro corpo si comprende a partire dalla creazione. Andando ancora più nel dettaglio, se non muoviamo il nostro corpo, non comprendiamo che questo è il nostro corpo. Ci deve essere un qualche tipo di operazione (*dōsa*). Tuttavia da una semplice operazione non si comprende il proprio corpo. Deve darsi una qualche creazione. Se non si creano delle cose usando gli strumenti, non si comprende il proprio corpo. Per esempio, per comprendere il movimento delle mani, o il movimento dei piedi, questi operano (*sayō o suru* 作用をする) come uno strumento. Il fatto che noi abbiamo un corpo e usandolo creiamo varie cose è un’idea che viene dopo, ma all’inizio penso che comprendere il corpo significhi comprenderlo a partire da un fatto creativo (*seisakutekina jijitsu* 制作的な事実), dal fatto di costruire cose usando strumenti. In tal modo, siamo all’opposto del pensiero comune ed è qualcosa di difficile da

²⁶ In latino nel testo.

²⁷ In latino nel testo.

²⁸ In inglese nel testo. La frase attribuita a Franklin si trova in Boswell (2012: 174).

²⁹ In latino nel testo.

³⁰ In latino nel testo.

comprendere, ma qui si ha la verità della corporeità. Inizialmente, l'essere umano crea le cose istintivamente, e anche gli animali fanno lo stesso. Anche i castori come i carpentieri costruiscono (*tsukuru*) la loro tana; ma prima di tutto, prima ancora di capire che c'è un corpo e che costruiamo le cose, in altre parole, al contrario, prima ancora che il corpo sia conosciuto, in qualche modo stiamo già costruendo cose in maniera istintiva. Quando questo si sviluppa diventando creazione (*seisaku*), le mani arrivano a costruire le cose e successivamente [ciò] diventa linguaggio. Penso che all'inizio il linguaggio si sviluppi somaticamente. Di qui, provando a rovesciare la cosa, si giunge a comprendere gradualmente il proprio corpo. Non è che io comprenda il mio corpo dall'interno, ma è dall'esterno del mio corpo che pian piano comprendo il mio corpo. Che cosa significa questo? In altre parole, si può pensare che si venga a comprendere via via il proprio corpo a partire dalle funzioni che il corpo ha in relazione al mondo. Così, di solito, anche se si dice che l'agire è creativo, si pensa che l'agire proceda a partire dalla coscienza individuale e la coscienza individuale usando il corpo agisca verso l'esterno e crei una qualche cosa. Tuttavia, in questo modo, prima di dire che l'individuo può creare le cose, si deve pensare che questo individuo è un elemento funzionale che ha una certa funzione nel mondo come totalità (*zentaiteki sekai* 全体の世界).

Si dice che il soggetto muova l'oggetto e l'oggetto muova il soggetto e quando si pensa che soggetto e oggetto si oppongono e da questa reciproca relazione provengono le cose, o quando si pensa che spirito e corpo sono assolutamente differenti e si oppongono assolutamente, l'uno non possa essere in relazione con l'altro. Inoltre, il mondo è vivo e si muove da sé in una direzione; ossia, c'è una direzione del movimento del mondo che si muove da sé. Noi esseri umani che abbiamo un corpo siamo costituiti (*naritatsu* 成り立つ) attraverso la funzione che si oppone a questa direzione, che si oppone a questo movimento del mondo. Il discorso si è fatto un po' difficile da comprendere, ma in altri termini, il mondo è creativo. E così il nostro corpo è un elemento creativo (*sōzōteki yōso* 創造的要素) di questo mondo. L'espressione è un po' complessa, ma ciò vuol dire che il mondo storico è un mondo creativo (*Creative world*)³¹. Comunemente, si pensa che il mondo sia dominato sempre dalle stesse leggi. Coloro che concepiscono le cose in modo materialistico pensano che le leggi della materia siano eterne e immutabili e anche se pensano che in questo mondo materiale nasca qualcosa di nuovo, [ritengono anche che] questo sia sempre dominato dalle stesse leggi. Quando si parla di materialisti, [è bene precisare che] il materialismo storico, il materialismo dialettico, di cui recentemente si parla nel marxismo, è differente dal materialismo delle scienze della natura, in auge attorno al XVIII secolo, e

³¹ In inglese nel testo.

[che] nel materialismo marxista la materia non è dominata da una legge [sempre] eguale, ma si muove in modo dialettico.³² Nel materialismo comune, quando si forma un oggetto, si pensa che sia sempre dominato da un'identica legge. In tal modo, non si ha un mondo storico, un mondo creativo. Il mondo della storia è un mondo in cui il creante è il creato e il creato a sua volta crea oggetti. Come dissi ieri, è il *mondo in cui il creato va creando il creante*. Questo è il mondo creativo.

Addentrandomi un po' per un percorso secondario, io penso che il mondo debba essere concepito prendendo a fondamento il mondo storico. Si deve procedere dal mondo che agisce nella realtà. Il mondo che agisce nella realtà è il mondo storico dal quale si possono pensare anche le scienze della natura. Questo è il *mondo in cui il creante è creato dal creato*, e il creato è creato dal creante; è il mondo che si muove in tal modo. Ciò che si muove in tal modo è il mondo della realtà storica. Pertanto, il mondo che costituisce il fondamento del mondo è il mondo storico e creativo. Parlando di mondo creativo, si finisce per pensare a qualcosa di religioso, ma non è mai così. Non è una cosa che i fisici sostengono, ma a partire dalla mia posizione, anche il mondo della fisica diventa un mondo creativo e ritengo che come il mondo storico è il vero mondo, così anche la fisica attuale andrà via via diventando [questo vero mondo].

Rispetto al filo generale del discorso, questo argomento prende una strada secondaria, ma per un po' continuerò a parlare di questo.

Finora, il modo di pensare comune ha concepito a fondamento del mondo lo spirito oppure la materia. L'uomo comune pensa che al fondamento del mondo vi sia la materia. Questo è perché c'è una ragione ovvia. Da qualsiasi punto di vista lo si prenda, c'è un mondo prima che noi nasciamo. Prima degli esseri umani, c'è il mondo degli animali, e prima del mondo degli animali c'è il mondo della

³² Nishida in quel periodo mostrò un forte interesse per Marx, che conobbe soprattutto attraverso i suoi studenti Miki Kiyoshi e Tosaka Jun. Quindi è naturale che distinguesse tra diverse forme di materialismo, dato che la questione del materialismo è assai complessa. In origine, la critica ai materialisti operata da Marx non si rivolgeva ai materialisti storici, quanto piuttosto ai materialisti che lo precedono, in particolare Feuerbach. Si legge infatti nella *Tesi su Feuerbach*: "Il difetto fondamentale di ogni materialismo fino ad oggi (compreso quello di Feuerbach) è che l'oggetto (*Gegenstand*), la realtà, la sensibilità vengono concepiti solo sotto la forma dell'oggetto (*Objekt*) o dell'intuizione; ma non come attività umana sensibile, come prassi; non soggettivamente" (Marx ed Engels 1966: 187). Se, secondo Marx, il materialismo a lui precedente considera l'oggetto come separato dal soggetto, un'attenta considerazione della prassi deve portare a intendere soggetto e oggetto come strettamente connessi fra loro. Per Nishida la distinzione fra soggetto e oggetto va ricompresa dal punto di vista della dialettica fra Creato e Creante. In tal modo, punta a de-soggettivizzare la posizione di Marx, evitando che il senso di tale rapporto coincida con la Soggettività, cioè con lo sforzo di dominio del soggetto sulla natura, che in Marx va piegata perché il Soggetto possa realizzarsi come tale. Il soggetto è, come l'oggetto, un aspetto del mondo storico, che a sua volta affiora nel lavoro del soggetto. Su Marx e il principio di soggettività, cfr. anche Ruggenini (1979).

materia. È un'idea estremamente ragionevole della scienza contemporanea il fatto che il mondo storico sia venuto sviluppandosi pian piano a partire dal mondo della materia. Ma in questo periodo, la fisica è progredita ancora ed è nata la meccanica quantistica. Il danese [Niels] Bohr, che venne in Giappone un po' di tempo fa, all'incirca ad aprile o maggio, è diventato una figura di spicco della meccanica quantistica.³³ La fisica attuale non riconosce un mondo esterno come la fisica antica. Se si pensa al nostro spirito soggettivo, il mondo esterno che vi si contrappone diventa un mondo esterno senza relazioni con lo spirito. Secondo le concezioni della fisica tradizionale, l'oggetto esiste indipendentemente dalla presenza o dall'assenza dell'essere umano, ossia indipendentemente dalla presenza o dall'assenza del soggetto. Per esempio, una volta la luce veniva definita come vibrazione dell'etere. Sia che i fisici facessero o non facessero l'esperimento, si pensava senza ombra di dubbio che l'etere esistesse. In altre parole, si riteneva che ci fosse un mondo della materia dominato da leggi fisiche, indipendentemente dal fatto che l'osservatore (*observer*)³⁴ facesse o non facesse gli esperimenti, oppure facesse o non facesse un'osservazione. C'è un mondo fisico dominato dalle leggi della fisica: questa è la posizione della fisica fino al periodo di Newton. Attualmente, questa fisica viene detta fisica classica rispetto alla meccanica quantistica. I fisici attuali sembrano quasi avere abbandonato la fisica classica. Nella fisica attuale, si parla di macroscopico e microscopico. Divago un po' dal discorso generale, ma spiegando un poco questa cosa, si consideri un oggetto presente qui; ora, non è possibile osservare questo oggetto senza modificarlo. Se non inizio ad agire da parte mia, l'oggetto non comincia ad agire. Dato che se non comincio ad agire, l'oggetto non comincia ad agire [a sua volta], non capisco che cosa sia questo oggetto. Se non provo a picchiettarlo, non si capisce se questo oggetto (un vaso per l'acqua) sia duro o morbido. Per osservare l'oggetto (a), gli si deve dare qualche impulso, muovendolo. Dal luogo (b) in cui si è mosso, si conosce questo oggetto. Tuttavia, nella fisica tradizionale, si sostiene che quell'oggetto esisteva, anche se noi non compiamo l'osservazione. Compiendo un'osservazione dei corpi celesti, il corpo celeste non ingrandisce né diminuisce a causa della mia osservazione. La stella è stella così com'è e non diventa grande o piccola se la si osserva. Si pensava che la stella in sé non mutasse per l'osservazione, e che continuasse a seguire un moto definito. Tuttavia, oggi giorno la fisica

³³ La meccanica quantistica attirò quasi fin da subito l'interesse di Nishida, che non aveva mai nascosto il proprio interesse per la matematica e le scienze naturali. In particolare, a Nishida interessava il problema dell'interazione fra gli strumenti di rilevazione e l'oggetto di osservazione per le implicazioni filosofiche che questa aveva, come è espressamente indicato anche nel presente testo. Uno degli obiettivi principali del discorso filosofico di Nishida sta infatti nella critica del dualismo fra soggetto e oggetto di conoscenza e in questo senso il principio di indeterminazione di Heisenberg e il principio di complementarità di Bohr gli fornivano molti stimoli.

³⁴ In inglese nel testo.

è avanzata e si è fatta accurata come nella meccanica quantistica. Nella fisica del periodo di quando ero giovane io, la materia era composta di atomi e si diceva che l'atomo non poteva essere spezzato, ma nella fisica attuale ciò è possibile. Si è venuti a pensare che l'atomo è composto di un elettrone e di un nucleo e precedentemente si concepiva l'atomo come la cosa più piccola e indivisibile, ma attualmente si sono fatti ulteriori progressi e si è riusciti ad osservare fin dentro la struttura dell'atomo. In tal modo, il fatto che la cosa si trasformi a causa dell'osservazione diventa il fatto che non si può comprendere il mondo senza [considerare] l'osservazione. Poiché la fisica attuale studia l'estremamente piccolo, nel momento dell'osservazione l'oggetto [osservato] è ormai mutato. Per vedere il movimento dell'elettrone, si prova a far scontrare elettrone con elettrone. Dato che se non si provoca qualche cambiamento, non si comprende [il movimento], lo si provoca in questo modo. Ma quando si è provocato un mutamento, quell'oggetto è ormai mutato. Macroscopico e microscopico hanno a che fare con questo. Nella fisica del passato, osservando gli oggetti grandi, questi non mutavano con la mia osservazione; perciò, si pensava che gli oggetti esistessero anche senza l'osservazione, ma con la fisica attuale se si osserva il microscopico, esso finisce per modificarsi. Se non osservo non comprendo, ma se osservo l'oggetto, questo è già mutato; pertanto, l'osservazione è un fatto storico (*rekishiteki jijitsu*). Si deve concepire l'osservazione in relazione al mondo dei fatti storici. Fino ad ora il sapere è stato pensato distinguendo fra scienze della natura e scienze dello spirito, ma se il mondo della materia deve essere concepito in relazione al mondo dei fatti storici, forse ci vorranno centinaia di anni, ma penso probabilmente che la realtà (*jitsuzai*) verrà pensata come un'unità. [Niels] Bohr è un grande studioso della nuova fisica attuale (ora c'è chi è andato un passo ancora più in là) e dice così: inizialmente si aveva una netta distinzione fra biologia e fisica, ma dopo che si sarà sviluppata la meccanica quantistica entrambe diventeranno un tutt'uno; anche psicologia e fisica diventeranno un tutt'uno³⁵. Questa è la sua idea. Ed è certamente una cosa che ritengo ragionevole.

Io dissi che il mondo storico è creativo (*sōzōteki*). Tuttavia, ciò non indica una creazione (*sōzō*) di tipo religioso, ma il fatto che il mondo va cambiando in modo storico. Poiché il mondo della materia cambia a seconda dell'osservazione, anche il mondo della fisica è un mondo storico. Il fatto storico è creativo e la creazione significa un cambiamento progressivo. Neppure il mondo della fisica è immutabile, ma procede in modo nuovo e creativo; ma ritengo che tale mondo arrivi a ripetere più volte la medesima forma. Allontanandomi un po' dal discorso, quando si parla di mondo creativo e via dicendo, dato che temo che le persone religiose (*shūkyōka* 宗教家) possano intendere che il mondo è

³⁵ Cfr. p. es. Bohr (1961).

creato da Dio, da parte mia ho detto che anche il mondo della fisica viene pensato come mondo storico. Il mondo storico è un mondo che viene via via creato in questo modo. Si potrebbe concepire il mondo che viene via via creato nel modo seguente. La creazione non è creare qualcosa a partire da un luogo in cui non c'è nulla. La produzione dal nulla è un'idea antica. Molti hanno parlato della creazione, ma nella filosofia attuale non c'è una concezione chiara su questo tema. Dicendo "creazione" si pensa subito a qualche cosa di simile alla creazione di Dio, o all'essere che emerge dal nulla, ma la creazione del mondo storico non è una cosa simile. Bergson parla di "Evoluzione creatrice". La creazione bergsoniana è tempo e il tempo scorre dall'infinito passato verso il futuro³⁶. Si fa nuovo di istante in istante. Il tempo non può tornare indietro neppure di un istante; è uno scorrere dall'infinito passato al futuro. Quest'idea è vicina alla mia, ma considera il mondo soggettivamente e non tratta del mondo storico. È il mondo di un soggetto interiore. Nell'idea bergsoniana non è compreso l'oggetto. Pertanto, nell'idea di Bergson non si dà lo spazio. In precedenza, ho parlato di linearità, di circolarità; e lo spazio è circolare (*enkanteki* 円環的), simultaneo (*dōjiteki* 同時的), ma questa idea non si ha in Bergson.³⁷ Egli per indicare lo spazio parla di tensione e rilassamento, e dice che lo spazio si ha dove il tempo, ossia la pura durata, si allenta. Questa è una spiegazione laboriosa e non si capisce da dove provenga questo allentamento. In effetti, c'è un mondo in cui noi agiamo; questo è il creato che inoltre diventa creante; in tal modo, il creato diventa a sua volta creante, ossia è creativo. Ciò che è definito è allo stesso tempo non definito, e si muove negando se stesso. Il nostro corpo è una cosa di questo tipo. Poiché la vita in Bergson è senza corpo, si può pensare che vada scorrendo costantemente lungo una linea retta. Esemplificando il significato di cui sopra, è una cosa simile al nostro corpo. Il corpo nel presente è un creato. Dicendolo in altro modo, è un nato. Questo corpo mentre è creato va creando, superando il proprio corpo va generando una discendenza, ossia il creato è un creante. Questo è il mondo creativo. Noi siamo un elemento di questo mondo. Anche quando pensiamo il mondo degli esseri viventi, dobbiamo cominciare a pensarlo a partire da qui, sulla base del mondo storico. Questo mondo storico è creativo

³⁶ Cfr. Bergson (2012). Bergson ebbe una duratura influenza in Giappone. Ad esempio, il primo Nishida fu attirato dalla nozione di 'pura durata', che lo ispirò nelle sue prime opere, mentre Tanabe Hajime, successore di Nishida alla guida della Scuola di Kyoto, trasse spunto dall'opera bergsoniana: *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932) per elaborare una logica alternativa a quella di Nishida, chiamata Logica della Specie.

³⁷ Questa posizione di Nishida non sembra tenere conto del fatto che per Bergson, come dice Roland Breeur, lo spazio come "milieu omogeneo e vuoto" è definito dall'intelligenza umana, che costruisce tale idea per prepararsi lo spazio per estendere la propria operatività sulle cose: "Questo schema, questa visione dello spirito, libera la coscienza in vista di azioni possibili sulle cose o sulla materia. E l'azione richiede in effetti che l'organicità e la mobilità della vita siano tradotte in termini meccanici" (Breeur 2008: 99). In questo modo, l'intelligenza umana crea il vuoto che non esiste nella natura fisica e lo spazio è funzionale a tale processo.

(*sōzōteki*) e l'essere umano è un elemento creativo di questo mondo creativo. Pertanto, il nostro mondo è creativo. Si può dire che ciò che agisce come una parte, un elemento creativo di questo mondo creativo, siamo noi esseri umani. In altre parole, a partire dal fatto che abbiamo un corpo, noi in quanto elementi del mondo storico possiamo creare le cose. In questo modo, la nostra vita si trova laddove diventiamo soggetti creativi in quanto elementi del mondo storico e troviamo anche il [nostro] vero sé. Questo comportamento umano non è altro che la creazione. La creazione deve essere corporea. Il sé corporeo non dipende solamente dal corpo, ma anche la creazione diventa possibile in quanto elemento del mondo storico-creativo. Distaccandosi dal procedere creativo, [il pensiero] diventa soggettivistico, cosciente, astratto, o materiale. Questa è la rovina dell'essere umano.

Pertanto, anche la relazione fra società e individuo si deve pensare a partire da qui. Per spiegare ciò che io chiamo corporeità (*shintai*), bisogna pensare a ciò che comunemente si chiama carne (*nikutai*). Tuttavia, è un errore pensare che la carne sia una corporeità in senso biologico. Il corpo (*karada*) non è solo corpo. Il corpo consiste nell'avere una funzione rispetto al mondo. Non è che la forma del corpo sia distaccata dal mondo. Lontani dal mondo storico pienamente creativo (*sōzōteki seisakuteki*), non esiste né corpo (*karada*) né sé cosciente. Il corpo si ha quando si svolge (*nasu 成す*) una funzione del mondo storico, e quel mondo è creativo e formativo. Perciò, se estendiamo in modo radicale questo [concetto della] corporeità, si può dire che anche la società è un corpo storico (*rekishiteki shintai*) che ha carattere di corporeità (*shintaiteki*).

Ora, in questa sede non posso parlare a sufficienza anche del significato dell'esistenza della società, ma vorrei spiegare in generale come la si concepisce. In biologia si parla di specie (*shu 種, species*)³⁸, ma vorrei distaccarmi dal significato che ha come predicato in biologia, e provare a pensarlo come problema della corporeità. Il corpo umano è funzionale; essere funzionali significa formare qualcosa. Dal punto di vista della biologia, si pensa che la nostra vita sia fondata sulle cellule. Le cellule umane formano l'essere umano; le cellule di altri animali formano altri animali. La specie è tale formazione, e si può dire che la specie sia la forma o l'aspetto (*sō 相*). Anche considerando la parola, il greco *eidōs*³⁹ (in latino *species*⁴⁰ si adatta a questo) indica la figura, la forma delle cose. Così, che cosa vuol dire formare (*katachizukuru*)? Significa reagire di fronte agli stimoli del mondo esterno, come si agisce rispetto al mondo. Dalle cellule dell'essere umano emerge l'essere umano, dalle cellule della scimmia,

³⁸ In latino nel testo.

³⁹ In *rōmaji* nel testo.

⁴⁰ In latino nel testo.

la scimmia e da quelle del cane, il cane. Questo è il creare e anche l'attività di formazione storica forma e crea in questo modo. La storia è formativo-creativa. Aristotele definisce la nascita dei corpi di varie cose come creazione naturale, come il fatto che la natura crea. Aristotele definisce il fatto che i corpi degli animali nascono con "La natura crea." Con ciò, anche agire in relazione con l'esterno è formare. La definizione di una specie significa che [essa] decide in che modo agisce un particolare organismo, a seconda del modello (*mokei*) del suo modo di agire. Per esempio, quando a un animale si dà un certo stimolo, agisce in un certo modo, ma un altro animale di fronte allo stesso stimolo agisce in un modo diverso e da questo viene a stabilirsi la specie. In greco, si ha il termine *parádeigma*, che è il modo di agire⁴¹; ed è il modo di agire che decide una specie. La funzione significa formare, ossia l'attività di formazione (*keisei sayō*); di cui esistono diversi [tipi]. L'essere umano e l'animale sono individualmente differenti, ma al loro fondamento hanno una determinata modalità di formazione. Perciò, ciò che i biologi studiano è la specifica attività di formazione, è la determinata modalità di azione dell'essere umano. L'attività di formazione potrà variare a seconda degli uomini, ma per l'essere umano c'è una fondamentale specifica attività di formazione. Se l'attività di formazione fondamentale differisce, quello non è un essere umano. Anche la concezione platonica di Idea definisce questa forma fondamentale. Platone sostiene che l'essere umano è tale in quanto partecipa (*bun'yū* 分有) dell'idea di essere umano. Per esempio, dice che l'occhio è tale in quanto partecipa dell'idea di occhio. In tal modo, in Platone l'idea è la forma originaria perfetta di cui si partecipa. [L'idea] viene ad essere la specie della forma vivente, secondo la sua modalità d'azione.

Ho detto ciò rispetto al mondo degli animali, ma nel mondo storico la carne (*nikutai*) dell'essere umano non è solo carnale. La mano non è un semplice elemento carnale, ma è per così dire un elemento creativo-storico-formativo. Se si arriva a pensare al linguaggio in questo quadro, la carne dell'essere umano può essere pensata perfino come razionale. Questa è una modalità d'azione della corporeità storica umana. Anche la società dopotutto è qualcosa di simile. Perché ci sia lo sviluppo della società, deve esserci lo sviluppo della creazione, del linguaggio; senza creazione e linguaggio, non viene a formarsi la società. Ritengo che chiedersi come si sviluppi la società sia un problema complicato, ma in altri termini, l'uso del linguaggio o di strumenti viene a essere la base per la formazione della società. Senza linguaggio o strumenti, la società non si forma. L'uso del linguaggio e degli strumenti costituisce un'azione della corporeità storica. Questa corporeità attua una modalità particolare di azione. La nostra vita è una vita storica in quanto [siamo] elementi creativi della storia. La nostra vita in quanto esseri

⁴¹ In realtà, in termine greco significa "modello, esempio, ammonizione, prova".

viventi è una vita della carne e senza carne non si dà vita, e inoltre si deve dire che non si dà vita neppure senza corporeità storica. La corporeità storica è una corporeità dotata di linguaggio e strumenti e questa è la vita sociale. Senza ciò, la nostra vita non esiste. Pertanto, le società sono svariate, proprio come sono varie le specie degli organismi. Nell'umanità, ci potranno essere differenze somatiche a seconda della specie umana, ma le società sono svariate in base alla modalità di azione della corporeità storica. Esse sono venute sviluppandosi storicamente. Noi, in quanto elementi creativi del mondo creativo, andiamo creando varie cose a partire dalla posizione di un'azione storico-somatica. La società storico-somatica diventa la base da cui noi andiamo creando le cose. L'oggetto creato, costruito (*tsukurareta mono, sōzō sareta mono*) diventa un oggetto (*jibutsu* 事物) storico e va muovendo il creante. Nella società umana, appaiono varie specie, ossia attività formative. Come nel mondo delle forme viventi vi sono varie specie, così anche nel mondo storico vi sono delle specie storiche, e le specie storiche diventano la base della corporeità storica che vanno a creare. In questo modo, ciò che è creato diventa a sua volta ciò che è creante. In che modo è venuta a formarsi la società del Giappone? Quando la società giapponese si è formata come una società, si è formata come società storico-somatica giapponese. Essa ha una missione creatrice. Dal creato viene a sua volta creata e procede cambiando. E mentre è radicalmente un creato, è un creante. Nel creare, nasce l'oggetto successivo e di qui viene creato l'oggetto ancora successivo. La società del Giappone è il Giappone, la società della Cina è la Cina. Esse sono società storico-corporee, sono specie storiche (*rekishiteki shu* 歴史的種). I vari popoli (*minzoku* 民族) che hanno la loro cultura sono ciascuno una specie storica. Ogni cosa ha relazioni e si sviluppa, attraverso la creazione da parte di queste specie storiche. Ciò avviene perché la relazione significa che quanto è apparso (*dekita mono* 出来たもの) ed è stato creato è un oggetto pubblico. Si potrebbe anche dire che gli oggetti prodotti dai giapponesi muovono i giapponesi, ma gli oggetti prodotti poiché sono pubblici muovono anche la Cina e inoltre anche le cose prodotte dalla Cina muovono il Giappone. In tal modo, il mondo storico diventa creativo e si sviluppa.

Ciò di cui ho parlato in questa conferenza ha come titolo “Il corpo storico”. Non vi sono differenze rispetto alla logica dialettica che ho affrontato nel discorso che ho fatto la volta precedente⁴². Il mondo della logica di cui ho parlato la volta scorsa, se pensato dalla posizione dell'esperienza quotidiana, diventa quello di cui ho parlato in questa sede. Il mondo creativo è contraddittorio. Lo spirito è temporale e la materia è spaziale. Tempo e spazio, spirito e materia si contraddicono e non si combinano reciprocamente. Tuttavia, il mondo è temporale, ma al contempo è spaziale. Il mondo

⁴² Cfr. la nota 9 del presente testo.

creativo consiste nel fatto che ciò che si contraddice reciprocamente e non si combina vada combinandosi. La vita in fondo è contraddittoria. La vita consiste nel fatto che ciò che si contraddice si combina. A riguardo di questo discorso, vi prego di fare riferimento a ciò che ho scritto sull'argomento e concludo qui.

Bibliografia

- Anassagora. 1966. *Anassagora. Testimonianze e frammenti*. D. Lanza (a cura di). Firenze: La Nuova Italia.
- Aristotele. 2018. *La vita*. G. Girgenti (a cura di). Milano: Bompiani.
- Bergson, Henri. 2012. *L'evoluzione creatrice*. Milano: Rizzoli BUR (orig.: 1907. *L'Évolution créatrice*. Paris: Félix Alcan.)
- Bohr, Niels. 1961. *Teoria dell'atomo e conoscenza umana*. Torino: Boringhieri.
- Boswell, James. 2012. *The Yale Editions of The Private Papers of James Boswell*. Edited by Thomas F. Bonnell. Edinburgh, New Haven and London: Edinburgh UP and Yale UP.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Il senso pratico*. Roma: Armando (orig.: 1980. *Le sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit).
- Bourdieu, Pierre. 2013. *Sullo stato*. Corso al Collège de France Volume I (1989-1990). Milano: Feltrinelli (orig.: 2012. *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989-1992*. Paris: Editions Raisons d'agir/Éditions du Seuil).
- Breeur, Roland. 2008. "La vita e il nulla". In: *Dio, la vita e il nulla: L'evoluzione creatrice di Henri Bergson a cento anni dalla pubblicazione*, a cura di Giusi Strummiello. 97-123. Bari: Edizioni di pagina.
- Brownlee, John S. 2001. "Four Stages of the Japanese Kokutai (National Essence)". In: *Japan in the Global Age. Cultural, Historical and Political Issues on Asia, Environment, Household and International Communication*, edited by Nakamura Masao. Vancouver: Centre for Japanese Research, University of British Columbia. Versione consultata: <https://www.adilegian.com/PDF/brownlee.pdf> (ultimo accesso 25/07/2024).
- Cestari, Matteo. 2004. "The Problem of Aesthetics in Nishida Kitarō". In: *Hermeneutical Strategies: Methods of Interpretation in the Study of Japanese Literature, Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies* 5: 175-191. <https://doi.org/10.26812/pajls.v5i.1118>
- Cestari, Matteo. 2009. "From Seeing to Acting. Rethinking Nishida Kitarō's Practical Philosophy". In: *Frontiers of Japanese Philosophy 6. Confluences and Cross-Currents*, edited by James W. Heisig and Raquel Bouso. 273-296. Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture.
- Darwin, Charles. 1882. "Letter to William Ogle", Darwin Correspondence Project: <https://www.darwinproject.ac.uk/letter/DCP-LETT-13697.xml> (ultimo accesso 20/07/2024).
- Dilworth, David A., Valdo H. Viglielmo, Agustín Jacinto Zavala (eds.). 1998. *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy: Selected Documents*. Westport: Greenwood Press.

- Kosaka, Kunitsugu. 1991. *Nishida tetsugaku no kenkyū. Basho no ronri no seisei to kōzō* [“Una ricerca sulla filosofia di Nishida. Formazione e struttura della logica del luogo”]. Kyōto: Minerva shobō.
- Lavelle, Pierre. 1994. “The Political Thought of Nishida Kitarō”. *Monumenta Nipponica* 49/2: 139-165.
- Marx, Karl., Engels, Friedrich. 1966. *Opere scelte*. Roma: Editori Riuniti.
- Nishida, Kitarō. 1936. “Logik und Leben”. *Cultural Nippon* 4/3: 229-238, 4/4: 365-370 (orig.: 1936. *Ronri to seimei* [“Logica e vita”], ora in: Nishida Kitarō. 1988. *Nishida Kitarō tetsugaku ronbunshū* 2 [“Saggi filosofici di Nishida Kitarō 2”]. Tokyo: Iwanami bunko: 177-300).
- Nishida, Kitarō. 1987–1989. *Nishida Kitarō Zenshū* [“Opere complete di Nishida Kitarō”]. 19 volumi. Tokyo: Iwanami shoten.
- Nishida, Kitarō. 1990. *An Inquiry into the Good*. Translated by Abe Masao and Christopher Ives. New Haven, CT–London: Yale UP (orig.: 1912. *Zen no kenkyū*, ora in: Nishida Kitarō. 1950. *Zen no kenkyū*. Tokyo: Iwanami bunko).
- Nishida, Kitarō. 2001. *Il corpo e la conoscenza. L'intuizione attiva e l'eredità cartesiana*. A cura di Matteo Cestari. Venezia: Cafoscarina (contiene: 1937. *Kōiteki chokkan* [“L'intuizione attiva”], ora in: Nishida Kitarō. 1899. *Nishida Kitarō tetsugaku ronbunshū* 2 [“Saggi filosofici di Nishida Kitarō 2”]. Tokyo: Iwanami bunko: 301-331); 1944. *Dekaruto tetsugaku ni tsuite* [“Sulla filosofia di Cartesio”], ora in: NKZ 11: 147-188).
- Nishida, Kitarō. 2005. *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*. Traduzione di Tiziano Tosolini. Palermo: L'Epos (orig.: 1945. *Bashoteki ronri to shūkyōteki sekaikan*; ora in: Nishida Kitarō. 1989. *Jikaku ni tsuite. Ta yon hen* [“Sulla consapevolezza e altri quattro scritti”]. Tokyo: Iwanami bunko: 299-397].
- Nishida, Kitarō. 2007. *Uno studio sul bene*. Traduzione di E. Fongaro. Torino: Bollati Boringhieri (orig.: 1912. *Zen no kenkyū*; ora in: Nishida Kitarō. 1950. *Zen no kenkyū*. Tokyo: Iwanami bunko).
- Nishida, Kitarō. 2011. *Luogo*. Traduzione di Enrico Fongaro. Milano: Mimesi (orig.: 1927. *Basho*; ora in: Nishida Kitarō. 1987. *Basho. Watakushi to nanji* [“Luogo. L'io e il Tu”]. Tokyo: Iwanami Bunko).
- Ramaioli, Federico Lorenzo ed Errico Daniela (a cura di). 2021. *Kokutai no hongī. L'essenza del Giappone*. Roma: Idrovolante edizioni.
- Osaki, Harumi. 2019. *Nothingness in the Heart of Empire: The Moral and Political Philosophy of the Kyoto School in Imperial Japan*. New York, NY: State University of New York Press.
- Ruggenini, Mario. 1979. *Marx e la tecnica*. Venezia: Marsilio.
- Ueda, Shizuteru (hen). 1994. *Nishida Kitarō tetsugaku kōen shū* [“Raccolta di conferenze di Nishida Kitarō”]. *Tōeisha sensho* 23. Kyoto: Tōeisha.

Matteo Cestari è professore associato all'Università di Torino, dove insegna Religioni e filosofie dell'Asia Orientale e Studi culturali dell'Asia Orientale. I suoi campi di ricerca includono la filosofia giapponese moderna, le religioni dell'Asia Orientale e il pensiero buddhista. Recentemente è impegnato in una pubblicazione sul tema delle identità moderne da una prospettiva che lega insieme teoria sociale, storiografia, studi culturali e post-coloniali e filosofia buddhista.

Matteo può essere contattato all'indirizzo: matteo.cestari@unito.it

Matsumoto Michiko, “Riflessioni sulla fotografia, 1978-1995”

Traduzioni di Federica Cavazzuti

Introduzione

Questo contributo si compone di una serie di scritti realizzati nel corso di poco meno di un ventennio dalla fotografa giapponese Matsumoto Michiko (1950-), le cui opere e la lunga carriera, ancora in corso, si sono intrecciate con la storia sociale del Giappone fin dal suo esordio nelle riviste di fotografia dei primi anni Settanta. Per poter comprendere al meglio la sua visione sul ruolo dell'immagine, del documento, e delle individualità femminili come soggetti fotografici, occorre inquadrare innanzitutto il contesto storico, politico, sociale e culturale del periodo in cui Matsumoto ha dato avvio alla sua lunga carriera da fotoreporter prima, e da fotografa ritrattista poi.

Il periodo di grandi trasformazioni sociali che a livello globale seguirono il 1968 si verificò anche nel contesto giapponese, dove si caratterizzò per l'azione di movimenti di protesta, principalmente legati alla Nuova Sinistra. Un esempio è quello dei gruppi studenteschi, già attivi all'inizio degli anni Sessanta, che ebbero una nuova ripresa e una svolta più radicale verso la fine del decennio, dovuta principalmente, tra le varie cause, all'avvicinarsi del rinnovo del trattato di sicurezza Giappone-Stati Uniti (*Anpo jōyaku* 安保条約) previsto per il 1970 e del conseguente mantenimento delle basi militari statunitensi in territorio giapponese (Kovner 2016: 92-93). Analogamente a quanto stava accadendo in Europa e in America, inoltre, i primi anni Settanta furono anche il momento in cui iniziarono a formarsi gruppi esclusivamente femminili, nati dalla necessità delle partecipanti di opporsi alla loro subordinazione a livello sociale e alla marginalizzazione a cui erano sottoposte anche all'interno dei movimenti di protesta degli anni precedenti (Schieder 2021, 16-17).

Questo desiderio di assumere un ruolo attivo e di far sentire la propria voce si è tradotto nella nascita del movimento di liberazione delle donne, in giapponese detto *Onna Kaihō Undō* (女解放運動) o, più comunemente, *Ūman Ribu* (ウーマンリブ), usando la translitterazione dell'inglese *Women's Liberation*, che si era formato ufficialmente nell'ottobre del 1970. È grazie ai resoconti per immagini realizzati proprio da Matsumoto, la principale fotografa del Ribu nel periodo di maggiore attività del movimento, che a distanza di decenni è ancora possibile osservare come si svolgevano le attività e le manifestazioni organizzate dalle attiviste femministe, attraverso fotografie scattate da un punto di vista interno, ravvicinato, e diventate preziose documentazioni storiche e visuali.

Pur condividendo alcune caratteristiche con altri femminismi (primi fra tutti, quelli europei e nordamericani), il Ribu è nato spontaneamente in Giappone e ha avuto delle specificità proprie, mantenendo comunque sempre legami con i movimenti delle donne a livello internazionale. Nonostante l'atteggiamento riduttivo della stampa, che spesso lo presentava con parole di scherno o connotazioni negative, il Ribu ha dato un prezioso contributo alla formazione di una maggiore consapevolezza delle violenze subite dalle soggettività femminili in Giappone dal punto di vista personale, familiare, sociale e politico (Shigematsu 2012: xv; Akiyama 1993, 35-38). Ma esso ha anche rappresentato un vero e proprio momento di svolta per il movimento femminista giapponese, in particolare per l'attenzione posta verso la sessualità femminile, per la sua aperta opposizione al sistema patriarcale e per la sua insistenza sulla necessità, da un lato, di un ripensamento totale del rapporto tra i generi e, dall'altro, di una trasformazione radicale della società che decostruisse le strutture di potere esistenti (Shigematsu 2012: xvi-xvii).

Tutti i discorsi sollevati dal movimento di liberazione femminile in quegli anni sono stati cruciali per incentivare lo sviluppo dei *women's studies* e dei *gender studies*, che ne hanno concettualizzato le istanze a livello accademico, ma anche delle politiche di genere promosse dai diversi governi giapponesi nei decenni successivi. L'attenzione rivolta ai diritti delle donne e la necessità dell'aumento dell'occupazione femminile sul mercato del lavoro verso la fine del secolo si possono considerare parte dell'eredità lasciata dal Ribu ai decenni successivi. Allo stesso tempo, la maggiore presenza di studiose e femministe che si sono occupate e si occupano di questioni delle donne e di genere ha contribuito a creare una consapevolezza più profonda delle molte forme di oppressione subite dalle soggettività marginalizzate nella società giapponese contemporanea (Ehara 1993: 50-55; Matsui 1990: 445).

Le prospettive di genere sono state determinanti, inoltre, nell'incoraggiare una maggiore attenzione verso la produzione delle donne artiste, incentivata dalle nuove storiografie femministe applicate alle arti visive che si stavano formando a livello internazionale: significativo è il fatto che la traduzione giapponese di uno dei saggi fondanti per l'approccio femminista alla storia dell'arte, "Why have there been no great women artists?" (1971) di Linda Nochlin, fu inserita nella celebre rivista d'arte *Bijutsu Techō* nel 1976. Fu poi in particolare dagli anni Ottanta che il ruolo delle artiste iniziò a essere di interesse anche per la critica artistica giapponese, grazie soprattutto al lavoro di storiche dell'arte tra cui un esempio illustre è Wakakuwa Midori, autrice nel 1985 del volume *Josei gaka retsuden* (Biografie di pittrici), uno dei primissimi studi che combinavano l'allora nuova disciplina dei *women's studies* e la storia dell'arte in Giappone.

È necessario a questo proposito fare una breve precisazione. Negli ultimi decenni è stato sottolineato come l'attenzione iniziale rivolta all'arte realizzata da donne abbia portato alla creazione

del concetto di “arte femminile” o di “sensibilità femminile” come categoria vera e propria, seguendo l'idea che la “femminilità” dell'autrice di un'opera possa essere in qualche modo riscontrata nello stile e nel soggetto dell'opera stessa (Borggreen 2003: 180-181). Col tempo, la parola giapponese che determina lo “stile femminile” (*joryū* 女流) è venuta a indicare la maggior parte delle creative: la si utilizza, ad esempio, per “scrittrice” (*joryū sakka* 女流作家), “pittrice” (*joryū gaka* 女流画家) o, in un ambito più pertinente a questo contributo, per “fotografa” (*joryū shashinka* 女流写真家). Il termine viene utilizzato come informazione aggiuntiva per specificare il genere dell'autrice, ma l'uso di queste specifiche è spesso problematico poiché non sembra esserci alcuna prova concreta dell'esistenza di uno “stile femminile” con caratteristiche riconoscibili e invariabili che si possono considerare prerogative delle artiste e che sono dovute al loro genere; anzi, l'utilizzo di questa terminologia potrebbe rivelarsi non essere altro che una maniera alternativa di perpetrare stereotipi che già agiscono sulle donne, segregandole ancor di più.

Al contrario, però, enfatizzare il fatto che dietro specifiche opere d'arte ci sia un'autorialità femminile, senza necessariamente raggruppare tali opere all'interno di una stessa categoria stilistica, può servire come strumento per sovvertire i sistemi di potere patriarcali su cui si è retto storicamente il circuito dell'arte e per porre l'attenzione sulla sottorappresentazione di tutte quelle soggettività che non sono conformi al canone artistico privilegiato (ovvero il maschio bianco, benestante, eterosessuale, cisgenere). Parlare di “arte delle donne” o di “donne artiste”, quindi, sembra corretto e addirittura utile se non si usano questi termini per indicare una categoria estetica a sé stante, ma se con essi si intende invece sottolineare la netta opposizione di queste autrici alla marginalizzazione a cui la dominazione maschile nel sistema artistico e culturale le ha storicamente limitate.

Tornando agli anni Settanta e osservando un altro tipo di prodotto visivo, la fotografia, va sottolineato che il periodo fu cruciale anche per questa tecnica espressiva. A livello di produzione ci si stava lasciando alle spalle la dicotomia realismo-soggettività che aveva caratterizzato le immagini fotografiche della prima parte del XX secolo, anche grazie all'azione di gruppi – come VIVO negli anni Cinquanta e il nucleo di fotografi attorno alla rivista *Provoke* verso la fine degli anni Sessanta – che sulla scena giapponese hanno rivisto e sovvertito il modo di realizzare fotografia documentaria.

Quella giapponese è una delle più vivide e attive produzioni fotografiche a livello internazionale: sin dalla sua introduzione nel paese a metà del XIX secolo, la fotografia ha avuto grande seguito, attirando un'ampia utenza che ha continuato a cimentarsi con la realizzazione di immagini per tutto il secolo successivo. Un'intensa attività fotografica ha seguito, infatti, tutti i principali eventi storici e i cambiamenti sociali che sono avvenuti in Giappone da metà Ottocento a oggi, consacrando la capacità

espressiva e di documentazione degli autori che avevano realizzato le immagini più significative come dei veri maestri del mezzo fotografico.

L'uso che faccio, in questo caso, del plurale maschile non è affatto casuale: osservando la storia della fotografia giapponese, infatti, si può notare che i nomi che più si sono affermati nel corso dei suoi quasi due secoli di storia sono principalmente quelli di autori maschi. L'opinione comune che le donne potessero avere a che fare con la pratica fotografica solo come modelle per le immagini e non come creatrici e produttrici delle stesse è durata per gran parte della storia della fotografia in Giappone ed era il risultato di diversi fattori e preconcetti, come la convinzione diffusa che le donne non fossero adatte a utilizzare tecnologie di alcun tipo, compresa la fotocamera. Articoli e vignette incluse in riviste di fotografia pubblicate per tutto il XX secolo sono una fonte quasi inesauribile di immagini in cui le donne sono rappresentate come incapaci a usare la macchina fotografica (Ross 2015). La ricorrenza di questo tipo di contenuti permette di capire quanto questi preconcetti fossero diffusi sia a livello popolare, sia tra i professionisti e gli amatori dell'immagine fotografica.

Come risultato di questa sistematica esclusione dai circuiti della fotografia, nella prima metà del XX secolo si trovano pochissimi casi di donne che riuscirono a farsi un nome come professioniste dell'immagine. Alcuni nomi da ricordare sono ad esempio Yamazawa Eiko (1899-1995), Sasamoto Tsuneko (1914-2022), e Tokiwa Toyoko (1930-2019). In generale però, la produzione fotografica realizzata per mano femminile non riceveva supporto né a livello di formazione (era più difficile per le donne accedere ad apprendistati presso fotografi affermati per imparare la tecnica) né attraverso presentazioni in progetti espositivi o riviste specializzate almeno fino agli ultimi decenni del secolo. Seppur lento e graduale, si può forse identificare l'inizio di un vero e proprio cambiamento nell'affermazione di un'autorialità femminile in fotografia proprio a partire dalla fine degli anni Settanta, parallelamente a quanto stava succedendo nelle altre arti visive. Nell'affermare una reale e riconosciuta autorialità femminile in questo campo fu fondamentale il lavoro che produttrici di immagini come Watanabe Hitomi (1939-), Ishiuchi Miyako (1947-), o la stessa Matsumoto hanno realizzato fin dai loro esordi, riuscendo a fare della tecnica fotografica una professione e a entrare, non senza difficoltà, nei circuiti delle riviste e delle mostre di fotografia.

Le difficoltà per una donna di affermarsi in questo ambito sono problemi di cui Matsumoto si è resa conto fin da giovanissima: è lei stessa a raccontare che, nonostante avesse una buona conoscenza della fotografia, soprattutto quella documentaria, all'inizio l'uso della macchina fotografica era un passatempo, un gioco con cui si era divertita fin da quando, da bambina, il padre le regalò una piccola

macchina fotografica.¹ Fu invece durante gli anni dell'università (va sottolineato che Matsumoto ha conseguito la laurea in letteratura giapponese all'università Hōsei di Tokyo nel 1974, quindi non in fotografia o in tecniche artistiche) che iniziò a prendere in considerazione l'idea che creare immagini potesse diventare una vera e propria professione, nonostante fosse consapevole che intraprendere quel percorso per una donna significasse trovarsi davanti molti ostacoli.

Matsumoto era poco più che ventenne e ancora studentessa quando riuscì a pubblicare i primi articoli su riviste specializzate, per i quali inizialmente realizzava sia i testi, sia le fotografie. Tra i suoi primissimi reportage se ne distinguono alcuni che si concentravano proprio su attività pubbliche organizzate da donne all'interno dell'Ūman Ribu. Due esempi sono articoli pubblicati sulla rivista di fotografia *Asahi Graph*, rispettivamente il 10 settembre 1971 e il 3 novembre 1972: il primo, intitolato *Yama ni komotta Ūman Ribu* (“Ūman Ribu nascosto tra le montagne”), era un resoconto del primo campo Ribu che si tenne nelle montagne vicino a Nagano nel corso del mese precedente. Il secondo, ‘*Chūzetsu kinshi hō hantai*’ o *sakebu joseitachi* (“Le donne urlano: ‘No alla legge contro l’aborto!’”), riportava invece i punti salienti delle manifestazioni organizzate tra il 14 e il 15 ottobre 1972 da una fazione del Ribu chiamata *Chūpiren* (中比蓮) contro la proposta di un emendamento di legge che avrebbe reso l’aborto ancor più inaccessibile di quanto già fosse (Matsumoto 1971; Matsumoto 1972). Da entrambi i contributi emerge la capacità di Matsumoto di documentare le questioni su cui i diversi collettivi del Ribu dibattevano in quel momento, non solamente attraverso le immagini, ma anche tramite la raccolta di interviste e di opinioni delle partecipanti e le parole scritte dell’autrice. Negli anni in cui ha seguito da vicino gli eventi del movimento femminista, Matsumoto ha realizzato alcune delle più iconiche fotografie delle partecipanti, che sono spesso state riprodotte anche dalla stampa autopubblicata dal Ribu stesso come preziosi mezzi di autodeterminazione.

Gli scritti qui di seguito raccolti riassumono, ma non esauriscono, le riflessioni sulla fotografia che Matsumoto ha condiviso attraverso le sue parole dalla fine degli anni Settanta alla metà degli anni Novanta. Ripercorrendo alcune delle sue serie più celebri, i pensieri dell’autrice sono esemplificativi di come siano cambiate le sue idee in merito alle immagini nel corso del tempo, pur mantenendo sempre fissa l’intenzione di realizzare fotografie che mettessero al centro le donne, togliendole dai margini dove storicamente sono state posizionate. Nell’espone questi pensieri, Matsumoto rivela anche i ragionamenti che ha fatto propri durante gli anni di vicinanza al movimento femminista degli anni Settanta, e che ha poi sviluppato e ampliato nel corso dei decenni.

¹ I dettagli biografici qui e più avanti sono tratti da una conversazione privata con Matsumoto avvenuta a marzo 2024.

Il primo testo è il commento dell’artista incluso nel suo primo fotolibro, *Nobiyakana Onnatachi* (che si può tradurre come “donne spensierate” o “donne libere”, anche noto con il titolo alternativo *Women Come Alive*) pubblicato nel 1978 come resoconto delle attività del movimento di liberazione delle donne nel corso degli anni in cui l’ha seguito direttamente. *Nobiyakana Onnatachi* segna anche la fine del lavoro della fotografa sul Ribù, il quale allo stesso tempo stava progressivamente interrompendo le sue attività. Ciò non significa, tuttavia, che Matsumoto abbia smesso di interessarsi alle questioni sollevate negli anni della lotta femminista: al contrario, il suo interesse per la vita e il lavoro di donne indipendenti è stato portato avanti per tutto il resto della sua carriera e si ritrova anche in serie fotografiche successive, seppur con esiti diversi.

Il secondo contributo, un articolo pubblicato nel 1982 sulla rivista *Daisanbunmei*, anticipa il commento che sarà incluso nel successivo fotolibro, *Shōzō Nyūyōku no Onnatachi* (conosciuto anche con il titolo inglese *Portraits of New York Women*), del 1983, che raccoglie 65 ritratti di creative e da cui è tratto anche il terzo testo qui incluso. I due scritti presentano riflessioni comuni e sono strettamente collegati, in quanto si integrano a vicenda aggiungendo informazioni o analizzando di volta in volta specifici temi: per questo motivo sono stati inclusi entrambi in questa traduzione. L’articolo di *Daisanbunmei* che in questa raccolta appare come il secondo testo, infatti, offre non solo le motivazioni alla base dell’inizio dell’attività di fotografa di Matsumoto, ma anche le sue riflessioni sulle condizioni di subalternità delle donne (giapponesi e non), e racconta come questi pensieri si siano poi tradotti in nuove immagini grazie agli incontri con artiste a New York. Partendo da premesse simili, il commento di *Portraits of New York Women*, qui il terzo contributo, si addentra maggiormente nei suoi pensieri sul periodo newyorkese e, soprattutto, racconta e approfondisce le sensazioni legate al momento dello scatto fotografico e il senso profondo che Matsumoto attribuisce al suo lavoro.

Il quarto testo, un altro articolo pubblicato sulla stessa rivista *Daisanbunmei* a un anno di distanza dal precedente, raccoglie i pensieri dell’artista su un suo progetto espositivo avvenuto pochi mesi prima, che l’ha messa in relazione con l’atto di presentare le sue fotografie, molto diverso da quello di realizzarle; nel periodo della mostra ha potuto osservare direttamente le reazioni che le persone che visitavano l’allestimento avevano davanti alle sue fotografie, con cui sembravano instaurare delle conversazioni silenziose ma intense.

Infine, il quinto e ultimo scritto è il commento incluso nel fotolibro del 1995 *Josei Ātisuto no Shōzō* (anche noto come *Portraits: Women Artists*), una serie che raccoglie 54 ritratti di artiste scattate da Matsumoto nel corso degli anni e in luoghi diversi. Guardando retrospettivamente alle serie precedenti, le parole di questo testo esprimono i profondi ragionamenti di Matsumoto sulla capacità di espressione della propria individualità di ciascuna delle donne ritratte, e amplia la sua analisi sulla

connessione che si instaura tra la persona che fotografa e quella che è fotografata. In un certo senso, il suo commento sembra anche ricongiungere tutti i punti tracciati dalle riflessioni precedenti.

Il lavoro di Matsumoto non finisce qui, ma ha continuato a evolversi e specializzarsi sempre di più nella ritrattistica di soggetti diversi. Lei stessa afferma nelle pagine che seguono, come vedremo, che il ritratto non è che un'altra maniera in cui si può fare fotografia documentaria, fissando in immagini un determinato momento storico attraverso le individualità delle persone che l'hanno vissuto. Allo stesso tempo, però, la sua produzione visuale rappresenta anche l'espressione di una voce dissonante all'interno del sistema della fotografia giapponese, che in maniera esplicita usa lo spazio della scrittura per denunciare la predominanza maschile e la posizione marginale riservata alle donne di cui ha avuto esperienza diretta non solo a livello artistico, ma anche sociale.

Matsumoto Michiko, "A proposito di *Nobiyakana Onnatachi*"

Dal fotolibro *Nobiyakana Onnatachi* (1978)

Da quando vedere il mondo attraverso il mirino della macchina fotografica è diventato parte della mia vita quotidiana? A ben riflettere forse tutti gli scatti potrebbero essere delle foto ricordo, inclusi quelli che ritraggono i paesaggi dei paesi stranieri o le espressioni delle persone in cui mi sono imbattuta per caso. Dopo l'impatto con qualcosa di sconosciuto, piacevoli sensazioni risuonano nel mio corpo: così, anche gli scatti più informali diventano preziosi e possiedono il potere magico di trasformarsi in documenti.

Questi sono i miei incontri con le donne negli ultimi sette anni. Tutto è iniziato nell'autunno 1970, quando mi fu consegnato un volantino: era l'anno in cui il primo gruppo di liberazione iniziò a farsi un nome, un momento positivo per l'inizio di un nuovo movimento per le donne. Nonostante i sentimenti contrastanti che provavo, io, che allora ero iscritta al club di fotografia dell'università e mi stavo interessando alla fotografia documentaria, reagii a mio modo e decisi di fare degli scatti come mezzo per rifletterci su. Era un lavoro che richiedeva che mi attivassi e mi recassi sul posto, come testimone diretta.

In contrasto con i numerosi articoli e resoconti che cercavano di mettere in ridicolo il movimento, le donne che conobbi mi fecero avere più fiducia nel futuro di chiunque altro abbia incontrato finora. Quando si inizia a pensare sul serio a cosa fare della propria vita, "essere donna" raramente sembra una possibilità: il fatto che per loro lo fosse e che potesse diventare un fattore fondamentale di cambiamento sociale al di là dell'individuo mi affascinava. E soprattutto i volti delle donne che desideravano vivere per se stesse erano belli.

Davanti alle donne che si oppongono alle costrizioni dei preconcetti sulla "femminilità" e che gridano la loro individualità a suon di "Io sono io" si apre un mondo dalla grandezza incommensurabile. Allo stesso tempo, il senso di soddisfazione che provavo sempre di più continuando a premere l'otturatore della macchina fotografica ed emozionandomi davanti ai visi di queste donne che gridavano la loro individualità era una conferma della mia stessa esistenza.

In passato le donne sono sempre state solo oggetto della fotografia, un fenomeno che non è altro che il simbolo della storica passività a cui erano costrette. È una cosa terribilmente infelice che le immagini create e interpretate dagli uomini siano diventate lo standard di bellezza e che questo abbia portato le donne stesse ad adattarsi inconsciamente, perché l'ossessione per valori estetici sempre uguali ci deruba della diversità delle nostre vite.

All'inizio del movimento vigeva un rifiuto categorico delle donne a farsi fotografare senza consenso, rivolto anche verso di me: il timore di possibili interpretazioni sbagliate o commenti di ogni tipo era tale da non poter essere risolto semplicemente con la presenza di una donna a realizzare le fotografie. Ma decisi di continuare a scattare nonostante questo rifiuto, perché ero convinta che i problemi tra chi è fotografata e chi fotografa si potessero risolvere solo attraverso gli scatti stessi.

Ero determinata a mantenere con insistenza il punto di vista delle donne, che per me era anche la risposta alle domande su che cosa dovessi fare della mia vita. Amo le parole di un certo fotografo documentarista, che disse: "Per fotografare persone libere, devi essere una persona libera"; in questo caso si potrebbe forse dire, invece: "Per fotografare le donne emancipate, devi essere una donna emancipata", o in altre parole, continuare a chiedersi che cosa significhi essere donne libere usando come strumento la fotografia.

La prima parte di *Nobiyakana Onnatachi* si intitola "Ima, onnatachi wa ikiiki to" (Ora le donne sono piene d'animo)² ed è un resoconto di ciò che accadeva attorno al movimento di liberazione delle donne dal 1970 in poi. La seconda sezione è "Watashi ga deatta ii onna" (Donne eccezionali che ho incontrato)³: documenta il carattere di diverse persone affascinanti e la loro vita ricca come donne indipendenti. La terza parte è "Umi no mukōgawa de" (Dall'altra parte dell'oceano)⁴, una sorta di versione d'oltremare del libro e un documento dei miei viaggi, esperienze che mi hanno anche resa più consapevole della mia identità giapponese.

Raccogliendo tutte queste fotografie, mi sono sorpresa di quanto il loro valore documentario continui a crescere anche ora. Credo che con il passare degli anni le immagini supereranno la mia capacità di espressione e prenderanno vita propria in quanto storia e rappresentazione delle donne che ne sono diventate il soggetto.

Il mio desiderio è continuare a creare fotografie in futuro seguendo questo presentimento. Forse la fotografia documentaria è qualcosa con cui si continua a vivere sempre.

Ma sono anche convinta che la vera ricchezza sia vivere per sé e continuare a creare, ed è per questo che le donne forti e libere sono splendide. Se questo libro riuscirà a esserne una testimonianza, mi renderà felice.

² Il sottotitolo in inglese è *Japanese Women in Struggle*, e differisce leggermente dal significato dell'originale giapponese [n.d.t.].

³ Con sottotitolo *Encounters* [n.d.t.].

⁴ Con sottotitolo *Sisters Across Borders* [n.d.t.].

Matsumoto Michiko, “Ritratti di donne”

Dalla rivista *Daisanbunmei* (Giugno 1982)

La scorsa estate ho trascorso tre mesi a New York, durante i quali ho continuato come sempre a realizzare ritratti di donne. Ne ho incontrate anche questa volta più di cinquanta, e quando ora osservo le fotografie finite resto ammirata della bellezza dei loro volti.

Nonostante le diverse età e occupazioni, tutte le donne ritratte hanno in comune il fatto di avere un loro mondo personale e una propria carriera. Le ho incontrate nei luoghi dove vivono e lavorano, cercando di ottenere una singola immagine che esprimesse a pieno il carattere di ciascuna: un lavoro che ha richiesto uno sforzo notevole, ma anche un’esperienza preziosa che mi ha dato profonde sensazioni legate a ogni persona.

Quando ho iniziato, i documenti visivi che creavo sulle donne erano un mezzo per poter incontrare persone diverse e avere esperienza diretta di come esse vivessero. Avevo circa diciannove anni e le aspettative sui modi di vivere del mio genere⁵ mi erano incomprensibili. È per questo motivo che decisi di incontrare personalmente quelle donne che sembravano condurre vite ricche e piene: in un certo senso, la fotografia era un pretesto per far avvenire questi incontri. Questo succedeva circa dieci anni fa, in un momento in cui le donne che avevano successo sul lavoro e al contempo erano affascinanti come donne erano decisamente poche. Io allora invece volevo avere una carriera, ma anche una vita che affermasse il mio genere, e perciò prestavo molta attenzione a come le altre donne riuscissero a ottenere questo equilibrio. Quando iniziai a fotografare, il movimento di liberazione delle donne in Giappone era appena agli esordi, ed è per questi stessi motivi che scelsi proprio quello come oggetto delle mie immagini.

Ora, avendo speso quasi dieci anni a fotografare la vita delle donne, ho realizzato chiaramente la situazione dal punto di vista sociale e i meccanismi del sistema all’opera. Vivere bene in un mondo che rende difficile la vita alle donne non è possibile nemmeno per gli uomini: quelli che reiterano questo tipo di mondo, però, stanno diventando più facilmente identificabili. Anche se ultimamente dai giornali si sentono parole come “indipendenza maschile”, la verità è che la mancata indipendenza degli uomini è solo il riflesso di quella che non è data alle donne.

⁵ La parola giapponese *sei* (性) utilizzata nel testo originale può essere tradotta come “sesso” o come “genere”: in questo caso, dato il contesto, si è scelto di utilizzare “genere” per enfatizzare il problema del ruolo sociale, anche se non era ancora un termine molto in uso negli anni in cui il saggio di Matsumoto è stato scritto [n.d.t.].

Fotografando, mi sono anche resa conto del fatto che in passato non sono mai state realizzate immagini davvero fedeli delle donne, nonostante esse siano state per molto tempo oggetto di ritratti. Forza, tenacia, individualità, presenza sono parole di solito usate per descrivere gli uomini, e questo ha portato alla costruzione di immagini di donne dalla presenza sempre più debole e a cui queste caratteristiche mancavano. È nell'importanza di creare nuove immagini di donne che ho trovato lo scopo e il valore del mio lavoro: così, parallelamente alle foto realizzate in Giappone, ho iniziato anche a viaggiare per osservare le donne in altri paesi e in contesti sociali e culturali differenti.

Negli ultimi due o tre anni mi sono concentrata sui ritratti delle donne di New York perché sono affascinata dalle personalità che si trovano in quel luogo. Si dice che in un paese come il Giappone sia difficile formarsi come individui sia per gli uomini che per le donne. Rispetto ai contesti europei e americani, dove c'è un maggiore riconoscimento per l'espressione di sé e l'autoaffermazione, è raro che l'individualità risplenda in una società dove si tende a ricevere un giudizio in base a quanto si assomiglia alle altre persone. Per questo motivo con il mio lavoro voglio concentrarmi esclusivamente sull'individualità.

A New York sono diventata ancor più determinata a perseguire questa idea grazie soprattutto a un preciso evento: la visione di un'opera dell'artista Judy Chicago. L'installazione si intitola *The Dinner Party* ed è composta da un grande tavolo triangolare apparecchiato con 39 piatti di ceramica e altrettante forchette e coltelli. Le 39 ospiti, figure storiche che hanno vissuto mantenendo salde le loro posizioni di donne e che hanno prodotto cultura, sono impresse nelle forme nei piatti decorati da Chicago come rappresentazioni stilizzate dei loro genitali. Sotto ogni piatto è posizionata anche una tovaglia con dettagli che rappresentano il contesto della relativa epoca. Per realizzare l'opera sono stati necessari sei anni e, nonostante l'artista abbia lavorato da sola per i primi due, circa 400 persone per terminarne il completamento. Trovo che niente affermi l'esistenza come individue delle donne che sono state nascoste nel corso della storia come la rappresentazione dei genitali, che sono spesso stati oggetto di disprezzo. Inoltre, è stupefacente per me soprattutto l'armonia perfetta tra la completezza del messaggio e la perfezione tecnica dell'opera.

Da quando il movimento per le donne è iniziato negli anni Sessanta, in America si sono verificati diversi cambiamenti sociali ed è cambiata anche la qualità della cultura stessa, con una maggiore inclinazione verso lo sviluppo personale, senza obbligatoriamente rinunciare ai propri valori o all'essere donne. Come affermato nel libro di Judy Chicago: "Solo dando uno spazio legittimo a questi valori si riuscirà a rinnovare la società".⁶

⁶ Riferimenti bibliografici mancanti nel testo originale [n.d.t.].

I cambiamenti sociali degli ultimi vent'anni hanno trasformato i visi delle donne, che ora stanno iniziando a creare le proprie espressioni: è naturale che le loro facce splendano, a paragone di quelle degli uomini che hanno continuato a mantenere la loro forza attraverso l'aspirazione all'autorità e al potere. Ciascuno di questi volti ha una sua individualità che, raccolta assieme alle altre, crea i ritratti delle donne di New York che ci parlano di quest'epoca: è questo l'obiettivo del mio lavoro.

Naturalmente, i visi di queste donne non appartengono solamente a New York, ma si possono osservare in tutto il mondo. Anche in Giappone.

Matsumoto Michiko, "Ritratti di volti reali: le donne degli anni '80"
Dal fotolibro *Portraits of New York Women* (1983)

Scrittrici, poetesse, pittrici, scultrici, registe, pianiste jazz, attrici di musical, e così dicendo: sono tutte donne che hanno costruito la loro carriera e hanno un mondo tutto loro. La loro età va dai 20 agli 80 anni. Ho visitato 65 di loro a casa o sul lavoro, alla ricerca di un ritratto che esprimesse le loro caratteristiche. Un ritratto del loro vero volto: un ritratto serio, si potrebbe dire. Nonostante il lavoro minuzioso, è stata un'esperienza importante che mi ha dato un senso di grande soddisfazione.

La mia prima visita a New York risale al 1974. È stata la mia prima esperienza all'estero. In seguito ho viaggiato per l'Europa, l'America e l'Asia, ma New York era sempre nel profondo dei miei pensieri. Il dinamismo della città e la drammaticità della sua gente mi attraevano. In particolare, le vite delle donne che vi abitavano erano diverse e si percepiva l'unicità della loro esistenza. Da quando il movimento femminista è nato negli Stati Uniti all'inizio degli anni Sessanta, si sono verificati notevoli cambiamenti nella cultura e nella consapevolezza delle persone, e le donne uniche sono aumentate costantemente. New York era anche un luogo di ritrovo per queste donne.

Ho iniziato a documentare le vite delle donne 12 o 13 anni fa. Volevo conoscere ed essere a contatto con persone diverse, e la fotografia divenne quasi una scusa per poterlo fare. Ma non erano molte le donne affascinanti e con una carriera. All'epoca ero una studentessa universitaria che per il suo futuro desiderava avere un lavoro e uno stile di vita che fosse anche affermazione del suo genere: era questa la mia motivazione a fotografare quando in Giappone è nato il movimento di liberazione femminile. Ero anch'io una di quelle donne che si interrogavano su tutte le possibilità a loro disposizione e cercavo, pur vacillando, una strada verso l'indipendenza. Ho riunito quasi dieci anni di immagini in una raccolta fotografica, *Nobiyakana Onnatachi*, pubblicata nel 1978.

Sentivo di avere un'individualità per la prima volta concentrandomi sull'essere donna, e volevo affrontare la donna come individuo, ma passarono due anni senza che sapessi esattamente come fare. Quando nell'autunno del 1980 mi recai a New York non avevo un'immagine o un piano preciso, ma andavo in giro a visitare gallerie d'arte o luoghi di lavoro di amici. Un giorno vidi l'installazione *The Dinner Party* della scultrice Judy Chicago al Brooklyn Museum. Di Judy Chicago sapevo solo che era l'autrice dell'autobiografia *Through the Flower*, che era stata tradotta e pubblicata in Giappone, ma la sua opera ebbe un grande impatto su di me. Dopo aver visto *The Dinner Party*, ho iniziato a fotografare la stessa Chicago e le artiste che la circondavano. Nel mirino della mia macchina fotografica potevo vedere chiaramente ciò che volevo. Guardare una donna di fronte a sé e farle un solo ritratto... Un modo

emozionante di condividere il tempo. Chi fa la fotografia si concentra, ma allo stesso tempo si mette di fronte al soggetto in maniera rilassata, e quando in questo confronto entrambe le parti raggiungono un punto di contatto, si sente il suono dell'otturatore. Quando le due parti, ancor più che un punto di contatto, arrivano a sentirsi quasi una cosa sola, è il momento più alto per la persona che scatta la foto. È così che mi rendo conto che un ritratto è in un certo senso anche il mio autoritratto.

Dal 1980 al 1982 mi sono recata a New York diverse volte per continuare a fotografare principalmente persone in cui mi imbattevo durante il mio soggiorno e che mi interessavano. Anche le mostre e i miei scritti hanno fatto da tramite per conoscere diverse persone. Da questi scambi ne sono nati di nuovi: una dopo l'altra mi sono state presentate amiche che hanno accettato di farsi fotografare, fino ad arrivare a un totale di quasi cento donne.

Ognuna di loro era affascinante a suo modo: erano piene di forza e di splendore, desiderose di vivere liberamente, ma allo stesso tempo i loro volti erano anche segnati dalla tristezza e dalla solitudine. Donne che hanno cambiato il loro viso affrontando la vita a testa alta. Non solo a New York, ma anche in molti altri paesi, incluso il Giappone, le donne di tutto il mondo stanno iniziando ad avere un "volto proprio".

A uno a uno, questi visi esprimono individualità e, raccolti assieme, danno vita ai ritratti delle donne newyorkesi, che ci parlano di questi anni. Sono ritratti di donne degli anni Ottanta e quello che ci raccontano è un messaggio da New York a quelle di noi che vivono nella stessa epoca. Così la penso io.

“Conversando con i volti delle donne”
Dalla rivista *Daisanbunmei* (Giugno 1983)

Dall'1 al 13 aprile di quest'anno si è tenuta una mia mostra fotografica, intitolata *Ritratti: le donne di New York*, presso la Gallery View dello Studio PARCO a Shibuya. Il piano in origine prevedeva che la mostra fosse organizzata per celebrare la pubblicazione del libro fotografico dallo stesso titolo, ma il libro ha dovuto essere rielaborato a tal punto che era pronto solo per l'ultimo giorno della mostra, il 13. Nonostante ciò, quasi 200 persone hanno visitato giornalmente lo spazio espositivo, dove erano esposti 50 pannelli fotografici. Ogni giorno trascorrevi più tempo possibile nella galleria, dato che volevo conoscere le reazioni delle persone che vedevano le opere, ed ero sempre molto emozionata per quell'esperienza di “mostrare” le fotografie, così diversa dall'atto di scattarle.

Le immagini sono una serie di ritratti di donne singolari e uniche che vivono a New York, osservate nelle loro case e sul lavoro, di età e occupazioni diverse. Ma sono accomunate, si potrebbe dire, dal fatto che tutte hanno “un volto proprio”. Quando erano di fronte alla macchina fotografica, ho chiesto a tutte loro di guardare dritto nell'obiettivo. Alcune si sono girate verso la fotocamera (cioè me) con un leggero sorriso, altre lanciando uno sguardo provocatorio. Nel realizzare i ritratti di queste donne la mia intenzione era soprattutto quella di non proporre delle immagini ritagliate secondo preconcetti già stabiliti, ma volevo invece creare un'atmosfera in cui i soggetti potessero esprimersi al 100%, che è la parte più difficile ma anche la vera peculiarità del ritratto.

La serie di ritratti, selezionati tra le fotografie realizzate in questo modo, era ora esposta in quella sala espositiva, e io ero particolarmente interessata a vedere quanto di ciò che si era generato dal confronto con l'altra persona al momento dello scatto sarebbe stato trasmesso a chi visitava la mostra. Fino a che punto i concetti che volevo comunicare (i volti di donne seriamente impegnate a vivere, o l'idea che coloro che hanno un proprio mondo individuale diventano più belle con il passare degli anni, ad esempio) sarebbero stati effettivamente trasmessi al pubblico? A dire la verità, in me c'era ancora un senso di impotenza: ho sempre avvertito una grande delusione per il fatto che così poche persone riuscivano effettivamente a leggere qualcosa dalla fotografia. Alla visione di 50 pannelli con ritratti di donne, l'impressione per alcuni e alcune continuerà a essere semplicemente quella di una fila di visi? Avevo questo timore forse perché mancavano immagini con scene che si potessero ritenere visivamente spettacolari.

Non ho potuto fare a meno di provare un'ondata di emozioni, però, conversando direttamente con visitatori e visitatrici nella sala espositiva o leggendo i messaggi lasciati nel quaderno messo a

disposizione del pubblico: questo perché tantissime persone osservavano più di quanto mi aspettassi e suggerivano cose che io stessa, nonostante fossi la fotografa, non avevo mai notato prima. Il pubblico stava sicuramente avendo delle conversazioni con le donne ritratte nelle immagini.

Dato il luogo in cui si trovava la galleria (PARCO a Shibuya), metà delle persone che visitavano la mostra erano giovani, che avevano imparato a ottenere autonomamente dalle fotografie i concetti di cui avevano bisogno: lasciavano annotazioni spensierate come ad esempio: "Ntozake Shange, vorrei parlare con lei di quel pomeriggio", oppure "Il viso di Laurie Anderson è stupendo". Una volta un ragazzo è rimasto seduto su una sedia per quasi un'ora a fissare le fotografie, poi all'improvviso ha preso un taccuino e ha iniziato a scrivere ciò che secondo lui ogni persona aveva detto. Le donne che appaiono nei ritratti sono quasi sconosciute in Giappone: dato che le didascalie delle immagini si limitavano a riportare i loro nomi, le loro occupazioni e brevi biografie, ciò che ha scritto potevano essere solo le parole che i ritratti gli avevano comunicato.

Mentre diverse persone giovani interagivano con le immagini in questo modo più leggero, per me, le parole davvero profonde e importanti sono quelle lasciate dalle molte donne che si sono confrontate seriamente con le fotografie, alcune rimanendo in silenzio, altre sentendo più coraggio o avvertendo il grande valore della vita delle donne ritratte dai loro volti esposti uno accanto all'altro. Invece di interagire con la persona dell'immagine, le spettatrici hanno iniziato a confrontarsi direttamente con loro stesse.

Una giovane donna di 19 anni di Nagano, che aveva visitato la mostra perché era stata presentata da un articolo di giornale, a seguito della sua visita ha lasciato le seguenti parole:

"Mi sono persa nell'oscurità, cercando di vivere come una donna, e le fotografie di Matsumoto sono apparse improvvisamente davanti a me. C'erano gli occhi luminosi e i volti splendidi di orgoglio di chi sa di aver vissuto la propria vita con fiducia, dignità, emozione, e anche delusioni. Questi sono i volti delle donne che hanno la vita che desidero. Ne sono rimasta molto colpita, ma questo non basta: ora tocca a me avere un viso come il loro e fare in modo che altre persone ne rimangano impressionate. Matsumoto voleva suggerire questo, non ne dubito. Le espressioni di queste foto mi hanno trasmesso un importante insegnamento, e sento che un grande potere sta nascendo da qualche parte in me".

La citazione è un po' lunga, ma il commento parla anche per molti altri pareri simili. Le sue parole mi hanno fatto riscoprire il significato delle mie fotografie e mi hanno spronata ad andare avanti. Allo stesso tempo mi è sembrato di vedere la situazione attuale in cui si trovano le donne: anche se il numero di donne che pensano a "vivere" veramente sta aumentando in maniera considerevole, al contrario, è forte anche la pressione silenziosa che viene posta su di loro affinché diano la priorità alla famiglia piuttosto che a lavorare fuori casa. In questa situazione, le donne non cercano forse una persona che

affermi il loro stile di vita, che le sostenga e le incoraggi a seguire la strada che vogliono intraprendere? È per questo che i sentimenti appassionati delle donne ritratte vengono trasmessi con forza alle visitatrici.

La mostra si è chiusa tra molte emozioni. Ora ho tra le mani una copia del mio libro fotografico *Portraits of New York Women* e intendo osservare attentamente l'effetto che creerà in futuro. Sebbene sia una raccolta di opere ancora immature, contiene molte riflessioni, e io sono davvero soddisfatta di aver continuato a fotografare.

Matsumoto Michiko, “Una presenza silenziosa e solenne”

Dal fotolibro *Portraits: Women Artists* (1995)

Primavera 1988. A mezzanotte squillò il telefono. Era un'amica che viveva a Parigi, che mi chiamava per darmi la notizia improvvisa della morte di Louise Nevelson. Mentre ascoltavo la sua voce che raccontava come fosse stata ricordata con grandi titoli, tra i quali il quotidiano francese *Le Monde* che l'aveva chiamata “la regina dell'arte contemporanea”, mi ricordai che avevo trascorso tutto il giorno precedente nella camera oscura a sviluppare proprio i ritratti di Nevelson. La mia impressione della “regina” mi ritornò in mente vivida: la figura risoluta, in piedi davanti a una scultura nera composta da un grande collage di frammenti di legno, e la sua voce mentre avvolgeva le mani intorno alle mie dicendo: “Mia cara”.

In quel periodo stavo organizzando una mostra personale in una galleria fotografica di Soho, a New York. Non vedevo l'ora che le artiste che avevo fotografato visitassero la sede, e desideravo in maniera particolare l'arrivo di Nevelson perché era proprio davanti ai suoi ritratti che le persone rispondevano molto positivamente. Il fatto che all'età di 80 anni avesse ancora voglia di realizzare opere monumentali mi lasciava stupefatta. Ora però non avrei più potuto fotografarla... Con il passare del tempo ne diventavo sempre più consapevole.

All'inizio degli anni Ottanta ho iniziato a realizzare ritratti di donne artiste. New York, Parigi, Londra, Berlino, Roma e Tokyo: a poco a poco, il mio viaggio è proseguito in cerca di coloro che per me erano le più rappresentative del secolo, e soprattutto donne che volevo vedere personalmente. Incontrarle per ottenere un ritratto di ognuna di loro era l'unico scopo del mio viaggio.

Dato che volevo catturare immagini di queste persone così com'erano, evitai il più possibile di usare effetti speciali, oppure angolazioni o luci insolite. Ciò che mi serviva era solo uno spazio e una situazione in cui il soggetto potesse sentirsi a proprio agio.

Ho iniziato a realizzare ritratti perché, dopo dieci anni di fotografia documentaria, volevo avvicinarmi ancora di più all'individuo e non sapevo concretamente come fare. Un giorno, mentre guardavo dei negativi, un piccolo fotogramma ha attirato la mia attenzione quasi per caso, commuovendomi: l'immagine rappresentava una persona vista frontalmente, ma sembrava osservare da vicino tutta la sua vita.

Anni fa fotografai moltissime donne a New York, una città che raccoglie tante individualità differenti. Il risultato fu il mio libro fotografico, *Portraits of New York Women*, pubblicato nel 1983. Durante la realizzazione della serie ho avuto occasione di incontrare donne diverse, sentendomi

sopraffatta dalle loro intense personalità, e avvertendo allo stesso tempo una forte attrazione soprattutto verso la presenza unica di queste persone dalla forte capacità di espressione, di queste artiste.

Parallelamente all'ascesa del movimento per le donne in tutto il mondo, a partire dagli anni Sessanta, le donne hanno continuato a cercare di capire “come vivere”. Questo sconfinato desiderio di espressione, nato dalla riflessione su di sé e dalla capacità di mettersi in discussione, ha reso possibile per le artiste arrivare a creare arte con tutti i mezzi possibili. Il fatto di essere presente sul luogo e incontrare le persone direttamente mi ha permesso di avere conversazioni silenziose ma molto ricche con le artiste, per me insostituibili.

In momenti di concentrazione profonda si può raggiungere una sensazione di vuoto, o di sospensione di sé, ed è in quel momento che si inizia a esistere come veri individui. E quando il soggetto e il fotografo (o la fotografa) si trovano faccia a faccia in questa situazione, lo scatto si fissa sulla pellicola, perfettamente nitido, e l'aria si pervade dell'indescrivibile presenza della persona.

Nella maggior parte dei casi, nelle mie fotografie si percorreva un processo graduale di concentrazione che arrivava a raggiungere un apice. Ma ci sono stati anche momenti in cui l'immagine si è definita all'istante: quando Nevelson si è messa davanti alla macchina fotografica e mi ha guardata, ad esempio, è stata la sua concentrazione a elevarmi sin da subito a questo stato estremo di raccoglimento. Nel corso degli anni della mia esperienza di fotografa, ho notato che di solito più un'artista è brava e più rapidamente e profondamente si raggiunge questa concentrazione: sono forse proprio la profondità e la durata che potrebbero determinare la forza della presenza di una persona.

Una delle caratteristiche del ritratto è il fatto che la persona è pienamente consapevole di essere fotografata, e quando si ha questa consapevolezza si capisce anche che il ritratto può diventare un atto di espressione di sé. È così che si rivela il volto che la pittrice ha quando dipinge un quadro, o della ballerina mentre danza sul palcoscenico: realizzare ritratti di artiste significa per me anche essere presente nel momento più alto del processo creativo.

Per quanto si possa pensare di essere persone libere, la libertà ha i suoi limiti, che però possono essere ridiscussi all'infinito: è una cosa che ho imparato dagli incontri con queste anime rese libere dalla creatività, e potrebbe essere il motivo per cui ho continuato a fotografare le persone e le artiste.

Una fotografia è il risultato di una serie di scelte e, nonostante l'attenzione si concentri principalmente sulla persona ritratta, sullo sfondo emergono luoghi e tempi. La scelta del soggetto è anche un parametro per giudicare il modo in cui l'autore o l'autrice dell'immagine legge il tempo e la situazione. Perciò il ritratto forse non è che un'altra forma di documento fotografico.

Dalla prospettiva di chi osserva, l'atto in gioco è quello di cogliere lo scambio tra chi scatta la fotografia e chi ne è il soggetto. Ma le intense conversazioni con persone dalle forti individualità costringono a confrontarsi con il proprio sé, e possono quindi essere anche un mezzo di autocoscienza, come quando si osserva un'immagine in una serie di specchi e i riflessi si diramano verso le direzioni più disparate.

Credo che non potrò sottrarmi al piacere di fare e guardare ritratti ancora per un po'.

Bibliografia

- Akiyama, Yōko. 1993. *Ribu shishi nōto. Onnatachi no jidai kara* ["Il libro della storia privata del Ribu. Dall'era delle donne"]. Tokyo: Hatsubaimoto Izara Shobō.
- Borggreen, Gunhild. 2003. "Gender in Contemporary Japanese Art". In: *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, edited by Joshua S. Mostow, Maribeth Graybill and Norman Bryson, 179-200. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.
- Ehara, Yumiko, 1993. "Japanese Feminism in the 1970s and 1980s". *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement 4*: 49-69.
- Kovner, Sarah. 2016. "The Soundproofed Superpower: American Bases and Japanese Communities, 1945-1972". *The Journal of Asian Studies* 75/1: 87-109.
- Matsui, Machiko. 1990. "Evolution of the Feminist Movement in Japan". *NWSA Journal* 3/2: 435-449.
- Matsumoto, Michiko. 1971. *Yama ni komotta Ūman Ribu* ["Ūman Ribu nascosto tra le montagne"]. *Asahi Graph* (10 settembre 1971): 22-27.
- Matsumoto, Michiko. 1972. 'Chūzetsu kinshi hō hantai' o sakebu onnatachi ["Le donne urlano: "No alla legge contro l'aborto!"]. *Asahi Graph* (3 novembre 1972): 26-29.
- Nochlin, Linda. 1976. *Naze josei daibijutsuka wa arawarenai no ka?* ["Perché non ci sono state grandi artiste?"] *Bijutsu techō* 20/5: 46-83. Tradotto da Matsuoka Kazuko.
- Ross, Kerry. 2015. *Photography for Everyone. The Cultural Lives of Cameras and Consumers in Early Twentieth-Century Japan*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Schieder, Chelsea Szendi. 2021. *Coed revolution: The female student in the Japanese new left*. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Shigematsu, Setsu. 2012. *Scream from the shadows. The Women's liberation movement in Japan*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Wakakuwa, Midori. 1985. *Josei gaka retsuden* ["Biografie di pittrici"]. Tokyo: Iwanami Shoten.

Opere tradotte

- Matsumoto, Michiko. 1978. 'Nobiyakana Onnatachi' no koto ["A proposito di 'Nobiyakana Onnatachi'"]. In: *Nobiyakana Onnatachi* ["Women Come Alive"], a cura di Matsumoto Michiko, 193-195. Tokyo: Hanashi no Tokuchū.
- Matsumoto, Michiko. 1982. *Onnatachi no shōzō* ["Portraits of women"]. *Daisanbunmei* (June 1982): 14-15.
- Matsumoto, Michiko. 1983a. *Sugao no shōzō - '80 jidai no onnatachi* ["Ritratti di volti reali: le donne degli anni '80"]. In: *Shōzō Nyūyōku no onnatachi* ["Portraits of New York women"], a cura di Matsumoto Michiko, pagine non numerate. Tokyo: Tōjusha.
- Matsumoto, Michiko. 1983b. 'Onna no kao' to no taiwa ["Dialogue with 'The face of women'"]. *Daisanbunmei* (June 1983): 14-15.

Matsumoto, Michiko. 1995. *Rintoshita shizukesa to tomo ni hito ga aru* [“Una presenza silenziosa e solenne”]. In: *Josei Ātisuto no Shōzō* [“Portraits: Women Artists”], a cura di Matsumoto Michiko, pagine non numerate. Tokyo: Kawade Shobō Shinsha.

Federica Cavazzuti sta concludendo un dottorato in Scienze Storiche, Archeologiche e Storico-artistiche all’Università di Torino. Si interessa di arti visive, curatela, gender studies e femminismo in Asia. La sua ricerca sulle fotografe giapponesi dagli anni Settanta al contemporaneo ha ricevuto una Japan Foundation Fellowship nell’a.a. 2023-2024, periodo nel quale è stata anche Visiting Research Fellow presso l’Università Waseda, Tokyo. È creatrice del database TENJI, supportato da Art Research Center, Università Ritsumeikan, Kyoto.

Federica può essere contattata all’indirizzo mail:

federica.cavazzuti@unito.it

Tawada Yōko, “Al di là della barriera di Shirakawa”

Traduzione di Caterina Mazza

Introduzione

1. Il testo nel suo contesto

Il testo di Tawada Yōko che si presenta qui in traduzione, “Shirakawa no seki o koete”, è stato scritto in giapponese nel luglio del 2011, a pochi mesi dal triplice disastro del Tōhoku dell’11 marzo di quell’anno, e mai pubblicato nella sua versione originale.¹ All’epoca dei fatti, la scrittrice giapponese si trovava in Germania, dove risiede stabilmente dall’inizio degli anni 1980. Nei mesi che seguirono i tragici avvenimenti verificatisi nel Nord-Est del Giappone – un sisma sottomarino di magnitudo eccezionale al largo della prefettura di Miyagi e i conseguenti tsunami e incidente nucleare nella centrale di Fukushima Daiichi – Tawada, così come altri esponenti del mondo letterario giapponese conosciuti a livello internazionale, contribuirono attivamente ad alimentare le riflessioni a distanza (prima nello spazio, e progressivamente, anche nel tempo) e a tener viva l’attenzione sui fatti del Tōhoku nella stampa estera e in occasioni pubbliche in varie parti del mondo. Il fatto che gli eventi scatenati dalla tragica successione di due fenomeni naturali di enorme portata – il megasisma sottomarino denominato in origine *Tōhoku-chihō Taiheiyo Oki Jishin* (東北地方太平洋沖地震 lett. “terremoto in alto mare della regione di Tōhoku e dell’oceano Pacifico”) e il conseguente maremoto che ha causato il maggior numero di decessi e dispersi nella regione interessata – vengano invece internazionalmente ricordati con il nome del luogo in cui sorge un impianto nucleare, Fukushima, è emblematico di quanto la minaccia radioattiva scatenata dall’incidente abbia preso il sopravvento,

¹ Prima della presente traduzione, il testo è comparso in lingua francese nella traduzione di Cécile Sakai Juillet 2011. *Franchir la barrière de Shirakawa* all’interno della raccolta *Journal des jours tremblants. Après Fukushima* (cfr. Tawada 2012), che contiene anche altri testi dell’autrice legati al post-Fukushima e originariamente pubblicati in tedesco sulla stampa tedesca e svizzera nel marzo 2011 (come precisato dal traduttore Bernard Banoun a pagina 90). Il testo tradotto in francese è stato pubblicato contemporaneamente anche in un’altra raccolta, *L’archipel des séismes. Ecrits du Japon après le 11 mars 2011* che mette insieme testi di autori giapponesi - romanzieri, poeti, saggisti, accademici, artisti -, pubblicati in Giappone tra la primavera e l’autunno dell’anno della catastrofe. Stando a quanto afferma la co-curatrice del testo, Cécile Sakai, *Shirakawa no seki o koete* sarebbe stato scritto da Tawada proprio in occasione della pubblicazione di tale raccolta di saggi in lingua francese. (Quentin & Sakai 2012, 243). L’originale che è servito per la presente traduzione è stato fornito personalmente dall’autrice, che ne detiene i diritti, alla curatrice del volume. Si ringrazia dunque Tawada Yōko per la gentile concessione.

nell’immaginario collettivo, nella narrazione dell’11 marzo e nella sua persistenza nella memoria globale. La portata simbolica di un incidente nucleare il cui livello di gravità sulla scala INES è paragonabile solo a quello verificatosi a Černobyl’ nel 1986² è stata e continua a essere, senza dubbio, molto significativa e non delimitabile a livello geografico, come rileva Yasemin Dayioğlu-Yücel:

Fukushima can be considered a global rather than a local or national catastrophe. Not only were foreign nationals living in Japan affected (the same could be said about other tsunamis or floods that happen in a specific country without affecting people outside the country), but the uncontrollable atomic threat itself was also mobile. At the same time, Fukushima was transnational in that it triggered ecocritical thinking in countries that were not located in the immediate vicinity. (Dayioğlu-Yücel 2015: 106-107)

Da una parte gli interventi di personalità della cultura giapponese molto conosciute all’estero hanno contribuito a questo discorso a livello globale, innescando nuove riflessioni e inserendosi in un rinnovato moto di interesse per le questioni nucleari (come è avvenuto nel dibattito pubblico tedesco, ad esempio; cfr. Dayioğlu-Yücel 2015: 106); dall’altra, però, le modalità con cui tali personalità hanno espresso la propria unanime voce contro l’uso del nucleare lasciano intuire la volontà di parlare esplicitamente al Giappone stesso della necessità di riconsiderare gli eventi catastrofici alla luce delle scelte operate nel corso della sua storia recente dalla politica locale.

È proprio sulla recisa contrarietà alle politiche energetiche giapponesi e sulla speranza che venga rivisto nell’arcipelago l’impiego del nucleare per scopi civili che si concentrano infatti le riflessioni di Murakami Haruki, Ōe Kenzaburō e Tawada. Murakami ha dedicato alla questione il discorso di ricezione dell’International Catalunya Prize a Barcelona nel giugno del 2011 (cfr. Murakami 2011), Ōe ha pubblicato sul *New Yorker* un articolo a pochi giorni dalla catastrofe dal significativo titolo “History Repeats” (cfr. Ōe 2011); Tawada, dal canto suo, ha intrapreso in Germania una intensa attività di pubblicazioni di saggistica e prosa, nonché di interventi nella stampa fin dai giorni immediatamente successivi all’11 marzo, incalzata dalle richieste di “tradurre l’atteggiamento giapponese di fronte alla catastrofe e di renderlo comprensibile” al pubblico tedesco (Maurer 2016: 175).³ Tutti e tre esprimono,

² In base all’*International Nuclear and radiological Event Scale* (parametro istituzionale sviluppato a partire dal 1989 dall’IAEA, *International Atomic Energy Agency*) gli incidenti di Černobyl’ e Fukushima sono stati catalogati con il massimo grado: *Level 7 – Major Accident* (cfr. Fukushima Nuclear Accident Update Log <https://www.iaea.org/newscenter/news/fukushima-nuclear-accident-update-log-15>)

³ Si veda Maurer 2016 per una ricostruzione delle modalità di rappresentazione della catastrofe in varie opere di Tawada scritte nel “post-Fukushima”; gli studi critici dedicati alle molte opere dell’autrice connesse al triplice disastro del Tōhoku sono assai numerosi, si rimanda per un approfondimento – a mero titolo d’esempio dei diversi approcci utilizzati nelle analisi e senza alcuna pretesa di esaustività – a Barbieri (2022), Dayioğlu-Yücel (2015), Kimura (2022), Kowalczyk (2014), Walton (2021).

nei loro articoli, saggi, e discorsi pubblici in contesti internazionali, una netta presa di posizione rispetto a quella che è da loro ritenuta una scelta paradossale e irresponsabile sul piano etico, soprattutto se letta alla luce della storia del Giappone del dopoguerra: la costruzione di reattori nucleari sul suolo giapponese ha rappresentato, nelle parole di Ōe all'indomani della catastrofe di Fukushima "il peggior tradimento possibile della memoria delle vittime di Hiroshima" (Ōe 2011) e il fatto di continuare a perpetrare la "soverchiante potenza dell'atomo" – secondo Murakami – assottiglia la distinzione "fra vittime e carnefici" (Murakami 2011). La responsabilità etica della scelta dell'uso civile del nucleare, in un Paese che ha subito le atroci conseguenze del suo uso militare, ricade secondo Murakami sulla politica che ha – dal dopoguerra in poi – convinto i cittadini della sua ineluttabile necessità per soddisfare il proprio enorme fabbisogno energetico portandoli ad un'accettazione rassegnata della presenza di reattori nucleari sul territorio nazionale; ma è anche responsabilità e colpa dei cittadini stessi che hanno smarrito il dovere etico di non perpetrare gli errori del passato. "In that we are threatened by the power of the atom, we are all victims. At the same time, in that we are the ones who uncovered the power of the atom, and we have failed to stop the use of that power, we are all perpetrators as well", asserisce Murakami (2011). La paradossale scissione creata nell'immaginario collettivo del Giappone del dopoguerra dell'uso civile del nucleare da quello militare è la chiave di volta per comprendere come sia stato possibile – come afferma Tawada nel saggio qui presentato in traduzione – che "si sia accettata senza alcun conflitto" l'argomentazione della imprescindibile necessità del ricorso a questo tipo di risorsa per produrre un'energia sicura e portatrice di benessere economico nelle aree in cui sono state costruite le centrali. Saito delinea il processo di costruzione storica del "mito della sicurezza dell'energia nucleare" in questi termini:

[...] Japan after the Second World War developed a pacifist imaginary of nuclear energy that defined the *civilian* use of nuclear energy as *sacred* and the *military* use as *profane* – postwar Japan's national mission was to master nuclear technology to make the world more peaceful and prosperous. Through the subsequent development of Japan's civilian nuclear programs, the sacred–profane binary opposition facilitated the formation of the 'nuclear safety myth' that defined the civilian use as safe and the military use as dangerous. Because it was mythically impossible for the civilian use to endanger people's lives, Japan's nuclear safety was rendered subsidiary to the promotion of nuclear energy. (Saito 2021: 487)

Murakami e Ōe – parlando al mondo intero perché il Giappone ascolti – costruiscono la propria riflessione sul post-Fukushima imperniando la propria argomentazione sul richiamo alla responsabilità etica dei propri connazionali perché il tragico incidente dell'11 marzo possa servire a ricucire la storica frattura ideologica tra l'uso "sacro" e "profano" del nucleare, riconnettendosi all'impegno morale verso

le vittime dei bombardamenti atomici del 1945 (“one hopes that the accident at the Fukushima facility will allow the Japanese to reconnect with the victims of Hiroshima and Nagasaki, to recognize the danger of nuclear power, and to put an end to the illusion of the efficacy of deterrence that is advocated by nuclear powers”, conclude Ōe). Ciò che invece contraddistingue l’articolato saggio di Tawada “Shirakawa no seki o koete” è la ricerca di una prospettiva storica più ampia che permetta di costruire una solida controargomentazione alla retorica dominante all’indomani del triplice disastro basata sull’“eccezionale imprevedibilità” di quanto avvenuto: come sottolineano Geilhorn & Iwata-Weickgenannt, il termine *sōteigai* 想定外 (“al di là di ogni previsione”) è divenuto ubiquo all’indomani del terremoto e del conseguente *tsunami* ed è stato adottato anche nei comunicati ufficiali del governo e della Tokyo Electric Power Company (TEPCO) “to obscure or at least relativize human responsibility for the Fukushima meltdowns” (Geilhorn & Iwata-Weickgenannt 2017: 16). Tawada sceglie dunque di ricostruire il processo che ha portato alla controintuitiva e mortifera scissione tra uso “sacro” e “profano” del nucleare ripercorrendo le vicende storiche che hanno condotto a un’altra grave e paradossale frattura, da cui secondo la scrittrice deriverebbero le contraddizioni della società giapponese portate allo scoperto dalla catastrofe del Tōhoku e che ne sarebbero state in qualche modo la causa: l’opposizione dicotomica esistente fin dall’era premoderna tra l’imperante strapotere politico, economico, e culturale del centro (e di Tōkyō nello specifico, dal periodo Meiji in poi) e la condizione di subordinazione delle periferie, in particolare della regione del Nord-Est di Honshū. Nel saggio, Tawada procede per coppie antitetiche: la luce folgorante di Tōkyō è contrapposta alle oscure condizioni lavorative delle persone che operano nelle centrali nucleari delle aree periferiche che rendono possibile quella luce per ventiquattro ore al giorno; l’incertezza di un’economia basata sull’agricoltura e sulla pesca delle aree del Nord-Est o le dure condizioni di vita delle aree montane della prefettura di Niigata vengono presentate come l’altro lato della medaglia della stabilità finanziaria della capitale. Ricostruendo, da un lato, la variegata storia culturale del Tōhoku, e dall’altro definendo le motivazioni economiche che hanno portato tale regione a dover definire la propria sussistenza intorno alla costruzione delle centrali nucleari nelle pericolose aree costiere, Tawada mostra come il *modus operandi* della retorica nazionalista mai sopita dal dopoguerra si sia riproposto nella creazione del mito di un “superiore bene comune” anche riguardo alla questione dell’uso civile del nucleare, a detrimento delle vite umane degli abitanti di quelle aree. All’interno della complessa e multiforme risposta intellettuale di Tawada al terremoto dell’11 marzo e alle sue tragiche conseguenze,⁴ il saggio

⁴ In particolare fra il 2011 e il 2014 Tawada ha dato vita a una variegata produzione in cui risulta evidente come i fatti del Tōhoku e le loro percussioni politiche, sociali e culturali abbiano nutrito la sua ispirazione che, declinata nelle forme della sua

Shirakawa no seki o koete occupa un posto significativo non solo perché costituisce la prima testimonianza scritta di tale risposta, ma soprattutto perché sembra racchiudere *in nuce* i concetti chiave che la scrittrice rielaborerà negli anni successivi declinandoli nelle diverse forme espressive da lei frequentate. L'egoismo di Tōkyō, la cecità delle istituzioni e la violenza del loro linguaggio, la rimozione sistematica dalla memoria collettiva delle istanze dei singoli, il “sistema sacrificale” del nucleare perpetrato dalla politica sulla pelle dei cittadini delle aree periferiche: Tawada declina nel saggio questi temi per costruire una rete solida di informazioni che permettano al lettore internazionale – a cui il testo è indirizzato – di comprendere quanto gli avvenimenti del marzo 2011 affondino le proprie radici in profondità nella storia giapponese, e giungere così da sé alla conclusione che se l'entità dei fenomeni naturali può essere definita “al di là di ogni possibile attesa” (*sōteigai*) ciò non è applicabile alle loro tragiche conseguenze, che si fondano su errori di matrice umana.

In quest'ottica, ci sembra interessante proporre – per comprendere come il saggio qui presentato in traduzione possa essere considerato un punto di partenza fondamentale per leggere la produzione di Tawada nel post-Fukushima – un estratto dal romanzo breve *Kentōshi* (“L'emissario”, 2014), considerato dalla critica il vertice di tale produzione. Nel testo narrativo, ambientato in un Giappone che ha ormai da tempo subito una profonda trasformazione a causa di un imprecisato disastro che ha mutato profondamente le condizioni di vita nell'arcipelago, Tawada utilizza in certi passaggi la sua distintiva, sottile ironia che passa attraverso un uso strategico della lingua. Offrendo un ribaltamento della prospettiva rispetto all'esistente, in *Kentōshi* Tawada dipinge una Tōkyō distopica che ha perso la sua centralità sul piano economico, ma non la propria arroganza: essendo stata per sempre spenta quella luce che ne rischiarava la notte come il giorno, la capitale vuole recuperare la propria dimensione di privilegio e dominazione sulle aree periferiche da cui è ormai interamente dipendente, cercando dei prodotti tipici che possano ristabilirne l'unicità. Le scelte arroganti dei politici del passato

riconoscibile (doppia) lingua letteraria, si è articolata in un numero significativo di testi narrativi, poetici, drammaturgici e saggistici: oltre al testo qui presentato in traduzione e agli altri presenti nella raccolta pubblicata in Francia *Journal des jours tremblants. Après Fukushima* (“Diario dei giorni di tremore. Dopo Fukushima”), nel 2012 Tawada dà alle stampe anche una raccolta di articoli e interviste in lingua tedesca *Fremde Wasser* (“Acque straniere”) e il racconto *Fushi no shima* (“L'isola dell'immortalità”), nonché il romanzo *Kumo wo Tsukamu Hanashi* (“Catturare le nuvole,” la cui serializzazione sulla rivista era iniziata già a gennaio 2011 sulla rivista *Gunzō* ed è proseguita fino ad aprile dell'anno successivo; dopo i fatti di marzo Tawada include riferimenti al disastro nell'opera); nel 2013 porta in scena in Germania l'opera teatrale *Still Fukushima: Wenn die Abendsonne aufgeht* (“Ancora Fukushima: quando sorge il sole della sera”); nel 2014 accompagna la mostra fotografica *Out of sight* di Delphine Parodi con la raccolta di poesie inedita *Neue Gedichte über Fukushima* (“Nuove poesie su Fukushima,” poi raccolte nel 2020 nel volume ibrido *Out of sight*. Cfr Mazza 2024) e nello stesso anno pubblica il volume *Kentōshi* (“L'emissario”) che comprende l'omonimo romanzo breve, i racconti *Higan* (“La riva opposta”) e *Idaten Dokomademo* (“Idaten, fino in capo al mondo”), e il testo teatrale *Dōbutsutachi no baberu* (“La Babele degli animali”).

(in questo passaggio Tawada cita esplicitamente le parole del governatore Ishihara Shintarō realmente pronunciate all’indomani della catastrofe del 2011, riprese anche nel saggio qui in traduzione)⁵ hanno portato il Giappone alla sua condizione attuale, in cui nuovi esponenti del governo tentano maldestramente di salvare ciò che non è più salvabile: ormai Tōkyō può vantare come primato solo il più grande numero di latrine pubbliche del Paese e la coltivazione delle ortiche. L’elettricità, del cui uso smodato Tōkyō non riusciva a fare meno in passato, è aborrita dai suoi abitanti del futuro che la considerano fonte di malessere fisico: ma quell’elettricità per la cui produzione così tante vite sono state perdute lontano dalla capitale in un tempo ormai remoto, sembra perseguitarla nel suo nuovo presente, quasi come la presenza infestante di una memoria che si vorrebbe mettere a tacere, ma continua a manifestare la sua ineluttabile verità.

A causa della violenta e capricciosa personalità che aveva assunto il clima nell’isola principale di Honshū, l’agricoltura era diventata via via più difficile. Tuttavia, nella regione più a nord, il Tōhoku, la situazione era migliore, e lì si traevano buoni profitti dalla coltivazione di un nuovo tipo di graminacea dall’alto valore nutrizionale denominato “Nuova specie multicereale”, nonché dalle esportazioni – ormai in quantità alquanto ridotte – di raccolti più tradizionali come riso e orzo. L’area dello Honshū maggiormente colpita dalle variazioni climatiche era quella compresa tra la prefettura di Ibaraki e Kyoto. Là era capitato addirittura che cadesse nevischio ad agosto, o che in febbraio un vento caldo e forte trasportasse grosse quantità di sabbia. Con gli occhi rossi nonostante il collirio, uomini camminavano ai bordi dei marciapiedi avanzando come granchi, nel tentativo di stare alla larga dalla furiosa tempesta che soffiava in mezzo alle strade. Donne con occhiali da sole e sciarpe che nascondevano i capelli, cercavano di combattere l’ansia che gli provocava quella situazione climatica camminando incessantemente avanti e indietro, come nel set di un film in cui bisognava ripetere mille volte la stessa scena. In estate, quando non pioveva per tre mesi la vegetazione si tingeva di giallastro, fino a quando violente piogge tropicali arrivavano a inondare tutto, comprese le stazioni della metropolitana. [...]

A differenza dei ventitré quartieri centrali di Tokyo ormai deserti, nella zona a ovest della metropoli addossata alle montagne, nel distretto di Tama, vivevano ancora molte persone; non essendoci però in quella zona alcun tipo di produzione industriale, la povertà aumentava di giorno in giorno. Yoshirō ricordava bene i tempi ormai lontani in cui un politico, all’epoca ancora in vita, era stato rimosso dal suo incarico per aver pronunciato frasi come: “Se le cose vanno male a Tokyo, andranno male in tutto il Giappone! Salviamo Tokyo, anche a costo di sacrificare tutte le altre aree del paese!”. Per quanto Yoshirō fosse contrario all’egoismo dei fanatici di Edo – che lui chiamava *edoisti*, il solo atto di pronunciare il nome “Tokyo” ad alta voce suscitava nel suo cuore palpitazioni, emozioni, eccitazioni e molte altre reazioni che tradivano il suo forte attaccamento alla città; se Tokyo scompare, pensava, svanirà anche io insieme a lei.

C’erano dei piani di rivitalizzazione di Tokyo attraverso la produzione di alcuni prodotti specifici. Quando sul giornale era apparsa la notizia di un progetto che mirava a far rifiorire il fascino della

⁵ Si veda oltre, nota 23 alla traduzione.

Tokyo preindustriale attraverso la vendita di nuovi prodotti a marchio “Edo”, Yoshirō aveva pensato che gli sarebbe piaciuto prendervi parte.

Nella “Tokyo- Estremo Occidentale” c’era ancora una buona produzione di soia, grano saraceno e un nuovo tipo di orzo, ma non ce n’era a sufficienza per esportarlo in altre regioni; inoltre, non veniva coltivata in quella zona nessuna specialità locale che non crescesse anche altrove. Un tempo, quando si diceva “A Tokyo si producono le novità”, il pensiero correva immediatamente ad apparecchi dotati di spina e lunghe code dette cavi. Ma quel tipo di prodotto non aveva più un mercato. Gli apparecchi elettrici avevano cominciato ad essere oggetto di disapprovazione collettiva da quando erano aumentati i casi di persone che, per colpa della corrente elettrica, accusavano torpore a mani e piedi, problemi al sistema nervoso e insonnia notturna – una malattia volgarmente nota come “sindrome del *bzz-bzz*”. I giornali riportavano le storie di insonni cronici che erano riusciti a cadere immediatamente in un sonno profondo e ristoratore durante esperienze di campeggio in villaggi di montagna privi di elettricità [...]

Lo stile di vita degli abitanti degli alloggi temporanei di Tokyo che si erano sbarazzati degli apparecchi elettrici era diventato un modello all’avanguardia per tutto il paese. Ma il “non-uso di macchinari” era un “prodotto tipico regionale” difficilmente commercializzabile. Perché il piano di rivitalizzazione della metropoli potesse funzionare, bisognava proporre qualcosa che le persone avrebbero potuto vedere con i loro occhi, qualcosa di concreto.

E di tipico. Che cosa c’era di più tipico a Tokyo dei vecchi quartieri dello Shitamachi? E che cosa c’era più tipico nello Shitamachi del “portale del fulmine” ad Asakusa, il Kaminarimon? E che cosa si vendeva intorno al Kaminarimon di più tipico dei *kaminari-okoshi*, i “crackers del fulmine”? E che cosa produce un fulmine quando fa *crack* sulla terra? Produce elettricità. Ironicamente, anche cercando nella tradizione di Edo uno spunto per rivitalizzare Tokyo nel tentativo di trovare qualcosa per cui non fosse necessario usare l’elettricità, l’elettricità tornava sempre, in un modo o nell’altro.

Se ci fosse stato un vegetale che poteva essere coltivato solo a Tokyo, quello sarebbe potuto diventare senz’altro un “prodotto tipico regionale” da esportare. Ma pareva non esistesse nulla di simile. Bisognava essere creativi, e per esserlo bisognava usare la testa; la testa era l’unica risorsa che rimaneva. Ad esempio, non poteva essere una buona idea pensare di coltivare qualche varietà che sarebbe potuta crescere anche in altre zone, ma a cui non pensava più nessuno? Si diceva che lo spirito degli uomini di Edo risiedesse nell’amore per le novità, ma ora che non era più possibile trarre profitto dalla commercializzazione di prodotti importati, alcuni pensavano che fosse giunto il momento di cambiare prospettiva e rivolgersi al passato, riscoprendo cose dimenticate.

Fu sull’onda di questa nuova tendenza che un personaggio noto come “Professor Myōga” attirò l’attenzione di molti per un certo periodo. Il professore si era focalizzato su un passaggio di un romanzo scritto all’inizio degli anni 1930: “lo zenzero giapponese, il *myōga*, cresce bene nel retro delle latrine”. Di grandi bagni pubblici ce n’erano senz’altro moltissimi a Tokyo, ma raramente si vedevano altrove. [...]

Un altro vegetale di Tokyo in gran voga a un certo punto era stata l’ortica. Per via del proverbio “gli insetti preferiscono le ortiche”, quella pianta non aveva mai goduto di una buona reputazione, e anche nelle altre prefetture non si trovava nessun coltivatore così eccentrico da volerla far crescere. Ci fu però un’azienda che, proprio puntando su questo disinteresse generale, iniziò a coltivare e commercializzare le ortiche come un prodotto tipico di Tokyo. Arrivarono anche a tappezzare la città di poster con la faccia sorridente del governatore della prefettura dell’area metropolitana che mangiava un’insalata di ortiche – ma questa mossa secondo alcuni ebbe l’effetto opposto a quello desiderato, diminuendo ulteriormente la popolarità della pianta. A un certo punto

un nuovo scioglilingua era sulla bocca di tutti – “formica nell’orto, ortica nel forno” – ma le vere ortiche difficilmente arrivarono nella bocca o nel forno di qualcuno.

[Tawada 2014, 58-65 *passim*, la traduzione è mia]

2. La traduzione

La traduzione condotta sul testo di Tawada Yōko ha come obiettivo amplificare la ricezione dei suoi scritti sul post-Fukushima permettendo agli studiosi di lingua italiana di fruire di un testo che, come detto, ritengo contenga le basi concettuali di quanto è stato rielaborato in seguito dall’autrice in forma poetica, narrativa e drammaturgica. La genesi del saggio – scritto in giapponese per una pubblicazione in lingua francese – credo abbia profondamente influenzato il contenuto e lo stile di scrittura del testo: è evidente che lo scopo di Tawada sia trasmettere al pubblico internazionale in maniera concisa, ma con un grande numero di riferimenti storici e culturali, la complessità del contesto in cui si inserisce il suo antinuclearismo e il suo posizionamento antinazionalista. La scelta di scrivere questo testo in giapponese e non in tedesco è, secondo Kowalczyk dettata da una volontà precisa di posizionamento testimoniale:

The change of language in this part is justified by the Japanese addressee of this essay. Putting on her national uniform again [Tawada often uses a metaphor of the tightly fitted costume, when talking about the relation between an individual and her/his mother tongue], the Tawada narrator gives herself the right to start a critical discussion about Japanese nuclear energy policy. In this essay her voice stands for all the Japanese, who may but tacitly share her opinion. By using her privileged position of a renowned author, Tawada speaks for the anonymous other, the invisible citizen whose voice remains unheard. (Kowalczyk 2014: 108)

Kowalczyk parla di “cambio di lingua” poiché si riferisce alla pubblicazione del saggio nella raccolta *Journal des jours tremblants* del 2012 che contiene altri scritti originariamente composti in tedesco, ma ignora quanto affermato da Sakai nell’altro volume collettaneo che contiene il testo – *L’archipel des séismes* – per il quale sarebbe stato scritto;⁶ nonostante io ritenga dunque che la scelta della lingua sia legata alle specifiche dinamiche editoriali che hanno portato alla creazione del testo, concordo sulla

⁶ Si veda nota 1 della presente Introduzione. Il volume *L’archipel des séismes*, curato da Cécile Sakai e Corinne Quentin, raccoglie scritti di autori giapponesi scritti tra il marzo e l’autunno del 2011 e così presentati dalle curatrici: *ce sont autant de témoignages actuels des réactions, réflexions, actions déployées par ces femmes et ces hommes au cœur de la catastrophe. Nous souhaitons ainsi donner la parole aux Japonais eux-mêmes, victimes d’abord, mais aussi penseurs et acteurs de l’après-catastrophe.* (Quentin & Sakai 2012: 9).

probabile corrispondenza di simmetria tra l'uso del giapponese e il posizionamento dell'autrice rispetto ai fatti del Tōhoku.

Ciò che appare evidente leggendo il testo è la volontà di Tawada di dar voce alla complessità dei rapporti di forza che reggono l'attuale società giapponese, ma necessitano di una prospettiva storica e di precisi riferimenti culturali per non rischiare di cadere in una facile semplificazione dei processi di causa/effetto e di attribuzione delle responsabilità. Per questa ragione ho ritenuto opportuno, data la natura accademica del contesto di pubblicazione di questa traduzione, fare ricorso a un uso consistente di note di approfondimento, per amplificare la volontà dell'autrice di restituire al lettore un'ampia contestualizzazione degli eventi raccontati e delle loro multifattoriali conseguenze. Il ricorso alla *thick translation*, così come teorizzata da Kwame Anthony Appiah nel 1993, mi è parso coerente con il sottotesto di impegno etico infuso da Tawada nel testo. Il concetto di *thick translation* proposto dal filosofo americano di origini ghanesi è emerso nel contesto degli studi postcoloniali all'inizio degli anni 1990, e porta la questione della traduzione sul piano etico del rispetto per la diversità e la resistenza all'egemonia linguistica e culturale angloamericana, ma le questioni da cui muove la sua riflessione sono proprie del discorso sulla traduzione fin dal pensiero di Schleiermacher nell'Ottocento: la comprensione di un testo lontano da noi (nello spazio e spesso anche nel tempo) non può essere che frammentaria e l'utopico scopo della traduzione di trasmettere la totalità del pensiero che risiede in una lingua straniera si scontra con l'evidenza della distanza che separa l'utopia dalla singola traduzione. Questo è tanto più vero quando si parla di lingue e contesti culturali significativamente distanti tra lingua di partenza e lingua di arrivo. Per "rispettare l'integrità dell'originale" in un processo che necessariamente – nel passaggio fra decontestualizzazione e ricontestualizzazione procura ferite difficilmente rimarginabili – Appiah propone un tipo di traduzione accademica "ipercontestualizzante" il cui scopo sia prima di tutto etico, che mi sembrava particolarmente adatto a questa specifica operazione traduttiva:

A thick description of the context of literary production, a translation that draws on and creates that sort of understanding, meets the need to challenge ourselves and our students to go further, to undertake the harder project of a genuinely informed respect for others (Appiah [1993] 2012: 341).

Tawada Yōko, “Al di là della barriera di Shirakawa”

C'è stato un tempo in cui credevo che la notte fosse più luminosa del giorno. È stato così finché non ho compiuto cinque anni e ci siamo trasferiti dal centro di Tōkyō alla periferia. I caratteri delle insegne al neon scintillavano in cielo al posto delle stelle, la pelle dei manichini nei grandi magazzini luccicava da dietro le vetrine, i distributori automatici di bevande in lattina brillavano per tutta la notte, anche quando nessuno era lì per comprarle.

È stato andando a vivere in Germania che ho realizzato per la prima volta che la notte è scura. Nell'oscurità, ho scoperto la bellezza della luce sferica dei lampioni che ne illumina solo il perimetro tutt'intorno, o delle fiamme tremolanti delle candele sulle tavole imbandite per la cena. Ho conosciuto molti tedeschi estimatori de *L'elogio dell'ombra* di Tanizaki Jun'ichirō,⁷ testo che io, al contrario, avevo letto provando grande disagio. Negli anni Ottanta pensavo che questo libro, in cui si esaltava la bellezza della cultura giapponese che mette in scena un'estetica dell'oscurità in contrasto con la piena luminosità occidentale, appartenesse a un passato ormai lontano. Di recente, però, mi sono ricreduta, arrivando a pensare che questo libro potrebbe invece suggerire qualcosa sul futuro del Giappone.

Mia madre, al pari della maggior parte dei suoi connazionali, accendeva immediatamente la luce verso sera, non appena iniziava a far buio; io sono cresciuta così, in uno spazio uniformemente illuminato di bianco, fin negli angoli più reconditi. La minima oscurità le riportava alla mente, a quanto pare, i momenti vissuti durante la Seconda guerra mondiale. L'economia giapponese negli anni Settanta è cresciuta oscurando con il bagliore delle lampadine le memorie della guerra. Le luci di Tōkyō non si sono affievolite neppure negli anni Novanta, all'arrivo della crisi economica. Al contrario, la

⁷ Tanizaki Jun'ichirō, *In'ei raisan*, pubblicato nel 1933. Il disagio cui Tawada allude nella lettura di questo celebre saggio sull'estetica tradizionale giapponese scritto da Tanizaki risiede forse nel carattere “essenzializzante” della contrapposizione ‘Oriente’/‘Occidente’ che ne è alla base, come esemplificato dal breve passaggio che segue: “V'è forse, in noi Orientali, un'inclinazione ad accettare i limiti, e le circostanze, della vita. Ci rassegniamo all'ombra, così com'è, e senza repulsione. La luce è fievole? Lasciamo che le tenebre c'inghiottano, e scopriamo loro una beltà. Al contrario, l'Occidentale crede nel progresso, e vuol mutare di stato. È passato dalla candela al petrolio, dal petrolio al gas, dal gas all'elettricità, inseguendo una chiarezza che snidasse sin l'ultima particella d'ombra [...] Facile è giustificare, giunti a questo punto, le antiche nozze fra il Giappone e l'ombra. Per dare valore alla nostra peculiare beltà, avevamo bisogno di vivere in ambienti scuri, e fra oggetti dalle tinte attenuate. Così vollero i nostri antichi, non perché fossero coscienti del velo d'ombra sulla loro pelle (è probabile che ignorassero l'esistenza dei popoli bianchi), ma perché attraverso una gamma di colori spenti, il corpo giapponese si armonizzasse con la sua civiltà” (“Libro d'ombra”, trad. di A. Boscaro, Bompiani, 2002, 713-715 passim). La traduzione italiana più recente è stata curata da Luisa Bienati e pubblicata da Marsilio nel 2022 con il titolo “Libro d'ombra”.

capitale giapponese ritratta nel cinema europeo è divenuta sempre più luminosa, e l'immagine di una Tōkyō disumana e sovrailluminata si è diffusa in tutto il mondo, fino a diventare uno stereotipo. Erano tuttavia pochissimi gli abitanti di Tōkyō consapevoli del fatto che quell'energia che illuminava la città ventiquattro ore al giorno era prodotta a Fukushima, e costituiva una costante minaccia per la vita umana. È stato forse a causa del senso di colpa che albergavamo da qualche parte dentro di noi, che siamo stati così sollecitati nel credere alla propaganda che ci diceva che “l'energia nucleare è una fonte pulita di elettricità che non inquina l'aria”.

I recenti eventi catastrofici – il terremoto, lo tsunami e l'incidente nucleare, hanno reso evidente il fatto che la storia di oppressione della regione del Tōhoku da parte del potere centrale di Tōkyō e della sua regione, il Kantō, non era affatto terminata. La zona anticamente conosciuta come “Paese di Mutsu” (*Mutsu no kuni*) che comprende le attuali prefetture di Fukushima, Miyagi, Iwate, Aomori e Akita, è stata vittima di questo triplice disastro. La tradizione di inviare un generale pacificatore per il paese di Mutsu che controllasse le potenti famiglie del Tōhoku, il Nord-Est del paese, risale all'inizio dell'VIII secolo.⁸ Alla fine del XII secolo, Minamoto no Yoritomo divenne il “comandante in capo dell'esercito per la sottomissione dei barbari” (*sei-i taishōgun*) e il potere supremo passò dalle mani dei nobili di corte a quelle dei samurai, ma la funzione di *shōgun* – figura che continuò per più di seicento anni a esercitare la propria autorità, fino al 1868 – era stata creata in origine per controllare la regione del Nord-Est.

Nel periodo Edo non esisteva alcun “orgoglio di essere giapponesi”, lo *han*⁹ a cui si apparteneva costituiva la più ampia unità di riferimento identitario. Alla fine del XIX secolo l'epoca dei samurai si concluse, e una delle motivazioni che portarono il governo Meiji ad abolire gli *han* e istituire le

⁸ *Mutsu chintō shōgun* 陸奥鎮東將軍 (generale pacificatore per il paese di Mutsu): titolo militare attribuito a un funzionario della corte imperiale, figura istituita all'inizio del periodo Nara (710-794) nell'ambito delle missioni militari per sottomettere alla corte di Yamato le popolazioni degli Emishi/Ezo che vivevano principalmente nel Nord-Est dell'isola di Honshū, nell'attuale area della regione del Tōhoku. Una volta che fu stabilito nella provincia di Mutsu un “distretto militare per il controllo delle aree pacificate” (*chinjufu* 鎮守府) il titolo del generale a capo di questa struttura divenne *chinjufu shōgun* (鎮守府將軍). Per una ricostruzione delle guerre nel Nord-Est di Honshū del Giappone dell'VIII-IX sec. si veda Farris 1995 (90-104).

⁹ *Han* 藩: territori sotto il controllo dei *daimyō* 大名, grandi possidenti terrieri, che governarono su gran parte del Paese durante il periodo Edo (1603-1868). I *daimyō* erano subordinati allo *shōgun* e formalmente soggetti all'autorità dell'imperatore e della classe aristocratica (*kuge* 公家), ma di fatto gli *han* operavano in autonomia: ogni *han* godeva di autosufficienza economica e vigevano sistemi che regolavano con dazi il transito nei singoli territori, ma soprattutto possedeva anche forze militari proprie (fu una alleanza di *han* ostili ai Tokugawa a rovesciare lo shogunato e a dare avvio alla “restaurazione Meiji” del potere imperiale nel 1868). Si veda Jansen 2000 (32-62) per una visione d'insieme dell'organizzazione dello “stato Tokugawa”.

prefetture¹⁰ fu la volontà di sradicare il forte senso di appartenenza territoriale, così da creare dei “giapponesi” che non si sarebbero opposti al potere centrale. I nomi attribuiti alle nuove prefetture che furono create all’epoca non possiedono alcuna forza evocativa della storia di quei luoghi. Il toponimo “prefettura di Fukushima” non ha in sé il potere di riportare alla mente il ricordo della strenua resistenza del passato al potere centrale che invece evoca, insieme a sentimenti complessi, l’espressione “*han* di Aizu”¹¹ quando viene pronunciata. Lo scrittore Muroi Mitsuhiro, nato nella prefettura di Fukushima nel 1955, mi spiegò in un’occasione: “Ancora oggi sento di avere dentro di me, da qualche parte, questo ‘spirito di Aizu’, che mi impedisce di credere immediatamente a quanto detto dal governo”.

Questo ‘spirito di Aizu’ emerge anche nel film *Baruto no gakuen* (“Il paradiso della barba”).¹² Il comandante del campo di Bandō, nell’isola di Shikoku, aveva offerto un trattamento di favore ai suoi prigionieri tedeschi, militari della Prima Guerra mondiale, dando loro la possibilità di insegnare la biologia, o la costruzione di strumenti musicali occidentali, o ancora la preparazione di prodotti da forno come pane e dolci. In Giappone permaneva la mentalità samuraica secondo la quale i soldati sconfitti che venivano imprigionati e non commettevano suicidio erano dei codardi privi di vergogna, ed era dunque consuetudine maltrattare i prigionieri di guerra. Considerato in questo contesto, il comportamento di quel comandante fu del tutto eretico, nell’accezione migliore del termine. In una scena del film è lui stesso a raccontare di comprendere i sentimenti degli sconfitti in quanto uomo di Aizu, ed è per questa ragione che tratta con rispetto i prigionieri. Grazie alla sua coscienza storica di

¹⁰ *Haihanchiken* 廃藩置県 (abolizione del sistema *han*): gli *han* furono formalmente aboliti nel 1871 con l’istituzione di un sistema di prefetture che andò di fatto a esautorare i *daimyō* che avevano fino a quel momento goduto di un’autorità trasmessa per via ereditaria. Cfr Jansen 2000 (348-349).

¹¹ *Aizu* 会津 è il più occidentale dei territori dell’attuale prefettura di Fukushima; gli altri due sono Nakadōri, nella zona centrale della prefettura, e Hamadōri, a est. La città principale dell’area è Aizuwakamatsu. Durante il periodo Edo, Aizu era un dominio feudale – l’omonimo *han* – e faceva parte della Provincia di Mutsu.

¹² *Baruto no gakuen* (“Il paradiso delle barbe”) – *Ode an die Freude* (“Inno alla gioia”), film drammatico del 2006 di coproduzione nippo-tedesca diretto dal regista Deme Masanobu (1932-2016). Il film ricostruisce la vicenda storica del campo di prigionia di Bandō, nella prefettura di Tokushima, sull’isola di Shikoku, nel quale dal 1917 al 1920 furono internati circa un migliaio dei quattromila soldati della marina tedesca e austro-ungarica fatti prigionieri nel 1914 durante l’attacco al porto di Tsingtao, all’epoca sotto controllo germanico, condotto dalle forze armate degli imperi britannico e giapponese nelle fasi iniziali della Prima guerra mondiale. Il titolo giapponese allude alle barbe portate da molti dei prigionieri tedeschi, ma soprattutto al baffo “alla guglielmina” (ispirato dal Kaiser Wilhelm II che guidò l’impero germanico dal 1890 al 1918) sfoggiato dal direttore del campo, Matsue Toyohisa che è il protagonista della vicenda, con il suo comportamento considerato estremamente liberale per l’epoca. Come riporta Tawada nel ripercorrere le vicende raccontate nella ricostruzione cinematografica della vicenda storica, Matsue incoraggiò i prigionieri del campo a impegnarsi in attività produttive e artistiche, tra cui la musica: il titolo tedesco del film allude alla nona sinfonia di Beethoven – divenuta in seguito celeberrima in Giappone – che fu suonata per la prima volta sul suolo nipponico proprio dai prigionieri del campo di Bandō.

persona appartenente al suo *han*, il comandante era riuscito ad agire secondo il proprio personale giudizio e non obbedendo ciecamente ai dettami del governo centrale.

Questa consapevolezza di appartenere a uno *han*, non ancora scomparsa all'inizio del XX secolo, fu pian piano spazzata via con l'avvicinarsi del secondo conflitto mondiale, e sostituita dall'idea che nulla fosse più importante dell'essere giapponese. In passato, ai samurai veniva insegnato che era necessario essere pronti a morire per coloro che servivano, ma nulla di tutto ciò faceva parte del modo di pensare dei mercanti o dei contadini. Tuttavia, quando terminò l'epoca dei samurai, le persone furono portate a credere che, in quanto giapponesi, quale che fosse la loro occupazione, avrebbero dovuto dare la vita per il proprio Paese; furono in molti a credere a questa logica estrema che legava il sacrificio di sé all'identità nazionale. Anche dopo la fine della Seconda Guerra mondiale permane in qualche modo questa coscienza. Eppure, per quanto si dica di fare qualcosa “per il Giappone”, non esiste da nessuna parte una comunità omogenea con un destino condiviso chiamata ‘Giappone’. Anche se diciamo che “l'economia giapponese si svilupperà”, ci saranno molte persone che ne risulteranno impoverite. Anche se ci viene detto che è “per il mantenimento della pace in Giappone”, ci sono persone che vivono accanto alle basi militari e alcune di loro subiscono violenze da parte dei soldati.

La regione del Tōhoku, spesso ritenuta non al passo nel processo di modernizzazione, è stata invece grande fonte di ispirazione per la letteratura e il teatro moderni. Ad esempio, lo studioso del folklore Yanagita Kunio che inizialmente voleva rimanere a Tōkyō per scrivere testi di letteratura contemporanea, fu talmente affascinato dai racconti della prefettura di Iwate che li raccolse nel suo *Tōno monogatari* (“Storie di Tōno”),¹³ opera che a sua volta suscitò una profonda impressione negli scrittori dell'epoca – Shimazaki Tōson, Tayama Katai, Izumi Kyōka, Akutagawa Ryūnosuke, tra tutti – e ancora oggi continua a influenzarci. Inoltre, le figure del folklore riportate in vita da Yanagita,¹⁴ quali

¹³ Yanagita Kunio (1875-1962) è considerato il fondatore degli studi sul folklore in Giappone (*minzokugaku* 民俗学). Nato nella prefettura di Hyōgo, nella regione del Kansai, si trasferì a Tōkyō per studiare presso il Dipartimento di legge dell'Università imperiale specializzandosi in amministrazione agraria; i suoi studi gli garantirono una posizione presso il Ministero dell'agricoltura e del commercio, lavoro che lo portò a viaggiare molto all'interno del Giappone rurale delle province dove cominciò a interessarsi alle tradizioni locali. L'origine della sua opera più celebre, le Storie di Tōno a cui fa riferimento Tawada, è da ricercarsi però anche nei suoi interessi per la letteratura, che lo portò a incontrare un giovane studente di Waseda, Sasaki Kyōseki, di cui ammirava i componimenti poetici. Come riferisce Ortabasi: *Yanagita Kunio [...] came into contact with the oral narrative of Tōno, a town in what is now Iwate prefecture, through Sasaki Kizen (or Kyōseki, 1886-1933), a native of Tōno then living in Tokyo as a university student and aspiring writer. Having interviewed the younger man a number of times and impressed by his stories, Yanagita traveled to Tōno in August of the following year to familiarize himself with the area. The eventual product of this acquaintance and visit was Tōno monogatari 遠野物語 (Tales of Tōno), a collection of short tales and a number of local songs that appeared in 1910 as a privately published edition of 350 copies (Ortabasi 2009, 127).*

¹⁴ Foster nel suo *The book of Yōkai* sostiene che l'approccio culturale di Yanagita al mondo degli *yōkai* (妖怪), le entità soprannaturali che popolano il folklore giapponese, fu quello di considerarli *an integral part of Japanese history* (Foster 2015: 59) e

tengu,¹⁵ kappa,¹⁶ zashiki warashi,¹⁷ yōkai, yamabito,¹⁸ sono molto presenti a livello internazionale, non solo nella letteratura, ma anche in vari altri campi, tra cui *manga*, *anime*, videogames.

Tornando ancora più indietro nel tempo, si incontra il poeta di *haikai* Matsuo Bashō che alla fine del XVII secolo partì a piedi verso la regione del Nord-Est. La motivazione di questo viaggio è scritta nel suo *Oku no hosomichi* (“Lo stretto sentiero verso l’Oku”):¹⁹ “Mi venne il desiderio di attraversare la

dunque meritevoli di uno studio accurato: *Largely because of Yanagita’s own interests, even today minzokugaku is the academic discipline in Japan most closely associated with the study of yōkai [...] For Yanagita, research into yōkai represented a way to think broadly about Japanese folklore and folklife* (Foster 2015: 59).

¹⁵ *Tengu* 天狗 figura del folklore associata a uno spirito della montagna, generalmente raffigurato con un lungo naso, ali, corpo umano, occhi scintillanti e spesso dotato di un ventaglio di piume; a volte considerato una trasformazione di una divinità della montagna, Yama no kami (Cfr Picken 2011: 299).

¹⁶ *Kappa* 河童 (lett. “bambino del fiume”, conosciuto anche come *kawatarō* 川太郎), creatura acquatica, rappresentata come un umanoide verde e palmato, dalle dimensioni di un bambino, con pelle generalmente verdognola ricoperta di scaglie, un guscio simile a quello di una tartaruga, e una cavità sulla testa circondata da capelli ispidi, che contiene dell’acqua, fonte di tutta la forza della creatura che abita stagni, fiumi e laghi. (Cfr. Foster 2015, 157-164, per un’approfondita contestualizzazione di questa celeberrima figura del folklore che continua a godere di grande popolarità nella cultura contemporanea nipponica, e anche a livello internazionale, come dimostra l’inclusione del kappa nei romanzi di J.K. Rowling e nel suo celebre bestiario *Fantastic Beasts & Where to Find Them* del 2001).

¹⁷ *Zashiki warashi* 座敷童子 (lett. “bambino dello zashiki”) spiriti della casa, associati in particolare alla stanza ricoperta di tatami utilizzata per ricevere gli ospiti o nelle occasioni più formali; nella definizione di Foster: *Zashiki-warashi are most commonly associated with the Tohoku region in northeast Japan, particularly Iwate Prefecture. Translated literally, the name means “parlor child” or “little boy of the house”; and accordingly, zashiki-warashi reside inside the house. They usually resemble a boy between three and thirteen years of age, but there are also examples of female zashiki-warashi. There are numerous variant and regional names for this yokai, such as zashiki-bokko, heya-bokko, kura-warashi, and kome-tsuki-warashi* (Foster 2015: 238).

¹⁸ Gli *yamabito* (山人, anche *sanjin*, lett. “uomini delle montagne”) furono uno dei maggiori oggetti di studio di Yanagita Kunio: nella prima parte della sua carriera in particolare si interessò alle credenze che riguardavano queste che lui riteneva *vestiges of an aboriginal race on the Japanese archipelago* (Figal 2000: 139). Come rileva Konagaya, *Yamabito gaiden shiryō* (*Materials for legends of the mountain people*, 1913) *explained that yamabito could be depicted in a differently folk motif, such as fearful ogres, mischievous goblins, supernatural or sacred beings, or monkeys, and classifies them according to the five periods of Japanese history [...] For him, these tales were understood as the empirical reality of those who narrated them* (Konagaya 2003: 48).

¹⁹ I componimenti inclusi nella raccolta *Oku no hosomichi* si riferiscono al viaggio compiuto dal poeta Matsuo Bashō (1644-1694) nelle regioni del Nord tra il 1688 e il 1689, ma quest’opera di *haibun* (俳文) venne pubblicata postuma nel 1702. Come rileva Shirane, *Bashō remapped the cultural landscape of the Interior (Oku), or the northern region of Japan, through haibun, or haikai prose, a new genre that combined, in unprecedented fashion, Chinese prose genres, Japanese classical prototypes, and vernacular language and subject matter, thereby bringing together at least three major cultural axes* (Shirane 1998: 212). Esistono diverse traduzioni in lingua italiana del celeberrimo prosimetro di Bashō, le più recenti sono state pubblicate da Einaudi (“Lo stretto sentiero del profondo Nord,” a cura di Asuka Ozumi e Chandra Candiani, 2022) e Atmosphere Libri (“Lo stretto sentiero per l’Oku,” a cura di Matteo Lucci, 2022).

barriera di Shirakawa.²⁰ Sozorokami²¹ possedeva il mio spirito rendendolo inquieto; accolli il richiamo di Dōsojin,²² divinità della strada, e divenni incapace di fare alcunché”. Sozorokami è la divinità che incessantemente incoraggia a “mettersi in viaggio! Partire!”. Quando si è posseduti da questo *kami*, anche se si è casa propria a rilassarsi, la mente viene “distratta” e diventa impossibile svolgere qualunque lavoro. Io stessa conosco bene questa sensazione, essendo posseduta da questa divinità irrequieta. Inoltre, Dōsojin è il *kami* che protegge i viaggiatori dai pericoli lungo il cammino. Allontanandosi dalla capitale in direzione Nord si incontrava la ‘barriera di Shirakawa’, situata all’inizio dell’attuale prefettura di Fukushima. Sembra che nella mappa mentale di Bashō questa barriera rappresentasse una sorta di confine con l’altro mondo. Il poeta si mette in viaggio, incapace di rimanere fermo a casa per il desiderio di attraversare quel confine. Tuttavia, lungo il percorso che lo condurrà fino alla barriera, più volte esita, dubitando della scelta di intraprendere un cammino così faticoso; ma una volta attraversato il confine, decide infine di fare del viaggio stesso la propria dimora.

Hijikata Tatsumi, ideatore dell’universo della danza *ankoku-butō*, è nato nella prefettura di Akita, nella regione del Tōhoku. Tra le sue numerose opere per il palcoscenico, una è intitolata *Tōhoku kabuki keikaku* (“Progetto *kabuki* del Tōhoku”).²³ In un’epoca in cui molti giapponesi erano affascinati dal

²⁰ *Shirakawa no seki* 白河の関, la barriera di Shirakawa, fu una delle tre importanti fortificazioni di confine del Giappone nord-orientale, situata nell’attuale prefettura di Fukushima. Le tre barriere furono costruite durante il periodo Nara (710-794) per segnare il confine tra i territori controllati da Yamato e quelli degli Emishi del Nord-Est di Honshū: sebbene – in seguito alla conquista dei territori del Nord avvenuta già in periodo Heian (794-1185) – le barriere fisiche persero la loro ragione d’essere e andarono progressivamente distrutte, la loro esistenza rimase impressa nell’immaginario culturale e poetico dei secoli a venire per la sua forza evocativa. Attraversarle significava entrare in un mondo poco conosciuto, ai margini della civiltà, e fin dai tempi del *Man’yōshū* (“Raccolta delle diecimila foglie”, VIII secolo), Shirakawa divenne un *utamakura* (nella retorica della poesia classica, un nome – spesso di luogo – legato a particolari allusioni e riferimenti intertestuali) che evocava lontananza dalla corte reale, dal centro culturale, solitudine, esilio. Alla fine del XVII secolo queste associazioni poetiche erano evidentemente ancora molto vive, dal momento che Bashō le riprende nel Prologo di *Oku no hosomichi* (cfr. Kamens 1997: 156).

²¹ Il nome di questo *kami* non è facilmente associabile a una divinità distinta; riguardo a questo nome Agnieszka Żuławska-Umeda (2012: 61) sostiene: *a word that no editor of this text has ever entirely explained, though it’s (sic!) lexical meaning is: of unknown origin, unknown, unnamable, surprising god, or God?... (sic!)*. Il termine è stato per questa ragione spesso tradotto facendo riferimento al significato aggettivale di *sozoro* 漫ろ riferito allo stato emotivo dell’irrequietezza, qui associato al mettersi in viaggio: si vedano a titolo d’esempio l’inglese *the spirits of wanderlust* (D. Keene, *The Narrow Road to Oku*, Kodansha, 1996: 19) o il francese *le dieu de la bougeotte* (R. Sieffert, *La sente étroite du bout du monde*, Publications Orientalistes de France, 1959: 70).

²² *Dōsojin* 道祖神 (lett. “divinità ancestrali delle strade”). Nella definizione data da Picken nel suo *Historical dictionary of Shinto: also known as sae-no-kami (or sai-no-kami) and doroku-jin, Dōsojin are worshipped on village borders, mountain passes, crossroads, and bridges to protect travelers, and is (sic!) one example of the outstanding folk roots of Shinto. They are sometimes identified with Sarutahiko-ōkami, kami of pioneering and guidance. In modern times, their protection became extended to children, marriage and childbirth* (Picken 2011: 75).

²³ Hijikata Tatsumi (1928-1986) è stato, insieme a Ōno Kazuo (1906-2010) – citato da Tawada poco più avanti nel testo – il creatore alla fine degli anni 1950 dello *ankoku-butō* 暗黒舞踏 (“danza dell’oscurità”), un’arte performativa il cui potenziale

balletto classico europeo – con i suoi corpi che volano elegantemente nell’aria, spalle dritte, petti in fuori, lunghe gambe protese – Hijikata comincia a interrogarsi su che cosa sia il “corpo del Tōhoku”: lombi piegati dai lunghi anni di ripetute piantagioni nelle risaie; schiena appiattita dal peso dei fardelli di legna da ardere; gambe incurvate; il punto di gravità schiacciato verso il suolo, gli occhi sempre puntati sulla morte. Nelle coreografie di Hijikata si ritrovava un’estetica che supera l’idea di bello come semplice opposto del brutto. Ōno Kazuo, deceduto lo scorso anno, incontrò Hijikata nel 1960 e danzò con lui molte volte; anche Ōno, pur essendo nato in Hokkaidō, aveva un legame con il Tōhoku, avendo frequentato un liceo del Nord-Est dal 1920 al 1925.

A differenza di quanto era avvenuto nel 1995 con il terremoto di Kōbe, il fatto che questa volta sia stato colpito il Nord-Est del Paese ha portato a galla la debolezza della politica giapponese. Se è vero che anche nel 1995 il governo si era dimostrato inaffidabile, dichiarando che il terremoto era un disastro “individuale”, che esulava dalle responsabilità della politica, e che dunque gli abitanti della zona avrebbero dovuto trovare da soli delle soluzioni, la situazione di partenza del Kansai era ben diversa. Si tratta di una regione in cui si concentrano molta popolazione e grandi capitali, per cui il problema di come approvvigionare immediatamente le vittime di generi alimentari, ad esempio, è stato parzialmente risolto dai grandi magazzini che hanno messo a disposizione gratuitamente cibo distribuendolo per le strade. Nei villaggi di pescatori del Tōhoku, però, non ci sono grandi magazzini, e le vittime del triplice disastro non vivevano raggruppate in un’area circoscritta. Quando i media tedeschi hanno trasmesso le immagini di persone al freddo, nelle loro case distrutte, senza cibo, veniva chiesto con tono giudicante a noi, semplici giapponesi residenti all’estero – né ambasciatori, né responsabili politici, perché non fossimo in grado di aiutarle. Suppongo che si sarebbe dovuto distribuire loro del cibo con gli elicotteri, ma questa non è certo un’azione alla portata del singolo cittadino: dovrebbe essere il governo a trovare una soluzione. Allora perché non è stato fatto? Io stessa in quel momento non riuscivo a comprendere, finché qualche tempo dopo, a giugno, mi è stato spiegato da A., ex dipendente del servizio pubblico radiotelevisivo NHK, che far volare degli elicotteri per distribuire derrate alimentari avrebbe violato la legge di sicurezza nazionale. La ragione principale era

innovatore, come rileva Centonze, è stato definito dalla critica “come una rivoluzione copernicana all’interno della storia della danza” (Centonze 2003: 61). Altrove Centonze mette in evidenza in maniera significativa il legame tra il nome stesso di quest’arte e la questione nucleare, centrale nella dinamica margini/centro-Tōhoku/Tōkyō - buio/luce su cui si concentra il saggio di Tawada: *the ankoku (lightlessness, blackness) connected to the underworld may be considered also in opposition to the electrification of everyday life and urban illumination, enhanced by nuclear energy policy promoted since the 1950s (in accordance with the influence of US politics)* (Centonze 2018: 17). Per un approfondimento su quest’arte coreutica e nello specifico su *Tōhoku kabuki keikaku* 東北歌舞伎計画 (“Progetto Tōhoku kabuki”), “il capolavoro fantasma” rimasto incompiuto alla morte di Hijikata, si vedano Centonze (2003, 2018a 2018b).

dunque che non c'era stato un solo politico in grado di assumersi la responsabilità di autorizzare delle misure straordinarie giustificabili dallo stato di emergenza.

Rispetto a Tōkyō, nel Tōhoku non ci sono molti posti di lavoro. Le motivazioni non sono legate al clima o alla topografia del luogo, ma al fatto che nessuno ha investito capitali nella regione. A riprova di ciò, basti citare il caso di Niigata: nonostante le difficili condizioni ambientali della regione, legate ad esempio alle forti nevicate, il Primo Ministro Tanaka Kakuhei l'ha connessa a Tōkyō con il treno più veloce del Giappone, il Jōetsu Shinkansen, distruggendo la natura con la costruzione di una strada dopo l'altra, e di fatto rendendo quell'area un'estensione del Kantō. La ragione è molto semplice: Tanaka era originario proprio di quella prefettura. Grazie a ciò, l'economia locale è progredita, a differenza di quanto è avvenuto a Fukushima o in altre zone del Paese, e le case sono state ricostruite una dopo l'altra; è così che è scomparsa la cultura tradizionale di quelle aree montane, che era stata poeticamente descritta nella celebre opera di antropologia culturale *Hokuetsu seppu* di Suzuki Bokushi,²⁴ opera pubblicata nel 1837 che ebbe da subito un grande successo ed è ancora molto apprezzata. Che la vita in quelle aree montane caratterizzate da ingenti nevicate sia in parte migliorata grazie a quegli interventi è un fatto importante. Tuttavia, si può senz'altro affermare anche che Tanaka, invece di correggere l'essenza stessa della politica giapponese - che prevede di sacrificare le regioni a favore di Tōkyō, ha ulteriormente rafforzato questo sistema di sottomissione, realizzando un collegamento coatto con la capitale solo nella sua prefettura d'origine.

A Fukushima si è andata creando nel tempo una situazione tale per cui è stata accettata senza alcun conflitto questo tipo di argomentazione: gli abitanti dei dintorni dell'impianto nucleare non possono vivere solo di agricoltura e pesca, è dunque meglio per loro che la centrale ci sia.²⁵ Eppure,

²⁴ *Hokuetsu seppu* (lett. "Musica della neve del nord di Etsu") di Suzuki Bokushi (1770-1842): quest'opera antropogeografica illustrata pubblicata in periodo Edo riguardava la provincia innevata di Echigo (越後国 Echigo no kuni, attuale prefettura di Niigata) e attirò da subito una considerevole attenzione: come rileva van Steenpaal: *since its publication in 1837, the book has captivated Japanese readers with its odd mixture of content, which ranges from essays about asbestos or the shape of snowflakes to tales of yeti-like creatures with a taste for rice balls or villages cursed to remain illiterate by the spirit of Sugawara no Michizane* (van Steenpaal 2015: 159).

²⁵ La ricostruzione storica di come nella regione del Tōhoku la presenza delle centrali nucleari (utili soprattutto per soddisfare l'enorme fabbisogno energetico della capitale Tōkyō) non sia stata imposta coercitivamente agli abitanti del luogo, ma sia stata progressivamente fatta accettare agli stessi in quanto necessaria e inevitabile per l'economia locale è uno dei punti fondamentali del saggio di Tawada che rivede in questo modus operandi del potere centrale le modalità con cui la retorica nazionalista non ha mai smesso di imporre "il bene supremo" del Giappone ai suoi cittadini nel dopoguerra. Il giornalista americano Evan Osnos in un articolo pubblicato sul *The New Yorker* nell'autunno del 2011, ricostruendo in sintesi *the story of how Japan became one of the world's most devoted, and improbable advocates of nuclear technology* fin dall'indomani dell'atomica su Hiroshima e Nagasaki, sottolinea questa dinamica di potere attraverso la testimonianza raccolta da un residente del Tōhoku: *The government made it clear to economically struggling villages in the countryside that a nuclear power plant held the promise of a fortune*

credo che nessuno metterebbe sullo stesso piano l’idea di perdere un lavoro con quella di perdere la propria vita per un cancro; di base, non è assai strano un sistema economico nazionale per cui non è possibile vivere di agricoltura o di pesca?²⁶

Quando quarant’anni fa si venne a sapere che si sarebbe costruita una centrale nucleare a Fukushima ci furono dei movimenti di protesta, che caddero però rapidamente nell’oblio. Risplendono argentine anche di notte le risate di Tōkyō, illuminata dall’elettricità prodotta a Fukushima a rischio delle vite umane di chi vive in quelle zone. La relazione tra Tōkyō e Fukushima si è andata costruendo in questo modo per moltissimo tempo. Stavolta però il materiale radioattivo fuoriuscito dalla centrale non è rimasto confinato nel Tōhoku, ma è stato trasportato dal vento e dall’acqua fino alla capitale. Il confine tra vittime e carnefici è scomparso.

Il nucleare è essenzialmente un sistema basato sul sacrificio, ha scritto Takahashi Tetsuya nel numero speciale del settimanale *Asahi journal* del 5 giugno di quest’anno.²⁷ Da una parte, ci sono coloro che sacrificano la loro vita, la loro salute, il loro quotidiano, le loro proprietà, la dignità, la speranza. Dall’altra, quelli che continuano a godere di benefici che non sarebbero in grado né di ottenere, né di preservare senza quei sacrifici. Tali sacrifici vengono magnificati in quanto nobili gesti destinati al bene superiore della comunità. “Le persone che vivono nelle aree in cui sono state costruite delle centrali nucleari espongono la propria vita al pericolo, ma è una cosa buona perché è per il bene di una comunità più grande chiamata Giappone”. Quest’interpretazione oppressiva e violenta dei fatti ne

in property taxes and subsidies. “We were told that it would make us the Tokyo of Fukushima”, Kazuyoshi Satoh, a civil servant from the little town of Naraha, recalled. “Every time I went back, there was a new façade on the city hall or a new gymnasium or a new community center.” In one town, a plant even came with a subsidy for diapers. Satoh eventually became an opponent of the nuclear industry, which put him at odds with some neighbors. “Critics of nuclear power were seen as heretics,” he said (Osno 2011).

²⁶ La precaria situazione economica del Nord-Est del Giappone e il legame di dipendenza energetica di Tōkyō da questa regione che viene tratteggiata da Tawada con malcelata ironia è ben delineata in prospettiva storica in un saggio di Oguma Eiji dell’agosto 2011: Oguma evidenzia come le fluttuazioni del prezzo del riso – sulla cui produzione si basava l’economia della regione – prima della Seconda guerra mondiale avevano già portato a situazioni di crisi, che erano state compensate con la costruzione di centrali idroelettriche per soddisfare il fabbisogno energetico della capitale. Nel dopoguerra, poi, la povertà di risorse di alcune parti della regione portò inevitabilmente a scegliere queste aree per la costruzione di impianti nucleari: *after the war, following the Comprehensive Land Development Law of 1950 and the Electric Power Development and Promotion Law of 1952, the electric power companies with regional monopoly cooperated with national policies to promote development of giant regional electric power sources. When selection of locations for nuclear power complexes began in the 1960s, places chosen from Tōhoku were Fukushima prefecture’s coastal zone, which was poor enough to be called “Fukushima’s Tibet” (Oguma 2011).*

²⁷ L’intervento di Takahashi Tetsuya sul numero speciale della rivista *Asahi journal*, *Genpatsu to ningen* (“L’energia nucleare e l’uomo”), era intitolato “Il sistema sacrificale del nucleare” (*Genpatsu to iu gisei no shisutemu*); l’anno successivo l’autore, professore di filosofia presso l’università di Tōkyō e originario di Fukushima, ha pubblicato il volume *Gisei no shisutemu Fukushima Okinawa* (“Il sistema del sacrificio: Fukushima Okinawa”), Paperback Shinsho: 2012. Per un approfondimento sull’autore, la sua prospettiva storica e politica sui fatti e il suo attivismo, si veda Takahashi (2014).

ricorda in un certo senso un'altra: "I giovani kamikaze del *tokkōtai* erano bellissimi, perché morivano per la loro patria, il Giappone".²⁸

Nel numero di maggio della rivista *Bungei shunjū*, Ishihara Shintarō²⁹ ha affermato: "Se collassa Tōkyō, collassa l'intero Giappone". Riassumerei così, a parole mie, quanto scritto dal governatore di Tōkyō: "Affinché la capitale non collassi, gli abitanti delle province devono sopportare in silenzio le avversità. Dobbiamo essere orgogliosi di essere giapponesi capaci di tollerare le avversità, mancare invece di sopportazione e il mettersi subito a protestare è segno di grande egoismo." Da sempre questo individuo ha reso note attraverso i suoi scritti le sue convinzioni che si basano sull'idea che "la legge del più forte è sana e naturale, la violenza dei potenti deve sempre essere permessa"; Tōkyō, che ha scelto costui come governatore, rispetto agli anni Sessanta è diventata una città stupida e arrogante.

²⁸ Tawada fa esplicito riferimento ai "Corpi speciali di attacco" (*tokkōtai* 特攻隊) della marina e dell'esercito giapponesi della Seconda guerra mondiale anche in un altro saggio, *Inochi to ningen de wa dochira ga taisetsu* ("Che cosa è importante, la vita o l'essere umano?"), pronunciato in occasione della *Najita Distinguished Lecture in Japanese Studies* all'Università di Chicago nel 2016 e tradotto in inglese da M. K. Bourdaghs (*Choosing between Life and Human*. Slaymaker 2020: 1-12). La *lecture* prende le mosse proprio dalla riflessione di Tawada sul "bene superiore" per il quale i kamikaze avrebbero sacrificato la propria vita che, stando alla provocazione che le era stata rivolta qualche anno prima alla fine di una conferenza in Giordania da un uomo giapponese, non avrebbe avuto alcun valore intrinseco: *if we are talking about bare life, even weeds and rats have life. But a person can deliberately choose to sacrifice their life for some higher purpose. That's what makes being a person so precious. They all died as persons* (Tawada in Slaymaker 2020: 1). A queste parole dell'uomo comparso dal nulla *like Mephistopheles* (Tawada in Slaymaker 2020: 2), Tawada replica che non crede che i giovani kamikaze avessero davvero potuto scegliere liberamente e volontariamente che cosa era più importante, se la propria vita o il loro essere delle persone. Da questa replica, che scandalizza Mefistofele che ritiene le sue parole un insulto ai caduti, Tawada parte per sviluppare una profonda riflessione sulla retorica nazionalista giapponese che ha profondamente influenzato la cultura del dopoguerra e la vita delle persone. *After all – conclude Tawada – life is a cultural phenomenon, a product of history* (Tawada in Slaymaker 2020: 12).

²⁹ Ishihara Shintarō (1932-2022) è stato un celebre scrittore e uomo politico che ha ricoperto la carica di governatore di Tōkyō dal 1999 al 2012. Conosciuto per le sue idee e le sue frequenti esternazioni nei media di stampo ultranazionalista, populista, razzista e sessista, Ishihara – solo tre giorni dopo il triplice disastro del Tōhoku – il 14 marzo 2011 affermò che la catastrofe era da considerarsi una punizione divina (*tenbatsu*) per l'egoismo dei giapponesi. "Dobbiamo far uso di questo tsunami per lavare via l'egoismo una volta per tutte" (この津波をうまく利用して我欲を1回洗い落とす必要がある; cfr. notizia su Asahi.com del 14/03/2011 <https://www.asahi.com/special/10005/TKY201103140356.html>); per queste parole, amplificate dalla stampa internazionale, Ishihara chiese scusa già all'indomani, soprattutto in conseguenza delle proteste del governatore della prefettura di Miyagi – dove si stava in quelle ore profilando un tragico bilancio di molte migliaia di vittime, ma il loro profondo significato di deresponsabilizzazione della leadership politica a detrimento delle persone comuni è rimasto molto impresso nell'immaginario collettivo del post-Fukushima in Giappone e ha riportato alla mente una volta di più – come sotto-linea Tawada – le affinità con la conclusione della Seconda guerra mondiale. A tale riguardo, si veda l'articolo di Harootunian pubblicato su *Le Monde diplomatique* nell'aprile 2011, in cui afferma: *the governor of Tokyo, Ishihara Shintaro, blurted out that the earthquake and tsunami were "divine retribution" for Japan's selfishness, materialism and the worship of money, a warning to amend this wayward lifestyle and return to the correct path. The 1923 Kanto earthquake had been viewed the same way, and Emperor Hirohito wrote in 1946, when threatened with being tried as a war criminal, that the recent war had been caused by the moral laxity of the people, seduced by materialism and consumerism* (Harry Harootunian, *Why the Japanese don't trust their government*, *Le Monde diplomatique*, April 2011) <https://mondediplo.com/2011/04/08japantrust>

Mia madre, che aveva vissuto da scolaria l'epoca della Seconda Guerra mondiale, mi ha spesso raccontato che ai bambini si diceva di sopportare la fame per il bene del Paese, insegnamento al quale lei stessa aveva creduto. A quanto pare, la recente catastrofe ha riportato alla mente il ricordo del 1945 per chi ha vissuto quel momento storico. Giorni drammatici in cui i palazzi crollano, grandi numeri di persone perdono la vita, e tutti vengono all'improvviso a sapere che il proprio Paese ha commesso degli errori irreparabili. E non è tutto: il fatto che sia stato trasmesso un comunicato imperiale simile al *Gyokuon-hōsō*³⁰ ha reso il tutto una perfetta rievocazione della fine della guerra nel 1945. Nel numero di maggio della rivista *Bungakukai Yamaguchi Fuminori* ha scritto riguardo al messaggio dell'Imperatore trasmesso alla televisione il 16 marzo: “L'imperatore, al quale un tempo Mishima Yukio aveva rimproverato l'aver voluto “divenire un essere umano”,³¹ ha fatto udire nuovamente la sua ‘augusta parola’ dentro e fuori il Giappone attraverso la televisione. Non sono mancati quelli che hanno ascoltato il messaggio col capo chino, come se si trattasse di un secondo *Gyokuon-hōsō*».

In Germania i mezzi di comunicazione, solitamente molto critici, hanno dato grande risonanza a questo comunicato imperiale, provocando in me un certo disagio; poiché l'imperatore, che è anche uno studioso di scienze naturali, ha dato l'impressione di essere contro il nucleare, i media tedeschi avevano forse delle aspettative molto alte. Ovviamente l'imperatore non si è mai esplicitamente dichiarato contrario all'energia nucleare, ma quantomeno non ha neppure affermato, a differenza dei politici

³⁰ *Gyokuon-hōsō* 玉音放送 (lett. “trasmissione della voce del Gioiello”) fu il nome della trasmissione del messaggio di resa del Giappone alle potenze alleate della Seconda guerra mondiale dell'imperatore Shōwa dal primo canale radio della Nippon Hōsō Kyōkai, trasmesso il 15 agosto del 1945, che sancì la fine della guerra del Pacifico. Come racconta Ōe Kenzaburō nel suo *The Day the Emperor Spoke in a Human Voice* (pubblicato su *The New York Times Magazine* nel 1995) la voce di colui che era considerato non solo il vertice della nazione, ma anche l'incarnazione di una divinità (fino al rescritto imperiale del 1946 noto come *Ningen sengen* 人間宣言, “dichiarazione di umanità”), ebbe un impatto profondo sull'intera popolazione: nonostante non fu interamente compreso dalla maggior parte delle persone il contenuto del messaggio, espresso in giapponese classico e con un lessico sconosciuto ai più, la prima esposizione alla voce imperiale segnò profondamente il corso della storia giapponese del dopoguerra (cfr. Ōe 1995).

³¹ La domanda *nadote sumerogi wa hito to naritamaishi?* などてすめろぎはひととなりたまひし (“Perché l'imperatore è diventato umano?”) è pronunciata come un ritornello, in due riprese, dagli spiriti protagonisti del racconto di Mishima Yukio del 1966 *Eirei no koe* (“La voce degli spiriti eroici”). Tali spiriti sono connessi con i due momenti in cui – secondo l'autore – si sarebbe resa evidente la morte della natura divina dell'imperatore, ovvero in occasione della soppressione del tentativo di colpo di stato militare del 1936 e poi in occasione della fine della Seconda guerra mondiale, con il rescritto imperiale *Ningen sengen* (v. sopra). Le voci degli spiriti eroici del racconto appartengono dunque a coloro che furono giustiziati dopo l'incidente del 26 febbraio 1936 e dei giovani kamikaze del *tokkōtai* (v. sopra) ed esprimono con insistenza il senso di tradimento provato all'indomani della fine del conflitto mondiale da chi aveva profondamente aderito all'idea nazionalista imperiale. L'opera è stata tradotta in lingua italiana da Lydia Origlia, si veda Mishima (1998). Per un approfondimento sulla figura dell'imperatore nell'opera di Ōe e Mishima si veda Napier (1989).

conservatori di destra che si sono espressi in questo senso, frasi come: “Auspichiamo che si continui a sviluppare il nucleare facendo un po’ più attenzione alla questione della sicurezza”.

L'imperatore, per lo meno, non è inserito all'interno del sistema economico delle imprese o di quello politico dei partiti. Sarebbe esagerato considerarlo un individuo libero, ma è indubbiamente un tipo di “singolo individuo”. In questo momento, probabilmente, le voci che si oppongono risolutamente contro il nucleare provengono solo da individui isolati. In questo senso, molti hanno riposto le proprie speranze nel Primo ministro Kan,³² abbandonato dai suoi pari e isolato. Ci si è chiesti se – furioso per essersi reso conto di essere stato lui da solo trasformato in capro espiatorio e sepolto vivo dai suoi stessi compagni di partito, avrebbe potuto divenire un lupo solitario (per quanto penso non sia facile essere allo stesso tempo un capro e un lupo), e cominciare a opporsi in maniera radicale al nucleare con quel tipo di coraggio che ha solo chi non ha più nulla da perdere. Il 31 luglio, Kan scrive sul suo blog pubblico: “La mia opinione sulla questione nucleare è radicalmente cambiata dopo l'esperienza dell'incidente nucleare all'impianto TEPCO di Fukushima dell'11 marzo”. Non sono in grado di dire come giudicherei il suo operato, ma non riesco a togliermi di dosso l'impressione che le persone isolate siano più credibili. A proposito di isole solitarie all'interno del panorama politico giapponese, il Partito comunista giapponese è il solo raggruppamento politico che abbia tenuto un atteggiamento apertamente contrario al nucleare dalla fine della guerra fredda. Tuttavia, all'epoca in cui si sentiva in obbligo di mostrare la propria vicinanza all'URSS, il PC è stato vicino anche a opinioni pericolose quali: “le giuste cause possono ammettere il possesso di armi nucleari per combattere il male”.

Anche gli scrittori, come isole solitarie, possono solitamente esprimersi liberamente, ma non sono in grado di influenzare direttamente la politica. In Giappone non ci sono molte organizzazioni che hanno un potere reale. Negli anni Settanta esistevano ancora centri di potere intermedi come le

³² Kan Naoto (1946) presidente del Partito Democratico giapponese (民主党, Minshutō, DPJ) di cui era stato co-fondatore nel 1996, e primo ministro del Giappone dal giugno 2010 al settembre 2011; per la gestione della crisi generata dagli eventi del Tōhoku da parte del premier Kan e le sue conseguenze politiche, si veda il capitolo “2.2 Kan e il triplice disastro del 2011” di Revelant 2024. Come rilevato dal giornalista del *The New Yorker* Evan Osnos a ottobre del 2011, le speranze di un cambiamento di rotta politica sull'uso dell'energia nucleare in Giappone che erano state suscitate dall'atteggiamento di Kan all'indomani della catastrofe di Fukushima, sono state presto messe a tacere dal suo successore, già pochi mesi dopo i tragici accadimenti: *not long after the meltdowns, Japan's anti-nuclear activists were convinced that they had won the debate, and Prime Minister Kan made the dramatic gesture of calling for a temporary shutdown of a plant in central Japan where scientists have estimated that there is an eighty-seven-per-cent chance of a big quake. Many other plants closed for regular maintenance and have delayed reopening; by the end of the summer, fewer than a third of Japan's fifty-four reactors were in active use. But soon factory owners were warning that power cuts would lead to a recession, and that argument prevailed. Prime Minister Kan, unsurprisingly, did not last long; on August 26th, he resigned, and his successor, Yoshihiko Noda, reversed course, prodding local communities to allow plants to re-start. By fall, a consensus had taken hold among Japanese politicians and intellectuals: there would not be a sudden end to nuclear power in Japan* (Osnos 2011).

università pubbliche, o il sindacato ferroviario, ma sono stati progressivamente smantellati, svuotati dall'interno; è iniziata così la tirannia del capitale, gli individui si sono allontanati gli uni dagli altri, la società si è atomizzata: così scrive Karatani Kōjin nel numero di aprile della rivista *Gunzō*.³³ In Europa sussistono ancora l'aristocrazia, o la Chiesa, ma in Giappone esistono solo il governo e dei singoli individui. Ovviamente l'aristocrazia e la Chiesa sono una sorta di reliquia storica e non possono essere prese a modello da imitare attualmente in Giappone; se anche si potesse, non si può certo dire che rappresenterebbero delle forze intermedie ideali. È per questa ragione che mi sono detta – tra il serio e il faceto – che bisognerebbe rivitalizzare il senso di appartenenza agli *han*. Come a dire: “Nel mio *han*, non costruiremo centrali nucleari”.

In Germania gli stati federati, i *Länder*, sono ancora molto forti. Durante il mese di marzo, quando la copertura mediatica sul disastro giapponese era massima, in un *Land* della Germania meridionale si sono svolte delle elezioni, i cui risultati hanno espresso in maniera così netta la volontà popolare che ne è subito conseguita una risoluta presa di posizione a livello nazionale per la totale abolizione del nucleare.

Stando a quanto mi ha raccontato lo scrittore O., prima della grande manifestazione dell'11 giugno di quest'anno ci sono state diverse dimostrazioni antinucleari a Tōkyō, alle quali lui stesso aveva partecipato, ma di cui non si è mai parlato nei giornali. Non è certo la prima volta che la stampa giapponese non riporta alcuna notizia sulle dimostrazioni: il produttore teatrale U., che lavorava in precedenza nei media, si lamenta di questa situazione da anni. In parte ciò è dovuto al fatto che le

³³In vari interventi nella stampa nazionale ed estera all'indomani dei tragici avvenimenti del Tōhoku, il filosofo e critico letterario di fama internazionale Karatani Kōjin (1941) ha sottolineato la rilevanza delle connessioni tra crisi economica e sociale che l'11 marzo ha reso esplicite. In un articolo datato 16 marzo 2011 e pubblicato sul suo sito personale nella traduzione inglese di Seiji M. Lippit, Karatani traccia un parallelo con il tragico terremoto di Kōbe del 1995, sottolineandone le differenze: non solo rileva come quest'ultimo fosse stato un evento inatteso, a differenza della ampiamente riconosciuta frequente attività tellurica nelle regioni del Nord-Est del Paese, ma soprattutto sottolinea il diverso contesto economico nel quale i due eventi si sono verificati, con conseguenze importanti sulla società giapponese. Scrive nel suo saggio, prospettando un nuovo possibile indirizzo per l'economia e la società giapponese nel post Fukushima: *It was after the Kobe earthquake that Japan wholeheartedly adopted neoliberal economic policies with the pretext of reviving the economy. In contrast, the awareness of economic decline was widespread in Japan prior to the recent earthquake. The shrinking birthrate and the aging of the population left no room for a rosy outlook. Although empty nationalist rhetoric calling for Japan's revival as an economic superpower continues to hold sway in the major media, a different perspective has taken root in people's hearts, one that acknowledges the reality and continuing prospect of low growth and that calls for the formation of a new economy and civil society. In this respect, the recent earthquake does not come as a surprise shock to the economy. Rather, it will only strengthen already existing tendencies, confirming, in a sense, the very issues that were overlooked following the Kobe earthquake. [...] Without the recent earthquake, Japan would no doubt have continued its hollow struggle for great power status, but such a dream is now unthinkable and should be abandoned. It is not Japan's demise that the earthquake has produced, but rather the possibility of its rebirth* (Karatani 2011).

manifestazioni in Giappone sono ormai diventate assai rare, ma anche quando, ad esempio, in Francia ci sono grandi dimostrazioni di piazza, non se ne trova traccia nei media giapponesi. L'idea stessa che si possa manifestare sembrava scomparsa dalla mente delle persone. Ciononostante, la manifestazione che si è svolta a Tōkyō esattamente un mese dopo il terremoto, l'11 aprile, è stata molto partecipata e da allora le persone hanno iniziato a esprimere le proprie insoddisfazioni e preoccupazioni non solo su internet, ma anche per la strada.³⁴

Sono stati scritti numerosi libri sui pericoli del nucleare negli ultimi dieci anni, che non avevano però attirato molta l'attenzione fino al momento della loro riedizione conseguente ai tragici accadimenti recenti. Ad esempio, il volume *Perché gli incidenti nucleari continueranno a ripetersi?* di Takagi Jinzaburō³⁵ è stato pubblicato nel 2000, ma probabilmente non sono l'unica ad aver realizzato solo ora, rileggendolo, l'importanza dei contenuti di questo saggio. Ero conscia, per averlo sentito dire, del fatto che gli impianti nucleari non scompariranno facilmente a causa dei grandi profitti economici che derivano dalla loro gestione, ma mi ha scioccato apprendere che gli interessati da questi enormi capitali non sono dei 'signori chiunque', ma i fantasmi degli storici conglomerati industriali e finanziari giapponesi. Scrive Takagi: "Dopo che gli *zaibatsu*³⁶ furono ufficialmente sciolti nel dopoguerra, fu nella

³⁴ Per una visione d'insieme dei movimenti sociali all'indomani del triplice disastro del Tōhoku e il loro impatto nei cinque anni successivi, si veda Brown & Oguma (2016). Nonostante la poca copertura mediatica delle proteste rilevata da Tawada in questo saggio e da molti intellettuali giapponesi in quel periodo, ancora un anno dopo i tragici accadimenti le manifestazioni di piazza radunavano folle considerevoli: *the protests outside the prime minister's official residence (...) that began in March 2012, reached a peak of 200,000 people during the largest rallies held in the summer of that year. At the time of writing, more than five years after the Fukushima nuclear accident in June 2016, protests of about 1000 people still take place outside the prime minister's residence every Friday. They celebrated their 200th protest on June 24 2016* (Brown & Oguma 2016).

³⁵ Il saggio di divulgazione scientifica *Genpatsu jikō naze kurikaesu no ka di Takagi Jinzaburō* (1938-2000) è stato pubblicato da Iwanami Shinsho nel 2000, ma come rileva Tawada, ha avuto un enorme impatto dopo i fatti dell'11 marzo 2011. Tawada ricostruisce in parte nel testo la vicenda umana e professionale di Takagi, scienziato divenuto, dopo un'importante e prestigiosa attività accademica in diversi istituti di ricerca nazionali e internazionali, un attivista contro i pericoli dell'uso del nucleare, sia in ambito militare, sia in ambito civile; nel 1975 ha fondato insieme ad altri studiosi il *Citizen's Nuclear Information Center* (CNIC) e per lascito testamentario, dopo la sua morte, nel 2001, è stata istituita una fondazione che porta il suo nome (*The Takagi Fund for Citizen Science*; <https://www.takagifund.org/index.html>) e promuove il valore della diffusione della cultura scientifica e il conseguente *empowering* di consapevolezza e competenze critiche per i singoli cittadini. Per la sua attività di divulgatore e attivista antinuclearista ha ricevuto numerosi riconoscimenti in Giappone, e nel 1997 gli è stato conferito il premio internazionale *Right Livelihood Award for serving to alert the world to the unparalleled dangers of plutonium to human life*. (<https://rightlivelihood.org/the-change-makers/find-a-laureate/jinzaburo-takagi/> ultimo accesso: 31/10/2024).

³⁶ Lo *zaibatsu kaitai* 財閥解体 ("scioglimento degli *zaibatsu*") fu una delle prime azioni promosse dal *Supreme Commander for the Allied Powers* (SCAP) alla fine della Seconda guerra mondiale. Come spiega Revelant: "nelle prime istruzioni allo SCAP sulla trasformazione democratica dell'economia giapponese, un punto era riservato allo "scioglimento dei grandi conglomerati industriali e bancari", i cosiddetti *zaibatsu*. Sviluppatisi per stadi successivi dalla seconda metà dell'Ottocento, nella forma maturata entro gli anni Venti gli *zaibatsu* erano gruppi di imprese attivi in più settori" (Revelant 2024: 47).

metà degli anni Cinquanta che essi si riorganizzarono intorno all’industria nucleare. La ‘Legge di base per l’energia atomica’ fu promulgata nel 1955, nei due anni successivi iniziarono a svilupparsi le ricerche sull’argomento, e in seguito i gruppi industriali nucleari presero forma con i nomi Mitsui (Tōshiba), Mitsubishi, Hitachi, Fuji, Sumitomo.” Takagi si era specializzato in chimica nucleare presso l’Università di Tōkyō e nel 1965 era diventato assistente nel Center for Nuclear Study della stessa università, potendo osservare dunque dall’interno lo sviluppo della produzione di energia atomica. Da subito, entrando in quell’ambiente, Takagi fu colpito dalla totale assenza di una cultura del dibattito, che avrebbe garantito un confronto tra colleghi sui temi della comune ricerca. Parlare di *meltdown* era tabù. Quando iniziò a nutrire dei dubbi, Takagi fondò un proprio gruppo di ricerca e diede inizio alla sua attività di divulgazione, pubblicando già nel 1981 il volume *La paura del plutonio* presso la casa editrice Iwanami.

Takagi scrive inoltre che ci sono dei reattori nucleari a cui sono stati dati nomi di divinità che derivano dal lessico buddhista, come ‘Fugen’ o ‘Monju’, ma che non ritiene possibile paragonare il lavoro necessario per scolpire una statua religiosa a quello per fabbricare una centrale nucleare. Gli scultori buddhisti che incisero le meravigliose statue di Monjubosatsu³⁷ e Fugenbosatsu³⁸ nei periodi Nara e Kamakura³⁹ lottarono, soffrirono, ricercarono le forme della buddhità e attraverso il loro solitario lavoro di ‘individui’ raggiunsero una forma ‘universale’ che permise a un grande numero di persone di entrare in comunione. Non lavoravano seguendo ordini dall’alto, o manuali scritti da specialisti o maestri. Nel caso delle centrali nucleari, al contrario, sia coloro che costruiscono le apparecchiature, sia quelli che vi lavorano all’interno, sono privati della libertà individuale di dubitare o di criticare. Possono dare tutti i nomi di Bodhisattva che vogliono, ma le centrali nucleari non sono luoghi sicuri. Leggendo il libro di Takagi si comprende perché non si possa mettere in dubbio da un punto di vista scientifico la pericolosità delle centrali e perché non ci sia libertà di parola a riguardo: il motivo è che il giorno in cui si potrà esercitare a pieno questa libertà, l’unica conclusione possibile a cui si arriverà è che la produzione di energia nucleare non è sicura.

³⁷ Monjubosatsu 文殊菩薩 è il nome giapponese del bodhisattva Mañjuśrī (“Dolce gloria” in sanscrito); nell’iconografia in Cina, in Giappone, in Tibet e in Nepal è rappresentato come un adolescente dai capelli annodati in cinque crocchie, con una spada nella mano destra e, nella sinistra, lo stelo di un loto blu che sostiene un volume della Prajñāpāramitā e attraverso queste associazioni è divenuto nella tradizione l’emblema della Prajñā, la “suprema conoscenza” (Cornu 2003: 370).

³⁸ Fugenbosatsu 普賢菩薩 è il nome giapponese del bodhisattva Samantabhadra (“L’universalmente buono” in sanscrito); nella tradizione sino-giapponese è il bodhisattva protettore del Sūtra del Loto, ed è rappresentato seduto su un loto, in groppa a un elefante (Cornu 2003).

³⁹ Periodo Nara 710-794; periodo Kamakura 1185-1333.

Piuttosto che continuare ad affastellare argomentazioni complesse, non sarebbe forse il caso – ha suggerito uno scrittore – di emanare una legge che costringa a vivere nei pressi di una centrale i politici e gli studiosi che predicano a gran voce la sicurezza del nucleare?

Dopo il terremoto, ci sono state centinaia di scosse di assestamento, di più o meno lieve entità. Qualcuno predice l'inizio di una qualche fase di intensa attività tellurica. Si dice che da qui a venti, trent'anni, un sisma di magnitudo ancora più elevata colpirà il Giappone. Il tempo che ci separa da quell'evento è contato.

Bibliografia

- Appiah, Kwame A. [1993] 2012. "Thick Translation". *Callaloo* 16/4: 808-819. Ripubblicato in: Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge: 3311-343.
- Barbieri, Francesco E. 2022. "Toward a 'global novel'. An ecocritical reading of Tawada Yōko's *The Emisary*". *Kervan* 26: 563-586.
- Brown, Alexander & Oguma, Eiji. 2016. "A New Wave Against the Rock: New social movements in Japan since the Fukushima nuclear meltdown". *Asia Pacific Journal* 14/13-2.
<https://apjif.org/2016/13/oguma> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Centonze, Katja. 2003. "Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento". In: *Atti XXVII Convegno Aistugia*. Venezia: Cartotecnica veneziana editrice: 61-76.
- Centonze, Katja. 2018a. *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*. Libreria Editrice Cafoscarina.
- Centonze, Katja. 2018b. "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh". *Performance Research* 23/8: 15-22.
<https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1573055> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Cornu, Philippe. 2003. *Dizionario del Buddhismo*. Milano: Mondadori.
- Dayıoğlu-Yücel, Yasemin. 2015. "Narrating the Untellable: Yoko Tawada and Haruki Murakami as Transnational Translators of Catastrophe". In: K. Gerstenberger & T. Nusser (a cura di), *Catastrophe and Catharsis: Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond* (pp. 106-123). Rochester, NY: Boydell & Brewer.
- Farris, William W. 1995. *Heavenly Warriors. Evolution Of Japan's Military, 500-1300*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center.
- Figal, Gerald. 2000. *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan*. Durham, NC: Duke University Press.
- Foster, Michael Dylan. 2015. *The Book of Yokai, Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. Berkeley, CA: University of California Press.

- Geilhorn, Barbara & Iwata – Weickgenannt, Kristina. 2017. *Fukushima and the Arts Negotiating Nuclear Disaster*. London: Routledge.
- Jansen, Marius B. 2000. *The Making of Modern Japan*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kamens, Edward. 1997. *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Karatani, Kōjin. 2011. “Earthquake and Japan” (traduzione di Seiji M. Lippit). <http://www.kojinkarantani.com/en/article/earthquake-and-japan.html> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Kimura, Saeko & Bayard-Sakai, Anne (a cura di). 2021. *Sekai bungaku toshite no shinsaigo bungaku*. Tokyo: Akashi Shoten.
- Kimura, Saeko. 2022. *Theorizing post-disaster literature in Japan: revisiting the literary and cultural landscape after the triple disasters* (orig.: *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, 2018; traduzione di Rachek DiNitto & Doug Slaymaker). Lanham, MD: Lexington books.
- Konagaya, Hideyo. 2003. “Yamabito: From Ethnology to Japanese Folklore Studies”. *The Folklore Historian: Journal of the Folklore and History Section of the American Folklore Society* 20: 47-59.
- Kowalczyk, Beata. 2014. “Literary Response to Crisis Elements of Analytic Autoethnography in Tawada Yoko’s After Fukushima Journal of Trembling Days”. *Acta Asiatica Varsoviensia* 27: 99-111.
- Maurer, Kathrin. 2016. “Translating Catastrophes: Yoko Tawada’s Poetic Responses to the 2011 Tōhoku Earthquake, the Tsunami, and Fukushima”. *New German Critique* 127: 171–194.
<http://www.jstor.org/stable/43910697>
- Mazza, Caterina. 2024. “Tracce dell’invisibile. Poesia e fotografia in dialogo per raccontare il triplice disastro del Tōhoku”. In: *Il dono dell’airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*. Firenze: Firenze University Press.
- Mihic, Tamaki. (2020). *Re-imagining Japan after Fukushima*. ANU Press. <https://press.anu.edu.au/publications/series/asian-studies/re-imagining-japan-after-fukushima> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Mishima Yukio. 1998. *La voce degli spiriti eroici* (trad. di L. Origlia). Milano: SE.
- Mishima, Y. 2005. *Eirei no Koe*. Tokyo: Kawade Shobō Shinsha.
- Murakami, Haruki. 2011, “Speaking as an unrealistic dreamer” (tit. originale: *Higen jitsutekina musōka toshite*, trad. di Emanuel Pastreich). *The Asia-Pacific Journal* 9/29.
<https://apjif.org/2011/9/29/murakami-haruki/3571/article> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Napier, Susan J. 1989. “Death and the Emperor: Mishima, Ōe, and the Politics of Betrayal”. *Journal of Asian Studies* 48/1: 71–89. doi: <https://doi.org/10.2307/2057665>
- Ōe, Kenzaburō. 1995. “The Day the Emperor Spoke in a Human Voice”. *The New York Times Magazine*, 7 maggio 1995. <https://www.nytimes.com/1995/05/07/magazine/the-day-the-emperor-spoke-in-a-human-voice.html> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Ōe, Kenzaburō. 2011. “History Repeats”. *The New Yorker*. 21 marzo 2011. <https://www.newyorker.com/magazine/2011/03/28/history-repeats>

- Oguma, Eiji. 2011. "The Hidden Face of Disaster: 3.11, the Historical Structure and Future of Japan's Northeast". *Asia Pacific Journal* 9/31 <https://apjif.org/2011/9/31/oguma-eiji/3583/article> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Ortabasi, Melek. 2009. "Narrative Realism and the Modern Storyteller: Rereading Yanagita Kunio's *Tōno Monogatari*". *Monumenta Nipponica* 64/1: 127-166.
- Osnos, Evan. 2011. "Letter from Fukushima: The Fallout: Seven months later: Japan's nuclear predicament". *The New Yorker*. 17 ottobre 2011. <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/17/the-fallout> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Picken, Stuart D. B. 2011. *Historical Dictionary of Shinto*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Quentin, Corinne & Sakai, Cécile (a cura di). 2012. *L'archipel des séismes. Ecrits du Japon après le 11 mars 2011*. Arles: Editions Philippe Picquier.
- Revelant, Andrea. 2024. *Il Giappone contemporaneo: dal 1945 a oggi*. Torino: Einaudi.
- Saito, Hiro. 2021. "The sacred and profane of Japan's nuclear safety myth: On the cultural logic of framing and overflowing". *Cultural Sociology* 15/4: 486-508. https://ink.library.smu.edu.sg/soos_research/3408 (ultimo accesso 31/10/2024).
- Shirane, Haruo. 1998. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Slymaker, Doug. 2020. *Tawada Yōko: On Writing and Rewriting*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Takahashi, Tetsuya. 2014. "What March 11 Means to Me: Nuclear Power and the Sacrificial System 私にとっての3・11 原子力発電と犠牲のシステム. Introduction and Translation by Norma Field, Yuki Miyamoto and Tomomi Yamaguchi". *Asia Pacific Journal* 19/a. <https://apjif.org/2014/12/19/Takahashi-Tetsuya/4114/article> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Tawada, Yōko. 2012. *Journal des jours tremblants : après Fukushima ; Précédé de Trois leçons de poésie*. Verdier.
- Tawada, Yōko. 2014. *Kentōshi*. Tokyo: Kōdansha.
- van Steenpaal, Niels. 2015. "Review of the book *Crossing Boundaries in Tokugawa Society: Suzuki Bokushi, A Rural Elite Commoner*, by Takeshi Moriyama". *Monumenta Nipponica* 70/1: 159-163. <https://dx.doi.org/10.1353/mni.2015.0013>.
- Walton, Julia. 2021. "Yōko Tawada's Post-Fukushima Imaginaries: Narrating the Ontological and Phenomenological Chaos of Nuclear Disaster". *Philosophy. World Democracy*. 24 giugno 2021. <https://www.philosophy-world-democracy.org/articles-1/yoko-tawadas-post-fukushima-imaginaries> (ultimo accesso 31/10/2024).
- Żuławska-Umeda, Agnieszka. 2012. "Issues relating to notes from the hut of delusion – Bashō's returns from his wanderings". *Analecta Nipponica* 2/2: 57-74.

Caterina Mazza è professoressa associata di Lingua e letteratura giapponese presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso la medesima università, in cotutela di tesi con l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales – Sorbonne Paris Cité. Il suo campo di ricerca è la letteratura giapponese contemporanea, con particolare riferimento alle dinamiche di formazione del canone moderno e della sua circolazione in traduzione negli ultimi trent'anni.

Caterina può essere contattata all'indirizzo mail:

caterinamazza@unive.it