



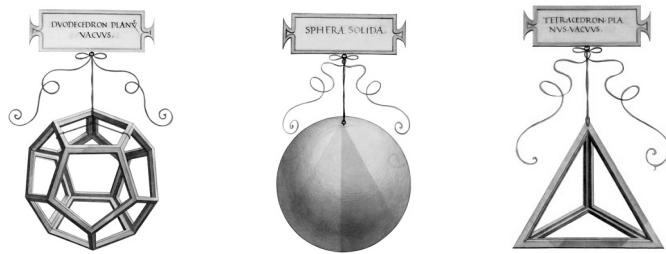


Asiatica Ambrosiana

ACCADEMIA AMBROSIANA

CLASSE DI STUDI SULL'ESTREMO ORIENTE

Sezioni di Studi Cinesi, Giapponesi, Indiani
中華文化研究所 - 日本文化研究所 - भारतीय संस्कृति विभाग



ARTE E LETTERATURA NELLE SOCIETÀ IN
ASIA: ASPETTI TRADIZIONALI
E “RENAISSANCE ORIENTALE”

Arts and literature in Asian societies

a cura di

Giuliano Boccali
Maria Angelillo

BIBLIOTECA AMBROSIANA
BULZONI EDITORE



ISBN XXXXXXXXXXXX

La Collana di Saggi e ricerche di cultura religioni e società dell'Asia «Asiatica Ambrosiana» è in distribuzione presso l'**Editore Bulzoni**.

Per l'acquisto di singoli volumi e la sottoscrizione
di un ordine continuativo rivolgersi al medesimo.

L'Editore resta a disposizione degli eventuali detentori di diritti d'immagine non
individuati o che non sia stato possibile raggiungere per l'assolvimento degli ob-
blighi di legge.

Comitato scientifico

Clara Bulfoni, Donatella Dolcini, Pier Francesco Fumagalli, 五野井隆史 Gonoi Takashi, Peter Kornicki, Federico Masini, Helwig Schmidt-Glintzer, राना प ब सिंह Rana P. B. Singh, Annibale Zambabieri

Direttore

Pier Francesco Fumagalli

Comitato di redazione

Maria Angelillo, Andrea Barzaghi, Vincenza D'Urso Filippo Fasulo, 田中久仁子 Tanaka Kuniko

Questa collana si avvale del sistema di revisione da parte di specialisti

© 2019

Veneranda Biblioteca Ambrosiana
20123 Milano (Italy) - Piazza Pio XI, 2
Proprietà letteraria e artistica riservata

Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it



SOMMARIO

CORRADO MOLTENI

<i>Prefazione</i>	pag.	VII
<i>Preface</i>	»	IX
緒言	»	XI
前言	»	XIII

MARCO LEONA

<i>I colori dello spazio e del tempo: la pittura e la stampa tra due epoche</i>	pag.	XV
---	------	----

I – BELLEZZA, ESTETICA DEL GIAPPONE

鷺山郁子 IKUKO SAGIYAMA

<i>Bellezze in fiore. Le immagini floreali nella letteratura del periodo Heian</i>	pag.	3
--	------	---

DONATELLA FAILLA

<i>Il tema degl'iris, nella pittura Rinpa di Kyoto e di Edo: interpretazioni e trasfigurazioni letterarie, pittoriche e poetiche</i>	»	17
--	---	----

BONAVENTURA RUPERTI

<i>Danza giapponese tradizionale</i>	»	59
--	---	----

II – ARTE E PAROLA IN ASIA; CINA, ASIA CENTRALE, COREA

EMANUELE BANFI

<i>'parola' vs. 'Parola': processi di semantizzazione in lingue diverse tra Occidente e Oriente</i>	pag.	83
---	------	----

SAVINA RAYNAUD

<i>Su 'parola' vs. 'Parola'. Unità di discorso e significazione nella tradizione filosofica occidentale</i>	»	107
---	---	-----



段春生 PIETRO DUAN CHUNSHENG

- Argomentazioni in difesa delle traduzioni 'Shàngdì 上帝'
e 'Tian 天' per il termine Deus da parte
di Alfonso Vagnone S.J. (1566-1640)* » 117

ALESSANDRA LAVAGNINO

- Dalle 'canzoni rosse' al 'Sogno cinese'.
Arte e propaganda nella Cina di oggi* » 133

GIAMPIERO BELLINGERI

- Accostamenti a Dante, dall'Anatolia del XIII-XIV secolo?....* » 143

MICHELE MATTEINI

- Arte delle cortigiane coreane* » 155

III – SUGGESTIONI D’ARTE IN INDIA

GIULIANO BOCCALI

- Le magiche città dell'Himalaya nella poesia di Kalidasa* » 173

DANIELE MAGGI

- L'inno vedico come costruzione: il ruolo della metrica* » 181

CINZIA PIERUCCINI

- Giardini e parchi dell'India antica* » 207

GIULIA R.M. BELLENTANI

- Templi in movimento. I carri ceremoniali dell'India* » 221

MARIA ANGELILLO

- Fenomenologia della contemporaneità coreutica in India:
l'invenzione della classicità e la costruzione della nazione....* » 237

IV – 150° ANNIVERSARIO DEL RAPPORTO GIAPPONE-ITALIA

DOMENICO GIORGI

- Il Trattato d'Amicizia e di Commercio del 25 agosto 1866
e l'inizio delle relazioni diplomatiche bilaterali* pag. 261

GIORGIO F. COLOMBO

- Diritto italiano e diritto giapponese attraverso il prisma
del diritto internazionale privato.....* » 279

CARLO FILIPPINI

- Alcune considerazioni in margine
ai rapporti economici italo-giapponesi* » 295

IV



ANNIBALE ZAMBARBIERI

*Trattative di pace tra Stati Uniti e Giappone tramite Vaticano
nella fase finale della seconda guerra mondiale* » 307

MARCO TADDEI

Leonardo da Vinci nell'opera di Natsume Sōseki..... » 333

INFORMAZIONI ACCADEMICHE

Accademici in Classe Asiatica e Organi direttivi..... pag. 349

Abstract pag. 359

INDICI

Indice dei nomi di persona..... pag. XX

Indice delle Tavole fuori testo » XX





PREFAZIONE

Con questo volume, che raccoglie le relazioni presentate al IX Dies Academicus della Classe di Studi sull'Estremo Oriente dell'Accademia Ambrosiana, si conclude il terzo ciclo (2014-2016) delle conferenze internazionali dedicate alla riflessione in tema di arte e estetica nelle società asiatiche, i cui lavori sono stati regolarmente dati alle stampe grazie all'impegno e alla dedizione encomiabili dei Segretari Accademici responsabili dell'organizzazione dei convegni e della curatela delle relative pubblicazioni.

In questi nove anni la Classe di Studi sull'Estremo Oriente, inizialmente costituita dai dodici Accademici Fondatori, si è notevolmente rafforzata e ampliata non solo in termini numerici, potendo contare oggi sull'attiva partecipazione di circa sessanta Accademici, ma anche in termini geografici, con il contributo di autorevoli studiosi della penisola coreana e dell'Asia Centrale, aree di importanza cruciale in questa fase di profondi cambiamenti. L'ampliamento dell'ambito di ricerca si riflette anche nel coinvolgimento come relatori di esperti nel campo delle discipline scientifiche il cui apporto alla discussione è risultato quanto mai prezioso. Particolarmente significativa a tal riguardo la presenza nel 2016 del Dottor Marco Leona del Metropolitan Museum di New York. Di tutti questi sviluppi, che aprono nuove, interessanti prospettive per il futuro della Classe, si deve essere grati al Direttore, Monsignor Pier Francesco Fumagalli, studioso di grande erudizione che può vantare una vastissima e articolata rete di contatti a livello internazionale.

Nel volume del 2016 sono presenti anche due sezioni speciali. La prima è dedicata al centocinquantesimo anniversario delle relazioni diplomatiche tra Italia e Giappone, avviate il 25 agosto 1866 con la firma del Trattato d'Amicizia e di Commercio da parte dei rappresentanti del Regno d'Italia e del Governo Shogunale. Di questo evento e del contesto storico e diplomatico nel quale si inserì, Sua Eccellenza Domenico Giorgi, fino a pochi mesi or sono Ambasciatore d'Italia in Giappone, offre un'interessante interpretazione, ricca di intuizioni originali ma al tempo stesso di gradevole lettura per la citazione di numerosi episodi, curiosi e pittoreschi, che fecero da contorno al primo incontro ufficiale tra diplomatici italiani e giapponesi. Al contributo dell'Ambasciatore Giorgi si affiancano altri saggi che approfondiscono le problematiche giuridiche, economiche e cul-



CORRADO MOLTENI

turali che segnarono la fase di avvio del rapporto tra Italia e Giappone. La seconda sezione speciale contiene le relazioni di due illustri linguisti, i professori Banfi e Raynaud, che hanno presentato in anteprima i risultati delle loro ricerche nel campo della linguistica comparata, tema che hanno poi discusso approfonditamente nelle giornate di studio di fine marzo, i cui lavori sono in corso di pubblicazione.

Nella parte dedicata al tema principale del Convegno, i contributi sono raggruppati in base alle tradizioni culturali di riferimento: quella cinese, giapponese e indiana, le tre aree su cui si è sinora concentrata la ricerca degli Accademici, alle quali si aggiungono quest'anno due saggi sulla Corea e uno sulla regione centroasiatica. Le grandi tradizioni artistiche dell'Asia e i valori estetici ad esse sottese sono esaminati da diverse angolature e con riferimento alle diverse forme nelle quali la produzione artistica trova espressione: dalla letteratura al teatro, dalla pittura all'arte popolare. I diversi lavori offrono spunti di lettura originali e innovativi, frutto delle più recenti ricerche in un settore che sta subendo una rapida e complessa mutazione, un campo dove le grandi tradizioni artistiche e culturali della regione si devono confrontare con le nuove tendenze e con l'impatto spesso travolgente di fenomeni che hanno respiro e dimensione globali. Temi, questi, che saranno certo oggetto di discussione e di riflessione anche nelle prossime occasioni di incontro promosse dalla Sezione di Studi sull'Estremo Oriente, che l'anno prossimo celebrerà il decimo anniversario di attività e che in questi dieci anni è diventata punto di riferimento per gli studiosi dell'Asia in Italia e non solo.

Corrado Molteni

VIII



PREFACE

This volume, which gathers the reports presented during the ninth *Dies Academicus* of the Class of Far Eastern Studies of the Ambrosian Library, concludes the third series of international conferences (2014-2016) dedicated to art and aesthetics in Asian societies. The work of the conferences has been published on a regular basis, thanks to the laudable effort and dedication of the Secretaries of the Academy, who are responsible for organizing the meetings and editing the relevant publications.

Over the last nine years, the Class of Far Eastern Studies, which was initially comprised of twelve founding academics, has consolidated its position and grown, not only in number, counting now on the active participation of sixty academics, but also on international collaboration, thanks to the contributions of some eminent scholars from the Korean Peninsula and Central Asia, areas that are crucial at this time of profound change. The expansion of the research field is also reflected by the fact that some experts in scientific disciplines, whose contributions to the discussion were highly valued, participated as lecturers. The presence in 2016 of Dr Marco Leona from the Metropolitan Museum of New York was particularly important in this respect. The Director of the Academy, the learned and internationally renowned scholar Monsignor Pier Francesco Fumagalli, is to be thanked for this development that opens up new and exciting perspectives for the future of the Class.

In the 2016 volume there are also two special sections. The first is dedicated to the 150th anniversary of the diplomatic relations between Italy and Japan, which were established on 25th August 1866 when representatives of the Kingdom of Italy and the Shogunate signed the Treaty of Amity and Commerce. His Excellence Domenico Giorgi, the Italian ambassador to Japan until a few months ago, gives an interesting interpretation of this event and the historical and diplomatic context in which it took place. His works are particularly interesting to read and at the same time full of fresh insight into various curious and picturesque episodes that surrounded the first official meeting between Italian and Japanese diplomats. Ambassador Giorgi's contribution is borne out by other essays that analyse juridical, economic and cultural issues which marked the first stages of the relations between Italy and Japan. The second special section analyses the reports



CORRADO MOLTENI

of two well-known linguists, Professor Banfi and Professor Raynaud, who presented a preview of the results of their research into comparative linguistics, which were analysed in depth during the Convention at the end of March. Their abstracts are to be published soon.

In the section dedicated to the core argument of this Convention, the contributions are divided according to the cultural traditions to which they refer – that is to say the Chinese, Japanese and Indian areas, on which scholars have been concentrating their research so far and to which this year two essays about Korea and Central Asia have been added. The great Asian artistic traditions and their underlying aesthetic values are analysed from different points of view considering the various forms through which art is expressed: from literature to theatre, from painting to folk art. The different works give original and innovative interpretations, deriving from the most recent research into a field which is undergoing a rapid and complex change, one where the great regional artistic and cultural traditions have to face new trends and the often-overwhelming impact of global phenomena. These matters will certainly be topics for discussion and reflection also at the next meetings promoted by the Class of Far Eastern Studies, which in ten years has become a reference point for scholars of Asian studies in Italy and elsewhere and celebrates its tenth anniversary next year.

Corrado Molteni

X



緒言

アカデミア・アンブロジアーナ極東研究科第9回定例国際学会ディエス・アカミクスの発表論文を収めた本巻を以って、「アジア社会における芸術、美学」に焦点を当てて展開してきた3カ年（2014–2016）のプログラムが完結する。各学会の運営、及び研究成果物の定期的な刊行の責務を担ってきたのは地道なかつ恒久的努力を惜しまぬ研究科の秘書達である。

この9年間で、12名の基礎研究員によって設立された極東研究科は大きく成長、拡大し今日では60名を超える研究員を誇る。単に数値が増えたというだけではなく、地理的にも広がりを見せ、朝鮮半島や中央アジアなどからの優れた研究員を迎えることができた。研究分野の拡大は更に科学分野にも及び、より活発にして貴重な意見の交換が可能となった。この意味で、初の科学者研究員であるニューヨーク、メトロポリタン美術館のマルコ・レオーナ博士の2016年ディエス参加は特筆されるべきことである。これからも文系研究にとどまらず、裾野の広い研究科として理想的な発展を遂げていくことが可能になるであろう。これも一重に研究科科長ピエルフランチェスコ・フマガッリ師の深い学識、国際的レベルでのコンタクトを有す豊かな包容力の賜物であると思われる。

2016年の研究報告書である本書は更に二つの特別セッションを設けている。一つ目はイタリア王国と幕府の間で1866年8月25日に提携された日伊修好通商条約から今日に至る、日伊両国の外交150周年記念行事の一環としてのセクションである。数か月前まで現職の駐日イタリア大使であったドメニコ・ジョルジ閣下が、日伊両国間の最初期の外交の歴史を独自の直感を交えた示唆に富んだ解釈に、当時の貴重なかつ特色あるエピソードの数々を散りばめて発表された。続いて法律、経済、歴史、文学の各分野から日本とイタリアの関連を探る発表が連ねられた。

二つ目の特別セッションはバンフィ、ライノ一両教授による論文である。これらは研究科内で進められている比較言語学研究「*parola*’ VS ‘*Parola*’ の導入ともいえるものであり、この研究の成果はその後の研究会に引き継がれていく。周知通り、この企画は今年3月30・31日にテーマをより大きく充実させた研究会として結実し、現在論考集が編集途上である。



CORRADO MOLTENI

本学会のメインテーマである美・美学に関する発表はそれぞれ日本・中国・インドの各エリアのほか、今回は韓国から2本、中央アジアからも1本の興味深い研究成果が披露された。偉大なるアジア美術の伝統とその底辺に横たわる美学的価値が、文学、演劇、そして絵画から大衆民族的芸術に至る様々な視点から考察されている。各発表は独自の、または革新的な解釈の視点に立ち、加速的にかつ複雑に変遷しつつある分野における最新の研究成果を提供している。そこでは偉大な伝統芸術、地域の文化が新しい傾向やしばしば抵抗し難い世界的な現象に対面していかざるを得ない状況にある。これらのテーマは、来年には10年目を迎える、この10年間にイタリアにおけるアジア研究者にとどまらず世界の研究者にとっての指標となった極東研究科が準備する更なる出会いの場での討論・熟考の対象となるであろう。

Corrado Molteni コッラード・モルテニ



前言

本书记载了Ambrosiana大学远东研究部第九学院提交的报告，并对亚洲社会艺术和美学研究国际会议第三期（2014至2016年）的成果进行了总结。本书的按时付梓，要特别致谢负责会议组织和刊物出版工作的学院秘书们给予的大力支持和做出的巨大贡献。

在这九年的时间里，远东研究部日益壮大，研究的深度和广度也不断增强，除了在专家数量上，由最初的十二位创办学者，发展到如今约有六十名学院专家活跃在学院的各项研究活动中；研究的地理范围也有所扩大，朝鲜半岛和中亚权威研究学者的加入，对这个处于深刻变化阶段的关键领域的研究也小有进展。此外，研究范围的拓展也体现在科学学科领域专家对研究的参与上，他们提供了非常宝贵的观点和见解，特别是纽约大都会博物馆的Marco Leona博士在2016年的参与。在此，特别致谢研究部主管，学识渊博、拥有广泛跨领域的国际人脉网络、研究成果十分丰富的Monsignor Pier Francesco Fumagalli所带来的进展，为研究部的未来构建了新鲜有趣的前景。

在2016年的期刊中，也包含了两项特殊内容。第一项内容是对意大利和日本150年外交关系的专项研究，两国关系起始于1866年8月25日，意大利王国和日本幕府政府代表签署的“友好贸易条约”。该条约的签署，有着十分独特的历史和外交背景，就在几个月前，还是意大利驻日本大使的Domenico Giorgi阁下，对这个历史事件给予了十分有趣的解释，提出了许多独到的见解，并引人入胜地讲述了许多当时的插曲，丰富还原了意大利和日本外交官首次正式会晤的场景，仿若身临其境。除了Giorgi大使对两国关系的研究文章外，还有其他的著作，深度分析了意大利和日本建交初期的法律、经济和文化问题。第二项内容则是两位著名语言学家，Banfi教授和Raynaud教授对他们在比较语言学领域研究成果的预先介绍报告，该成果是他们在三月底的研究中，深入探讨的主题，目前正在出版期间。

专属于会议主题的内容部分，主要按照传统文化分类：中国、日本和印度文化传统，是至今为止学术研究集中的三个领域，在今年新增了两篇关于韩国的研究文章，一篇关于中亚地区的研究文章。对伟大亚洲艺术传统，及其背后美学价值观的研究，采取了不同的角度，参考了从文学到戏剧、从绘画到民间艺术的不同艺术表现形式。文章的思想独特创新，是针对这个复杂多变的领域的最新研究成果，在这个领域中，伟大的艺术和文化传统与引起全球现象



CORRADO MOLTENI

的新趋势和新影响交汇共融。这些文章的主题，也将是明年举办的，庆祝远东研究十周年的推动会议的讨论和研究主题，同时也是近十年来，意大利及其他国家亚洲研究学者的重要参考信息。

Corrado Molteni



XIV





MARCO LEONA

TECHNICAL AND STYLISTIC INNOVATIONS IN JAPANESE PAINTING AND PRINTMAKING BETWEEN THE EDO PERIOD (1615-1868) AND THE MEIJI PERIOD (1868-1912).

1. INTRODUCTION

The study of Asian paintings rarely benefits from the technical and scientific apparatus commonly used in the study of European art. The identification of painting materials by scientific analysis and the study of execution technique by infrared reflectography, radiography or microstratigraphy are essential aids for reconstructing the technical evolution of an artist and understanding his or her vision.

The rarity with which these scientific methods are applied to the study of Japanese painting may find an explanation in the nature of the painting technique itself: a limited number of pigments, dispersed in animal glue with little or no layering, allow for a wide variety of visual effects. In fact, it is precisely the contrast between this aesthetic wealth and the technical simplicity that justifies the study of materials in the context of a wider art historical study.

The study of materials used by innovative artists such as Kōrin and Hokusai highlights the artists' continuous tension toward an extremely rich visual language, with the aim of expanding the physical limits of an apparently simple and minimalist technique. This was achieved not only through stylistic innovations but also and above all by the adoption of sophisticated technical solutions and new materials that broadened the color range of Japanese painting. Scientific analysis of works of art can thus support traditional art historical research allowing us to better understand artists and the historical and social context in which they operated.

Through a series of case studies we will show how scientific research methodologies have been used to investigate the materials and technique of Japanese paintings and prints of the late Edo period and early Meiji period. The starting point for this analysis is the pair of screens *Irises at Yatsuhashi*, by Kōrin, now at The Metropolitan Museum of Art. Kōrin's interest in rendering volume and spatial depth through both compositional choices and coloristic solutions will be highlighted with a combination of non-invasive and microanalytical methods. Hokusai's interest in the newly available import pigment Prussian blue will be explored with reference to a large survey of his paintings at the Freer Gallery of Art. The importance of

Prussian blue in Edo period prints, as well as the surprising role of the traditional pigment indigo in the printing process will be shown with examples from the *Thirty-six views of Mount Fuji* series by Hokusai. Finally, the study of prints from Hokusai's *A Tour of the Waterfalls in Various Provinces* as well as various examples of early Meiji period prints will show that Prussian blue and the aniline dyes were not the only new pigments added to the Japanese palette during the nineteenth century.

2. A DEEPER BLUE: INDIGO AND AZURITE IN KŌRIN'S IRISES

Ogata Kōrin's (1658-1716) pair of six-panel screens *Irises at Yatsuhashi* is one of the iconic works of Rinpa, the style of painting originating with Edo period artists Sōtatsu and Kōrin. The screens offer a highly decorative rendition of an imagined landscape, while evoking the melancholy mood of a celebrated passage from the Heian period literary masterpiece *The tales of Ise*.

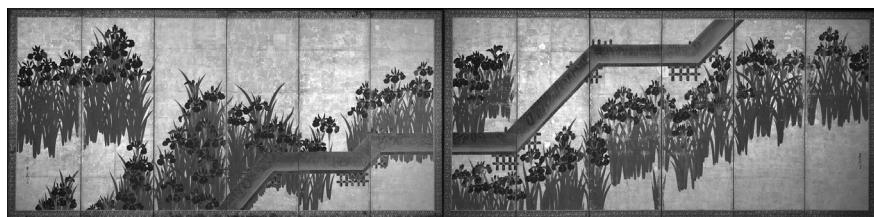


Fig.1 - Irises at Yatsuhashi (Eight Bridges). Ogata Kōrin (Japanese, 1658–1716), after 1709. Pair of six-panel folding screens; ink and color on gilt paper. Dimensions: Image (each screen): 64 7/16 in. x 11ft. 6 3/4 in. (163.7 x 352.4 cm) Overall (each screen): 70 1/2 in. x 12 ft. 2 1/4 in. (179.1 x 371.5 cm). Purchase, Louisa Eldridge McBurney Gift, 1953 Accession Number: 53.7.1, .2

The painting is deceptively simple and powerfully abstract, distilling “blossoms and petals to their essential, powerfully graphic forms”¹. A technical analysis carried out in 2012 at The Metropolitan Museum of Art outlined how Kōrin departed from tradition in several ways, devising a technical repertoire that merges careful planning with artistic freedom, in the interest of depth and volume rendering.

Using scientific techniques such as TeraHertz Imaging, Infrared Imaging, Visible Reflectance Spectroscopy, X-Ray Fluorescence Spectro-

¹ J. CARPENTER, *Designing Nature: The Rinpa Aesthetic in Japanese Art*, New York, 2012, The Metropolitan Museum of Art, p. 164.

metry, and finally microanalysis by Scanning Electron Microscopy, Raman Spectroscopy, and Surface-enhanced Raman Spectroscopy we fully characterized Kōrin's choice of materials and the technique he used for the Metropolitan Museum screens. The findings of the examination were extensively illustrated in the scientific and art historical literature^{2,3}.

The most striking features of the painting are the irises floating over the gold background: their light and dark blues dominate the composition. These hues are obtained by selecting different grain sizes of the same pigment, a copper carbonate occurring naturally as the mineral azurite. Coarser and finer azurite grades are used respectively for the dark and light blue colors (similarly, coarser and finer grades of the green copper carbonate mineral malachite are used for the stalks and leaves). Darker and lighter blues thus are used by Kōrin to describe the different sides of the petals in each flower, strengthening the modeling of the blossoms. Yet, other expedients are at work in the painting to endow the clusters of flowers with monumental presence and to suggest the three-dimensional curvature of the petals.

The primary support for the paint is gold leaf coated paper. Contrary to tradition, the gold layer extends throughout the screen, under all pigment layers. In preparation for painting, the composition was laid out in detail with a *sumi* (carbon black ink) outline over the gold leaf. Traditional practice would have been to leave the areas where paint was to be applied without gilding, as the bare paper offers a better surface for the pigment to adhere to. This approach however forces the artist to keep to the composition as originally sketched, precluding him from changing the position of the flowers in the course of painting.

The image in Tav I shows the cluster of iris in the top half of panel 5 on the left hand screen. Examining the detail under infrared light (using a wavelength of light that can partially penetrate the azurite layer) we can see both the detailed preparatory underdrawing and what, in the study of European oil paintings would no doubt be called pentimenti. The blossom at bottom, center, and a blossom partially visible at lower left were executed on top of finished leaves; they also cover what was originally meant to be empty background. Kōrin changed the composition in a small but substantial way, adding a very large blossom at the very base of the cluster of flowers. The large blossom at the foreground has the effect of pushing back the flowers in the background, increasing the depth of the scene.

² M. LEONA - P. S. LONDERO - J. PERRY - K. FUKUNAGA - G. H. BAILEY - C. HALE. *Designing Nature: Ogata Kōrin's Technical choices in Irises at Yatsuhashi*, in *Science and art: the painted surface*, B. G. BRUNETTI - C. MILIANI - A. SGAMELLOTTI, eds., London, 2014, The Royal Society of Chemistry

³ M. LEONA - J. PERRY, *Beneath the blue: a scientific analysis of Kōrin's Irises at Yatsuhashi*. Impressions, 2016, 137, pp. 128-139

In deviating from the traditional practice and choosing instead to paint on an fully gilt ‘blank canvas’, Kōrin gained for himself the freedom to adapt the composition as he saw fit at any point in the execution: the problem of paint adhesion to the smooth gold surface remained however to be solved. Microscopic examination as well as chemical analysis by X-ray Fluorescence Spectrometry revealed the method employed by the artist to overcome this difficulty. The blue pigment is applied over a layer of very fine *gofun* (shell white) pigment, which acts as a ground for the large azurite particles, anchoring them to the support. The unorthodox solution was only partially successful, as evidenced by the numerous pigment losses visible in the two screens. The ground layer however has a second, perhaps more important function: it masks the yellow tone of the gold, preserving the purity of hue and the depth of the blue color of the flowers.

Kōrin’s empirical knowledge of optical manipulation is evident as well in his treatment of the tridimensional curvature of the sepals (the drooping parts of the blossoms, as opposed to the petals proper, which stand upright) and petals. In looking closely at the blossoms it can be seen that shading is applied to the darker blue azurite to suggest the folding of the sepals along their middle and at their edges. This shading is obtained by painting a thin wash of indigo (a natural dark blue pigment obtained from a plant) over areas of the lobes to be seen as recessing in space, or curving into the background. This technique, not previously described in Japanese paintings was uncovered by analysis by Infrared reflectography and Raman spectroscopy. The indigo wash essentially expands the contrast range of the blue beyond what could be achieved simply using larger grains of azurite (Kōrin already used the largest azurite crystals for his deep blue): the same effect could have been obtained by using black ink, with the notable difference that using indigo - a very dark blue pigment - instead of a black does not desaturate the hue of the azurite.

The use of a highly reflective white background under the azurite, and the selective shading with a dark indigo wash, combined with the theatrical expedients (the foregrounding of a large blossom) shown in figure 2 point to Kōrin’s interest in spatial perception. Luminance contrast is key to depth perception⁴, and Kōrin uses shading exactly like chiaroscuro, to suggest the tridimensional form of an element in his composition, while the staggering of a single large blossom in front of a pyramidal (almost foreshortened) cluster of blossoms suggests depths.

⁴ M. LIVINGSTONE, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, New York, 2002, Abrams, p.108-109

3. THE BLUE REVOLUTION: TRADITIONAL AND MODERN BLUES IN LANDSCAPE PRINTING

Technical and stylistic innovations aside, Kōrin, like all the artists who had preceded him worked with a set of materials that had been available for centuries or, as in the case of azurite and indigo, millennia (smalt is perhaps the only exception, as it became available in the seventeenth century). At the very end of the 18th century however a new pigment appeared in Japan, imported from Europe where it had been discovered in 1704: Prussian blue. The introduction of Prussian blue in Japan at the hands of Dutch merchants in the late 1700s, its large scale availability following the beginning of its manufacture in China in the 1820s, and the impact it had on the woodblock printing industry have been discussed extensively by Smith⁵. Prussian blue was essentially the one pigment woodblock printers needed in order to produce successful landscapes. Only Prussian blue could yield saturated bright blues (or when mixed with yellow, greens) in prints: smalt or azurite were unsuitable for a number of reasons, and indigo is too dark –almost black- when used at high density.

It is interesting, in the context of technical innovation in the field of painting, to look at the diffusion of Prussian blue among painters. Unlike in printing, there are no compelling reasons to use Prussian blue in a painting. Its color range is similar to that of azurite, which painters had no trouble procuring, albeit at a cost. The earliest occurrences of Prussian blue appear to be in one of the scrolls forming Ito Jakuchū's (1716-1800) *Colorful Realm of Living Beings* (1757-1766)⁶, now in the Imperial Collection in Japan, and in Ike Taiga's (1723-1766) *Red Cliff*, now at the Freer Gallery of Art⁷. In both paintings the pigment is used for small details of the composition. The occurrence of Prussian blue in these works appears isolated, mirroring the character and status of the two artists, one an idiosyncratic experimenter, the other a literati painter. A later work at the Freer Gallery, a hanging scroll by the Nagasaki artist Nanreisai (1771-1836) and dated to 1817 depicts a Dutch couple with lavish use of Prussian blue⁸. This work is rather marginal in the context of Edo period art, yet with the two preceding examples it offers an important insight into the earlier phase of the history

⁵ H. D. SMITH II, *Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints*, in J. T. CARPENTER, ed., *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam, 2005, Hotei Publishing, pp. 234-69

⁶ Y. HAYAKAWA - A. OTA, *Analysis of the painting materials used in Doshoku Sai-e (Colorful realm of living being) by Ito Jakuchū* [Original title and text in Japanese], Science for conservation (Hozon kagaku), Volume 18, Issue Number: 46, 2007 pp. 51-60

⁷ E. WEST FITZHUGH - M. LEONA - J. WINTER, *Pigments in later Japanese paintings; Freer Gallery Occasional Papers*; New Series, Vol. 1. Washington, DC, 2005, Smithsonian Institution, p.53

⁸ Ibid., p. 54

of use of Prussian blue in paintings. The pigment was rare and expensive, and it had no real advantages over other blue pigments available in Japan for painting. Jakuchu and Taiga used it, and sparingly, exactly because of those qualities; in the opposite case, Nanreisai used it simply because he was able to procure it at the source where it was possibly cheaper than coarse grade azurite.

The survey of ukiyo-e paintings conducted by Leona and Winter at the Freer Gallery⁹ constitutes the only comprehensive study of Prussian blue in ukiyo-e paintings. In all, one hundred and thirty-nine scrolls, screens, albums, and fan paintings were examined by fiber-optic reflectance spectroscopy, a technique particularly suited to the non-destructive identification of indigo and Prussian blue¹⁰. The study uncovered forty-six instances in which Prussian blue appeared, either as the only blue, or together with indigo for different blue elements, or mixed with indigo, or mixed with a yellow pigment to make a green color. In twelve cases Prussian blue appeared alone as the only blue pigment. With very few exceptions, most of the occurrences of the imported pigment were in paintings by Katsushika Hokusai (1760-1849) or members of his school. These include the earliest paintings outside of those by Taiga and Nanreisai previously cited. Also, most of the uses of both Prussian blue and indigo in the same painting for different blues, or mixed to obtain a particular shade of blue are by Hokusai and/or artists of his school.

It is tempting to see a link between the early use of Prussian blue by Hokusai and his assiduous frequentations and extensive collaborations with printers, at a time when the pigment was extremely popular in the printing shop. Hokusai, in other words, would have been able to learn about Prussian blue from printers, and could have decided to experiment with the new pigment in his own medium, painting. The hypothesis just laid out may seem far-fetched, but recent discoveries on Hokusai prints point to the mixing of Prussian blue and indigo by printers and to the separate use of the two pigments on the same print for different design elements. The subtle tint differences thus obtained (and the possibility to darken the brighter Prussian blue with the duller indigo, much like we have seen Kōrin doing for azurite) were particularly appreciated by the printers employed by Nishimuraya Yohachi, the publisher of the *Thirty-six Views of Mount Fuji*.

Employing Imaging Reflectance Spectroscopy, Leona and Delaney¹¹ studied a number of impressions from the series of prints *Thirty-six Views of*

⁹ Ibid., pp. 57-81

¹⁰ M. LEONA – J. WINTER, *Fiber Optics Reflectance Spectroscopy: a Unique Tool for the Investigation of Japanese Paintings*, Studies in Conservation, 46, 2001, pp. 153-162

¹¹ J. DELANEY – M. LEONA, unpublished

Mount Fuji (*Fugaku sanjūrokkei*), designed by Hokusai and published by Nishimuraya starting in 1830. With this technique it is possible to acquire an image of a print (or of a painting) where each pixel contains the full reflectance spectrum of the paint. The compositional information – the identity of the pigment used – is thus encoded in the image. In the relatively simple case of differentiating Prussian blue from indigo, we can create a false color image in which pixels with high reflectivity in the near infrared (a characteristic of indigo) are assigned to the red channel, and pixels with low reflectivity in the same region (as is the case for Prussian blue) to the blue channel. This procedure yields an image in which areas containing indigo show in red, and areas containing Prussian blue will be left in blue: mixtures of the two pigments will have a purple tone. By way of example, figure 2 shows the print *Lake Suwa in Shinano Province* (*Shinshū Suwako*). The print is reproduced on the left, while the false color image obtained by imaging reflectance spectroscopy is on the right.



Fig. 2 - left: Lake Suwa in Shinano Province (*Shinshū Suwako*), from the series Thirty-six Views of Mount Fuji (*Fugaku sanjūrokkei*). Katsushika Hokusai (Japanese, 1760–1849), ca. 1830–32. Polychrome woodblock print; ink and color on paper. Dimensions: 9 3/4 x 14 7/8 in. (24.8 x 37.8 cm). The Howard Mansfield Collection, Purchase, Rogers Fund, 1936. Accession Number: JP2564. Right: False color image from Reflectance Spectroscopy Image (red channel: indigo; blue channel: Prussian blue).

Even though the print is one of the *aizuri* impressions, those executed in monochrome blue and generally thought to be printed exclusively in Prussian blue, a quick analysis of the false color image shows a large amount of red, that is, areas printed with indigo. Notably, the keyblock, the first block printed, the one with the outlines, was inked with indigo. In addition, we see that different blue details were executed with different pigments: the vegetation on the viewer's right is in indigo, while that on the shoreline in the

background on the left is in Prussian blue. The tree trunk in the center of the image shows a combination of indigo and Prussian blue.

It is not easy to determine whether Hokusai himself or the printer was responsible for this rather sophisticated (and certainly time consuming) approach. What emerges clearly is the great color sensibility of the printer and his ability to discern the subtle tonal differences imparted by the two blue pigments. In hindsight, the use, and combination of indigo and Prussian blue in a monochrome *aizuri* print is an elegant way to increase the contrast and improve the dynamic range of the image. It is tempting to attribute this solution to Hokusai, a painter whose interest in perspective and chiaroscuro is well known.

4. PIGMENT INNOVATION IN LATE EDO PERIOD WOODBLOCK PRINTS

The introduction of Prussian blue in the 1820s and the arrival of the aniline dyes in the 1860s have come to define chromatically Japanese woodblock printing: Smith calls blue and red “the modal colour(s)”¹² respectively of the late Edo and early Meiji period. Yet, other interesting developments were happening, if not as aesthetically transformative, certainly important from the economic and technical point of view. Recent analyses¹³ have shown that bright yellow arsenic sulfide pigments were being used extensively in early Meiji prints. These pigments, synthetic analogues of the prized pigment orpiment were beginning to be produced in Japan toward the end of the Edo period, according to a report by Takamatsu¹⁴. The price of synthetic orpiment is given by Takamatsu as 42 *sen* per 1 *kin*, while that of gamboge at 1.35 *yen* per 1 *kin*. At 100 *sen* to the *yen*, synthetic orpiment was less than one third the price of gamboge, making it a very attractive pigment for the woodblock printing trade.

Ongoing work by Zaleski and Leona¹⁵ is investigating in more depth the use of arsenic sulfide pigments in woodblock prints, with particular attention to the later Edo period. Natural orpiment, long thought to be too expensive for use on prints was indeed found in several impressions of Hokusai’s *A Tour of the Waterfalls in Various Provinces (Shokoku Taki Meguri)*, issued between 1833 and 1835. Contemporary sources¹⁶ refer to

¹² SMITH, p. 262

¹³ Y. LUO, E. BASSO, H.D. SMITH II, M. LEONA, *Synthetic arsenic sulfides in Japanese prints of the Meiji period*, *Heritage Science*, 4, 17, 2016

¹⁴ T. TAKAMATSU, *On Japanese pigments*, Tokyo, 1878, Tokyo Daigaku: Department of Science; 47 pp.

¹⁵ S. ZALESKI - M. LEONA, unpublished

¹⁶ S.F. GRAY, *A Supplement to the Pharmacopœia and treatise on pharmacology in general*. 4th ed. London, 1831, W. Clowes.

the mining of orpiment in China and its export to Japan: we believe that the orpiment found in the Hokusai prints was a low grade imported pigment, suitable for large scale use in prints. At the same time, another set of impressions of the same series was found to contain artificial arsenic sulfide, together with ultramarine blue, the synthetic analogue of lapis lazuli. While the date of the latter set could not be established with precision, it is possibly a later edition, due to the presence of ultramarine, a pigment which became available commercially in Europe only in 1830 and whose history of use in Japan is largely unknown.

If on the one hand the sudden appearance of new artificial pigments offers the art historian an aid in dating impressions, the phenomenon is on the other hand a clear indication of a thriving industry, keen on adopting new materials to continually expand its appeal to a large customer base. Woodblock printing is unique among art forms of the pre-industrial world in that it has the scale of an industry and it responds to the same economic drivers. As such, it can reveal interesting connections between societal changes, economic trends, and changing tastes. This will be brought in sharp relief in the Meiji period, when the palette and subject matter of woodblock prints undergo a dramatic change facilitated by the introduction of the aniline dyes, much like the whole country was changing through its interaction with the West.

5. CONCLUSIONS

In *Irises at Yatsuhashi*, Kōrin developed an innovative technical and stylistic approach to a traditional theme. By having the whole support gilt before laying out the composition, Kōrin gained complete freedom to modify the spatial arrangement of his composition and achieve a more naturalistic rendering of depth. Equally interesting is the choice of the blue pigment indigo to darken the azurite blue used for the iris petals. This expedient, possibly of traditional use (but never previously documented for Japanese painting) reveals Kōrin's interest in chiaroscuro and volume rendering.

Hokusai resumes some of Kōrin's technical choices. In his paintings we find particular attention to blue, which eventually brings him to experiment with Prussian blue, a synthetic pigment imported initially from Europe and later from China, which in the early decades of the nineteenth century is the protagonist of a true stylistic revolution in woodblock printing.

Innovation, both in technique and in materials is a key element of woodblock printing. This was a true industrial activity whose reach in Edo and Meiji Japan is difficult to understand for those who are familiar only with European art. Japanese printing, from the invention of *nishiki-e* to the introduction of anilines in the second half of the nineteenth century,



MARCO LEONA

was the most advanced color reproduction system in the world. Woodblock printers catered to a vast public interested not only in the traditional themes of the floating world, such as beauties and theater, but also in landscape – an entirely new genre first appearing in the 1820s and -30s, and later, in contemporary events of small and large significance (from public ceremonies to festivals, to political events, from sensational murders to battles, from the activities of foreign merchants and dignitaries to new emerging industries). The industrial and commercial nature of woodblock printing endows material and technical choices with an almost existential meaning. Some of the most striking pigments used in paintings, such as the deep blue mineral pigment azurite and the violet blue pigment smalt were not used in printing, not only for their high cost, but also, and more important, for their mechanical properties (the large grain size, which made it difficult to ink the blocks evenly, and the angular morphology and hardness of the grains, which would have marred the blocks quickly). Conversely, certain effects (a bright blue sky, or the deep blue sea) could not be obtained until bright blue pigments suitable for printing became available. In printing, more than in other art forms, it is color technology that connects the artist's intent, the publisher's vision and the dreams of a vast audience.

Prussian blue, already encountered in the paintings of Hokusai, is the absolute protagonist of the *Thirty-six Views of Mount Fuji* published by Nishimuraya in the early 1830s. The merit of the sophisticated tonal variations we encounter goes however to the traditional plant pigment indigo, used in moderate quantities by the anonymous printers of the era to increase contrast and thus better render spatial depth.

Even before the adoption of anilines in the Meiji period - a true stylistic revolution accompanied by a real political revolution - the printing industry reveals other economical and industrial changes not yet well understood. The introduction of synthetic blues and the development of an industrial process for the production of orpiment (a precious yellow pigment) in order to obtain new colors of superior chromatic quality at low cost accompany the transition from the late Edo period to First period Meiji..

Japanese nineteenth century art shows that technical choices and stylistic results are inseparably linked. The constant research for a new way of seeing on the part of the artists (and therefore the carvers, printers, and publishers who realized their vision) is properly highlighted only by collaborative investigations at the intersection of art history and scientific research.



Technical and stylistic innovations in Japanese painting and printmaking.



I – BELLEZZA, ESTETICA DEL GIAPPONE





IKUKO SAGIYAMA

BELLEZZE IN FIORE. LE IMMAGINI FLOREALI NEL *GENJI MONOGATARI*

1. GLI APPELLATIVI DEI PERSONAGGI

Nel *Genji monogatari* 源氏物語 riscontriamo numerosi personaggi femminili i cui appellativi sono correlati ai fiori. Già la prima eroina introdotta nel romanzo, madre del protagonista Genji, è chiamata Kiritsubo 桐壺 (Padiglione della Paulonia) sulla base del quartiere a lei assegnato all'interno del Palazzo imperiale. Dopo la morte di lei, l'imperatore chiama a Corte una dama che somiglia alla defunta favorita, nominata stavolta Fujitsubo 藤壺 (Padiglione del Glicine). Altre dame che recano i nomignoli abbinati ai fiori sono: Dama Murasaki 紫上 (Migliasole), Yūgao 夕顔 (letteralmente "Volto di sera", *Lagenaria siceraria var. hispida*), Asagao 朝顔 (letteralmente "Volto di mattina", convolvolo), Suetsuhuhana 末摘花 (Fiore di cartamo) e Hanachirusato 花散里 (Borgo ove cadono i fiori di mandarino).

Ci sono anche i casi in cui i nomi delle dame derivano dalle foglie delle piante: Nokibo no ogi 軒端荻 (Giunco della gronda), Aoi 葵 (*Asarum caulescens Maxim*), Tamakazura 玉鬘 (Rampicante prezioso), Principessa Ochiba 落葉宮 (Foglia caduta).

I personaggi maschili, invece, vengono chiamati di prevalenza tramite i loro carichi e gradi, con sole eccezioni di Kashiwagi 柏木 (Quercia) e Kōbai 紅梅 (Fiore di susino rosso). Il primo, tuttavia, è una denominazione aulica del Comandante delle guardie imperiali, carica che ricopre il personaggio in questione. Nel secondo caso, il personaggio, Gran Consigliere, non è mai chiamato così nel romanzo e il soprannome a lui applicato dai posteri deriva dal titolo del capitolo *Kōbai* in cui egli regala al principe Niou 匂宮 un ramo di susino dal fiore rosso. Si evince che i nomignoli floreali sono prerogative dei personaggi femminili. Le immagini floreali inoltre assumono la funzione di raffigurare le personalità delle dame e di creare la rete di relazione o differenziazione tra i personaggi.

E' ben nota la linea di sostituzione tra Kiritsubo - Fujitsubo - Murasaki, madre - consorte del padre - moglie di Genji, che delinea l'evoluzione della trama attraverso le tre dame che veicolano e approfondiscono la tematica della ricerca della donna ideale del protagonista. Persa la madre in tenera età, Genji nutre una passione proibita verso Fujitsubo che presenta

una grande somiglianza con la defunta genitrice. La relazione clandestina tra lei e Genji dà alla luce un figlio che sarà nominato erede al trono su cui in seguito salirà. Il segreto riguardante la sua nascita va e viene mantenuto e ovviamente Genji non può ottenere ufficialmente la sua dama ideale. Qui subentra Murasaki che, nipote di Fujitsubo e scoperta da Genji ancora bambina, viene accolta nella sua residenza e allevata da lui per poi diventare la sua consorte più amata. Il nesso che collega le tre dame è tracciato anche dai fiori che figurano nei loro nomignoli, paulonia - glicine - migliasole: le prime due piante danno i fiori di tonalità viola, mentre dalla radice dell'ultima vengono estratti i pigmenti cromatici viola. Il viola (*murasaki*) era considerato un colore nobile e sicuramente non è un caso che era assunto a simboleggiare le tre donne più importanti nella vita affettiva del protagonista.

D'altronde il termine *murasaki*, nella doppia accezione della pianta di migliasole e del colore viola da essa ricavato, evoca l'affezione che si estende ai congiunti sulla base di una poesia del *Kokinshū* 古今集:

Per un solo fiore / di purpureo migliasole, / nella landa di Musashi /
tutta l'erba mi infonde / una profonda tenerezza.

Murasaki no / hitomoto yue ni / Musashino no / kusa wa minagara / aware to zo miru (XVII-867)¹

Una poesia composta da Genji fa riferimento a questa lirica:

Vorrei cogliere al più presto / con le mie mani / la giovane erba di campo / nata dalla stessa / radice del *murasaki*².

*Te ni tsumite / itsushika mo mimu / murasaki no / ne ni kayoikeru / nobe no wakakusa*³

La «giovane erba di campo nata dalla stessa radice del *murasaki*» è la piccola Murasaki imparentata con la Dama Fujitsubo che, a sua volta, ricorda la madre defunta. Il componimento di Genji sancisce questo filo di connessione definito, appunto, *murasaki no yukari* (紫の縁 il legame di *murasaki*).

I nomignoli floreali agiscono anche a instaurare i contrasti tra i personaggi. E' il caso di Yūgao e Asagao. Letteralmente traducibili come "volto di sera" e "volto di mattina", i due fiori tuttavia denotano le caratteristiche ben diverse e ciò vale anche per le dame cui sono abbinati. Lo *yūgao* è una

¹ I. SAGIYAMA (ed.), *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Ariele, 2000, p. 524.

² Traduzione di Maria Teresa Orsi, MURASAKI SHIKIBU, *La Storia di Genji*, trad. it., Torino, Einaudi, 2012, p. 111.

³ Le citazioni dal testo originale del *Genji monogatari* si basano sull'edizione: A. ABE – K. AKIYAMA – G. IMAI – H. SUZUKI (edd.), *Genji monogatari* voll. I-V, Tokyo, Shōgakukan, 1994-1998 (*Shinhen Nihon Koten bungaku zenshū*, 20-25). Il passo qui citato è nel vol. 1, p. 239.



Bellezze in fiore. Le immagini floreali nel Genji monogatari.

specie di zucca, pianta umile sconosciuta al giardino dei nobili. All'inizio del capitolo omonimo, nella scena del primo contatto tra Genji e la Dama Yūgao, il protagonista nota il fiore candido di un rampicante a lui ignoto, sbocciato al recinto di una casa modesta, e la sua curiosità per il nome della pianta sortisce la risposta di un servitore: «Quei fiori bianchi, Signore, si chiamano *yūgao*. Il nome potrebbe addirittura ricordare quello di una persona, ma essi sbocciano ovunque, lungo poveri steccati come questo»⁴. Mosso dalla compassione per il triste destino del fiore negletto, Genji ne desidera un ramo determinando così l'offerta di un ventaglio bianco su cui è scritta una poesia da parte della padrona della casa:

A caso cerca / di indovinare chi sia, / il fiore di *yūgao* / che risplende
alla luce / chiara della rugiada.⁵

*Kokoro ate ni / sore ka to zo miru / shiratsuyu no / hikari soetaru /
yūgao no hana*⁶

La dama Yūgao così introdotta appartiene al ceto mediano: orfana del padre che voleva mandarla a Corte, è diventata amante di Tō no Chūjō 頭中將, Capo della Cancelleria e Capitano della guardia imperiale, amico e cognato di Genji, da cui ha avuto una figlia. Ma la persecuzione della moglie principale del nobiluomo la induce a interrompere il rapporto e rifugiarsi in un quartiere popolare. Il candido e delicato fiore di *yūgao* rappresenta la personalità docile e remissiva della dama che morirà prematuramente uccisa dall'influsso maligno *mononoke* 物怪.

L'*asagao*, invece, è una pianta apprezzata anche dagli aristocratici di rango elevato e la dama così chiamata è una principessa di sangue imperiale e cugina di Genji. Il soprannome deriva da una poesia a lei inviata da Genji insieme con il fiore di convolvolo. La poesia in questione non è riportata nel romanzo, ma la narrazione fa intendere che si sia trattato di un atto galante. Genji infatti è attratto dalla principessa e la corteggia con insistenza. Lei, da parte sua, riconosce le doti e il fascino di questo nobile più in vista a Corte e, inoltre, ha i requisiti sociali consoni per diventare consorte. Vedendo tuttavia le infelici sorti delle dame oggetti delle avventure amorose di Genji, soprattutto della dama Rokujō (Rokujō no miyasudokoro 六条御息所) sedotta e poi trascurata nonostante una posizione altolocata, è fermamente decisa a non farsi coinvolgere in simili relazioni e resiste alla corte del protagonista con cui mantiene soltanto un cordiale rapporto di scambi raffinati. L'elegante fiore di *asagao* si addice a questa dama che resterà nubile fino alla fine, avveduta e dignitosa, dotata di un autocontrollo che la difende dal vortice delle passioni amorose.

⁴ MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ ABE et alii (edd.), *Genji monogatari*, vol. I, p. 140.

Non sempre il fiore viene richiamato per la bellezza femminile. E' il caso della Dama Suetsumuhana, Fiore di cartamo, pianta da cui si estrae il pigmento cremisi. Orfana di padre principe di sangue imperiale, vive solitaria nella residenza da questo lasciato in eredità ormai in rovina. Genji comincia a frequentarla senza conoscere la sua personalità che risulta molto all'antica con un discutibile gusto obsoleto tale da imbarazzarlo. Scopre inoltre che è per niente avvenente, con un enorme naso dalla punta arrossata. Da qui il soprannome applicato da Genji che compone:

Anche se il suo colore / non aveva per me alcun fascino / perché mai
/ le mie maniche hanno sfiorato / questo fiore di cartamo?⁷

*Natsukashiki / iro to mo nashi ni / nani ni kono / suetsumuhana o /
sode ni furekemu⁸*

Nonostante la delusione, mosso dalla pietà Genji continuerà a prendersi cura della dama abbandonata a se stessa in una condizione economica precaria, che, pure mantenendo la sua incorreggibile goffaggine antiquata, si riabilita per la genuina fiducia con cui resta ad attendere il protagonista che l'ha dimenticata durante gli anni del suo esilio.

2. ESTENSIONE DEI NOMI DEI FIORI

I fiori non soltanto si prestano per gli appellativi delle eroine, ma costituiscono anche termini di paragone per raffigurarle.

Ci sono casi in cui i nomi stessi delle piante, tramite i giochi di omofonia e/o assonanza, evocano i determinati attributi dei personaggi. Il *nadeshiko* 撫子 (garofano selvatico), per esempio, con richiamo al verbo *nazu* (accarezzare) e al sostantivo *ko* (bambino/a), veicola il senso di "bambino/a da accarezzare" e in tale connotato ricorre nel romanzo in relazione ai personaggi ancora in età infantile, tra cui Tamakazura, Imperatore Reizei 冷泉, Yūgiri 夕霧. Lo stesso fiore, tuttavia, è chiamato anche *tokonatsu* 常夏, letteralmente "eterna estate", e in questo caso, per via del suono *toko* che ha doppio significato di "eterno" e "giaciglio", riferisce a una giovane donna oggetto d'amore. Nel capitolo *Hahakigi* 霈木 (L'arbusto di saggina), quando Tō no Chūjō racconta la sua storia con un'amante perduta (che poi ritroveremo come Yūgao), tre volte viene menzionato il garofano selvatico in altrettante poesie, ma, mentre la dama ricorre alla parola *nadeshiko* per richiamare l'attenzione dell'uomo verso la loro figlia, Tō no Chūjō nella sua poesia menziona *tokonatsu* per mettere in risalto che per lui la precedenza tocca non alla bimba ma

⁷ MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 139.

⁸ ABE et alii (edd.), *Genji monogatari*, vol. I, p. 300.



Bellezze in fiore. Le immagini floreali nel Genji monogatari.

alla madre. La risposta di quest'ultima riprende il termine *tokonatsu* e si lamenta della polvere accumulata sul giaciglio (*toko*) a causa dell'abbandono dell'uomo.

L'intreccio *nadeshiko / tokonatsu* nelle poesie viene ripreso nel capitolo, appunto, *Tokonatsu*, in cui Tamakazura, la summenzionata figlia di Yūgao e Tō no Chūjō ora cresciuta, è di nuovo paragonata a *nadeshiko* nello scambio poetico con Genji. I versi di Genji includono anche il termine *tokonatsu*, con cui allude al suo desiderio di condividere con lei il giaciglio. Come nel passo di *Hahakigi*, i due nomi che indicano lo stesso fiore sono consapevolmente utilizzati a seconda dell'intento di chi parla: *nadeshiko* nel contesto del legame genitori-figli e *tokonatsu* nelle circostanze del rapporto uomo-donna. I succitati due brani hanno in comune, inoltre, la tattica maschile di fare slittare il discorso da una dimensione di legame tra madre e figlia a quella amorosa tra gli amanti, attraverso la sostituzione del termine *nadeshiko* con quello *tokonatsu*.

Un altro caso in cui il fiore è correlato ai personaggi tramite il suono della parola riguarda *ominaeshi* 女郎花, che contiene *omina* (donna) e pertanto è traducibile “fiore di donna”. Il fiore è più volte menzionato nel romanzo in relazione ai personaggi femminili, Tamakazura, Principessa Ochiba, Sorelle di Uji 宇治, la sesta figlia di Yūgiri, *Ukifune* 浮舟, dame di compagnia dell'Imperatrice di Akashi e così via.

Sia per *nadeshiko / tokonatsu* sia per *ominaeshi*, le connotazioni che rievocano le persone si basano sulle implicazioni fonetiche dei termini e tali connessioni fanno parte delle convenzioni poetiche. In questo senso, il ricorso a queste immagini è ancorato alla tradizione poetica collaudata e condivisa dai fruitori dell'epoca e come tale si limita alle analogie generiche, senza mettere in particolare rilievo le personalità individuali degli eroi e delle eroine.

3. RAFFRONTO TRA I FIORI E LE PERSONALITÀ DELLE DAME

Nel *Genji monogatari*, invece, riscontriamo anche le scene in cui gli accostamenti ai fiori sono funzionali nel delineare i profili delle dame ben distinti all'interno di un gruppo. Nel capitolo *Nowaki* 野分 (La tempesta), il primogenito di Genji, Yūgiri, intravede di nascosto le figure di Murasaki, Tamakazura e Fanciulla di Akashi (Akashi no himegimi 明石姫君), e le paragona ai fiori, rispettivamente, di ciliegio di montagna, di *yamabuki* e di glicine.

(Murasaki) il suo aspetto era inconfondibile, di una nobile e luminosa bellezza, non diversa da quella di un ciliegio di montagna che, nel pieno rigoglio della fioritura, appare tra la leggera nebbia di un'alba di primavera, mentre la sua grazia delicata si irradiava all'intorno e



IKUKO SAGIYAMA

sembrava irresistibilmente riflettesi persino sul volto di chi la stava osservando, unica nella sua leggiadria.⁹

(Tamakazura) Era una bellezza che gli portava alla mente l'immagine di fiori di *yamabuki* in pieno rigoglio, sfiorati dalla rugiada nel chiarore soffuso del tramonto.¹⁰

(Fanciulla di Akashi) Se le altre due giovani donne gli erano sembrate simili a fiori di ciliegio e di *yamabuki*, ella poteva ben essere paragonata al glicine, si disse, perché proprio così doveva apparire la luminosa bellezza di quei fiori sbocciati sui rami di un grande albero e ondeggianti al soffio del vento.¹¹

La bellezza della Dama Murasaki è esaltata con i termini superlativi. È l'incarnazione della grazia suprema e dell'incanto raggiante. Non è la prima e neanche l'ultima volta che questa eroina viene paragonata al fiore di ciliegio. La sua prima apparizione nel romanzo avviene tra le montagne dove gli alberi di ciliegio sono in piena fioritura e lo stesso Genji, conquistato dalla graziosità della bambina, ricorre alla metafora del fiore:

Dopo avere appena / intravisto nel crepuscolo / il colore del fiore / è penoso allontanarsi / mentre si alza la nebbia del mattino.¹²

Yūmagure / honoka ni hana no / iro o mite / kesa wa kasumi no / tachi zo wazurau¹³

L'immagine / del ciliegio fra i monti / non si allontana da me / eppure ho lasciato lassù / tutto il mio cuore.¹⁴

Omokage wa / mi o mo hanarezu / yamazakura / kokoro no kagiri / tomete koshi ka do¹⁵

Il ciliegio è il fiore profondamente amato e ammirato dagli aristocratici dell'epoca Heian e non a caso è stato assunto al simbolo della bellezza della Dama Murasaki, la consorte più adorata e importante del protagonista Genji, cui è assegnato il quartiere di primavera tra le quattro sezioni stagionali della sontuosa residenza di Genji di Rokujō (Rokujōin 六条院).

Il fascino fastoso e appariscente della giovane Tamakazura è equiparato a quello di *yamabuki* 山吹 (*kerria japonica*), un arbusto rosaceo dai fiori giallo-arancione, decantati sin dall'antichità dai poeti giapponesi. L'affinità tra questa dama e il fiore di *yamabuki* è ribadita anche in seguito, attra-

⁹ MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 533.

¹⁰ *Ibid.*, p. 540.

¹¹ *Ibid.*, p. 543.

¹² *Ibid.*, p. 103.

¹³ ABE et alii (edd.), *Genji monogatari*, vol. I, p. 222.

¹⁴ MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 105.

¹⁵ ABE et alii (edd.), *Genji monogatari*, vol. I, p. 228.



Bellezze in fiore. Le immagini floreali nel Genji monogatari.

verso le vesti del colore *yamabuki* che ella indossa e anche dai versi che compone Genji rimpiangendo la dama inaspettatamente diventata sposa di un pretendente soprannominato Generale Barbanera:

Senza che lo volessi / la via che conduce a Ide / ci ha separato / eppure quanto rimpiango / in silenzio il fiore di *yamabuki*.¹⁶

*Omowazu ni / Ide no nakamichi / hedatsu tomo / iwade zo kouru / yamabuki no hana*¹⁷

La Fanciulla di Akashi, figlia di Genji nata dalla Dama di Akashi (Akashi no kimi 明石君) e adottata da Murasaki, è ancora bambina. Può sembrare non appropriato chiamare in causa il fiore di glicine per raffigurare una esile fanciulla i cui capelli «ancora non le arrivavano fino ai piedi»,¹⁸ se si pensa che precedentemente la dama abbinata a questo fiore era Fujitsubo. Ma i due personaggi femminili condividono la sorte di diventare imperatrice e nessun'altra dama viene espressamente correlata al glicine. Questo fiore pertanto rappresenta una bellezza eminentemente nobile e vale come emblema solo delle dame che salgono al grado supremo cui una donna può aspirare.

Come ho accennato nel caso di Tamakazura, i nomi dei fiori spesso designano i colori o le loro combinazioni, *kasane no irome* 襲の色目. E le immagini floreali vengono evocate anche tramite questo canale. Nel capitolo *Tamakazura*, troviamo Genji intento a scegliere le vesti da regalare alle sue signore per il capodanno, assistito dalla Dama Murasaki che suggerisce: «dovreste scegliere tenendo conto dell'aspetto di coloro che le indosseranno. Un abito che non si addice a chi lo porta non è piacevole a vedersi. » Al che Genji ribatte sorridendo: «Direi che state cercando di indovinare quale sia l'aspetto delle altre signore.»¹⁹ Genji ha centrato l'intento di Murasaki. Seppure vivendo ugualmente sotto la protezione di Genji, alle diverse dame dislocate in vari quartieri non capita di frequentarsi tra di loro se non attraverso lo scambio delle missive e delle poesie. Dalla scelta dei capi Murasaki vorrebbe dedurre le sembianze delle altre con cui spartisce l'attenzione del marito. Alla base di ciò, c'è l'assunto che gli abiti denotano la personalità e come tali devono essere coerenti non solo con l'aspetto fisico ma anche con l'età, lo status sociale e le condizioni circostanziali. Nel romanzo un lampante esempio negativo in questo senso è

¹⁶ MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 596. Ide è un toponimo tradizionalmente localizzato nell'attuale distretto di Tsuzuki della prefettura di Kyoto, celebre per il legame convenzionale con i fiori di *yamabuki*. Cfr. «Le rose selvatiche (*yamabuki*) di Ide, / ove cantano le rane, / sono ahimè cadute. / Avrei voluto incontrarne / la piena fioritura». (*Kokinshū*, II-125, Anonimo. I. SAGIYAMA (ed.), *Kokin Waka shū*, p. 128.)

¹⁷ ABE et alii (edd.), *Genji monogatari*, vol. III, p. 394.

¹⁸ MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 543.

¹⁹ *Ibid.*, p. 472.

rappresentato da Suetsumuhana che indossa le vesti dalla foggia in disuso con i colori sbiaditi, poco femminili e inadatte a una giovane nobildonna.

Genji seleziona con cura i capi adatti a ciascuna signora. Tra l'altro, sceglie per Murasaki una sopravveste del colore di acini di vite ossia viola - porpora (*ebizome* 葡萄染) con disegni intessuti di fiore di susino rosso (*kōbai*) più una veste di splendido cremisi, combinazione cromatica che esalta l'eleganza raggiante di una dama matura. Alla Fanciulla di Akashi che ha appena sette anni destina una sopravveste del colore rosa ciliegio (*sakura* 桜) e una veste di seta lucente, adatte a una tenera grazia giovanile. Per Tamakazura è scelta una sopravveste di giallo arancione (*yamabuki*) sopra una veste di rosso puro, che mette in rilievo la sua bellezza brillante, ma carente di finezza distinta.²⁰ La veste del ciliegio è anche in altri passi del romanzo indossata dalle giovani donne, mentre, come abbiamo visto, lo *yamabuki* resta il colore del fiore che caratterizza Tamakazura.

Un'altra scena in cui le immagini dei fiori fanno emergere i profili differenziati delle dame riguarda il concerto femminile organizzato da Genji presso il suo palazzo di Rokujō. A questo punto della narrazione l'ordine che sembrava perfetto conseguito alla fine della prima parte del romanzo è stato compromesso, a causa del matrimonio di Genji con la Terza Principessa (Onna san no miya 女三宮), figlia dell'imperatore abdicatario Suzaku (Suzakuin 朱雀院). L'entrata nel palazzo della nuova signora di elevato rango ha costretto la Dama Murasaki a cederle la posizione della Prima Signora e, anche se la nuova consorte, immatura e quasi infantile, risulta una delusione per Genji il cui amore profondo verso Murasaki è immutato, il loro rapporto ha subito danni irreparabili. Murasaki deve constatare quanto è fragile e insicuro il legame con Genji, mai ufficialmente celebrato e basato esclusivamente sul sentimento reciproco. Il concerto suggerisce l'ultimo splendore del palazzo di Rokujō come il prestigioso luogo di produzione culturale patrocinata da Genji dove, tuttavia, sotto l'apparente armonia, è in corso la disgregazione²¹.

Al concerto prendono parte la Terza Principessa, la Dama Murasaki, la Dama di Akashi e la figlia di quest'ultima divenuta Consorte Imperiale di Akashi (Akashi no nyōgo 明石女御), a ciascuna delle quali è assegnato un determinato strumento musicale. Osservandole, Genji paragona i loro aspetti ai fiori accennando anche agli abbigliamenti.

La Terza Principessa appare graziosa e tanto minuta che sembra scomparire nelle vesti: «Priva di un fascino luminoso, appariva nondimeno di

²⁰ L'identità dei colori dell'epoca è difficile da ricostruire e ammette svariate ipotesi. Qui si segue essenzialmente la ricostruzione di Y. YOSHIOKA, *Genji monogatari no iro jiten*, Tokyo, Shikōsha, 2008, pp. 114-121.

²¹ Sul concerto femminile del palazzo Rokujō e sul crollo del suo ordine, cfr. I. SAGIYAMA *Il caso della dama Rokujo*, in G. AMITRANO - S. DÉ MAIO (edd.), *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2012, pp. 41-59.



Bellezze in fiore. Le immagini floreali nel Genji monogatari.

una nobile bellezza e ricordava un giovane salice che nel secondo mese dell'anno lasci cadere i suoi rami ancora così fragili che l'ala dell'usignolo potrebbe sconvolgerli.»²² Immatura al punto da essere quasi puerile, l'assenza dell'incanto muliebre della fanciulla si evince anche dal fatto d'essere l'unica dama tra le quattro che viene paragonata non a un fiore ma al novello ramo d'albero. La sua origine di sangue imperiale le conferisce una «nobile bellezza», ma l'immagine del salice dagli esili fili appena penduli, che non resisterebbero al lieve moto d'aria creato dal battito delle ali di un usignolo, sottolinea non soltanto la sua grazia delicata, ma anche, anzi piuttosto, il senso di estrema fragilità. Fragilità che si verificherà con l'errore commesso con un suo innamorato, Kashiwagi, che riuscirà a insinuarsi nella sua camera approfittandosi della vulnerabilità della sua difesa pressoché inesistente. Indossa una sopravveste del colore di fiore di ciliegio, che, come abbiamo visto, è adatta a una tenerezza giovanile.

La precedente Fanciulla di Akashi è ora Consorte Imperiale e aspetta un figlio del sovrano. Condivide con la Terza Principessa la «grazia nobile», ma la sua maturità l'ha dotata di un'attrattività seducente e: «l'eleganza raffinata dei suoi modi e del suo aspetto faceva pensare a un glicine in piena fioritura alle prime luci dell'alba, che anche al sopraggiungere dell'estate non conosce rivali.»²³ Si conferma l'accostamento al fiore di glicine per ribadire la sublime nobiltà della sua leggiadria e l'accenno alla durata del suo fascino senza rivali attraverso le stagioni suggerisce che gode a Corte il favore esclusivo del sovrano da cui, infatti, sarà nominata Imperatrice. La sua veste è del colore di fiore di susino rosso.

La Dama Murasaki indossa una veste del colore viola intenso (*ebizome*) e una sopravveste rosso tenue, combinazione simile a quella scelta da Genji nella summenzionata scena del capitolo *Tamakazura*. Il suo aspetto: «era di una bellezza ideale, dalle giuste proporzioni, che si irradiava luminosa all'intorno e si sarebbe potuta paragonare ai fiori di ciliegio se non fosse stata ancora più straordinaria.»²⁴ Di nuovo il fiore di ciliegio si fa veicolo della raggiante e superba bellezza della Dama Murasaki.

La Dama di Akashi è figlia di un ex-governatore di provincia fattosi monaco senza rientrare nella capitale. Nonostante la sua posizione poco elevata, il padre poneva una grande ambizione sulla figlia e per questo ha voluto che godesse del favore di Genji in esilio ad Akashi. Nata e cresciuta in provincia, lei è ben consapevole dell'inferiorità delle sue condizioni sociali rispetto a Genji e alle sue altre signore, pertanto anche dopo essere designata Signora del quartiere d'inverno nel palazzo di Rokujō mantiene

²² MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 716.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

un atteggiamento umile e discreto. Anche al concerto si abbiglia in maniera poco vistosa, con una sopravveste del colore dei salici (verde celeste) sopra una veste del verde chiaro. Vi applica inoltre un lungo strascico di seta velina, segno di rispetto nei confronti delle altre signore in quanto tale capo è riservato alle dame di compagnia in sede formale. Nonostante l'atteggiamento deferente, la dama dimostra una raffinatezza distinta che fa trapelare il suo animo straordinariamente profondo: «il gesto leggero con cui maneggiava il plettro aveva una grazia delicata e rara che faceva pensare a quando si coglie un ramo, carico di fiori e frutti, di un mandarino in attesa dell'estate.»²⁵ La chiusura della frase contiene la citazione di una poesia del *Kokinshū*: «Come sento la fragranza / del fiore di mandarino, / che attende il cuore dell'estate, / mi sovviene il profumo delle maniche / di quella persona che mi fu cara.»²⁶ Per la convenzione poetica basata su questo componimento, del fiore di mandarino (*tachibana* 橘) si apprezza non la forma né il colore, ma il profumo che evoca i ricordi del passato. Nella mente di Genji ritorna il periodo del suo esilio durante il quale ha incontrato per la prima volta la dama che l'ha colpito per la sua eleganza nobile inaspettata da una ragazza di provincia. Ma la donna che vede adesso gli fa pensare alla fragranza intensa dei fiori e dei frutti messi insieme. La sua finezza nobile non si circoscrive alla fisionomia superficiale, bensì si emana dalla profondità eccezionale della sua anima.

La connotazione poetica del fiore di mandarino ha dato l'origine anche al nomignolo della Dama Hanachirusato (Borgo ove cadono i fiori di mandarino), un'altra donna accolta nel palazzo di Rokujō come Signora del quartiere d'estate. Genji a suo tempo la frequentava presso la residenza della sorella maggiore di lei, che era una consorte del defunto imperatore padre di Genji. Lo scopo formale della visita di Genji era, infatti, trovare la sorella con cui conversava evocando i ricordi di un tempo. Nel giardino i fiori del mandarino diffondevano il profumo e, quando risuonò il canto di un cuculo, Genji compose:

Spinto dalla nostalgia / per la loro fragranza / il cuculo / è venuto in
cerca del villaggio / dove cadono i fiori di mandarino²⁷.

*Tachibana no / ka o natsukashimi / hototogisu / hana chiru sato o /
tazunete zo tou*²⁸

Da questi versi basati sempre sulla succitata poesia del *Kokinshū*, deriva l'appellativo della dama, sorella minore amante di Genji, che non è particolarmente bella, ma con il suo carattere mite ed equilibrato conquista

²⁵ *Ibid.* p. 717.

²⁶ *Kokinshū*, III-139, Anonimo. SAGIYAMA (ed.), *Kokin Waka shū*, p. 136.

²⁷ MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 244.

²⁸ ABE et alii (edd.), *Genji monogatari*, vol. II, p. 156.



Bellezze in fiore. Le immagini floreali nel Genji monogatari.

il cuore di Genji e diventa una sua consorte fidata e rispettata. Seppure non ha doti di avvenenza della Dama di Akashi, anche nel caso di Hanachirusato il suo pregio proviene dal suo interno. Nel romanzo inoltre è precisato che il suo rapporto con Genji ebbe inizio al Palazzo Imperiale, cioè durante il regno di suo padre. E' una dama, pertanto, anch'essa depositaria delle memorie del passato e il fiore di mandarino le si addice bene pure in tal senso.

4. MADRE E FIGLIA

Nel concerto femminile sono presenti una madre e sua figlia, Dama di Akashi e Consorte Imperiale di Akashi, rispettivamente paragonate ai fiori di mandarino e di glicine. La Dama di Akashi ha accettato il doloroso sacrificio di affidare la bambina alla Dama Murasaki, in quanto, se fosse cresciuta dalla madre di rango modesto, la figlia non avrebbe avuto un futuro luminoso. Nonostante l'origine discreta, infatti, educata per diventare consorte imperiale la figlia si trasforma da una tenera fanciulla in una nobildonna oggetto di stima e ammirazione a Corte. La madre intanto persiste nel suo atteggiamento di paziente sottomissione. L'orgoglio e l'umiltà convivono in questa donna dotata di lucida consapevolezza e di profonda saggezza. E il suo sacrificio viene premiato quando la figlia dà alla luce il principe ereditario e così il sangue della famiglia di Akashi è iniettato nella linea di successione al trono. Nonostante che siano madre e figlia, le due dame hanno personalità differenziate e tali diversità sono veicolate anche dai fiori cui vengono paragonate: il mandarino impreziosito dalla fragranza effusa e il glicine che si rivela nella sua magnificenza del nobile colore viola.

Nel romanzo riscontriamo un'altra coppia madre - figlia abbinata ai fiori, Yūgao e Tamakazura. Come abbiamo visto, nel caso della madre l'omonimo fiore bianco simboleggia la sua indole dolce e remissiva, preannunciando anche il suo mesto destino cui soccombe indifesa, mentre il fiore eletto per la figlia è lo *yamabuki* splendente nel colore giallo - arancione. Dopo la morte prematura della madre, Tamakazura è stata accompagnata dalla nutrice nella lontana isola di Kyūshū da cui è ritornata alla capitale per sfuggire all'incalzante corte di un rozzo e potente signore locale. Genji l'accoglie nella sua residenza e la fa diventare l'oggetto di desiderio di numerosi nobili, ma egli stesso è attratto dalla vivace bellezza di questa giovane. Tamakazura resta imbarazzata dall'attenzione inopportuna di Genji, da cui tuttavia riesce a proteggersi con eleganza. Anche quando è diventata moglie del Generale Barbanera contro la propria volontà, agisce a salvaguardare il proprio onore. Diversamente dalla madre, Tamakazura sa riscattarsi dalla sorte avversa con saggezza e intelligenza. Le caratteriz-



IKUKO SAGIYAMA

zazioni differenti di due personaggi femminili sono contraddistinte anche dalle immagini floreali a loro collegate.

5. DUE FIORI DI CILIEGIO

Come è stato ribadito più volte, la Dama Murasaki è il fiore di ciliegio per eccellenza. Padrona del quartiere di primavera del palazzo di Rokujō, la sua dote impareggiabile è riconosciuta sia da Genji sia da suo figlio Yūgiri. Il matrimonio di Genji con la Terza Principessa, tuttavia, determina la sua destituzione dalla posizione della Prima Signora, per cui è obbligata a cedere persino l'appartamento principale del quartiere primaverile. L'assetto armonioso della residenza di Genji viene così incrinato dall'invasione della seconda generazione dei personaggi tra cui figura anche Kashiwagi, primogenito dell'ex - Tō no Chūjō, innamorato della nuova sposa di Genji.

Ad alimentare la passione di Kashiwagi avviene un incidente nel giorno in cui i giovani aristocratici giocano a *kemari*²⁹ nel giardino del palazzo di Rokujō, sotto il turbinio dei petali di fiore di ciliegio. Il gatto della Principessa improvvisamente corre fuori dalla sua stanza e con il guinzaglio teso fa sollevare la cortina, svelando la figura della nobildonna che incautamente si trovava vicino alla veranda. Kashiwagi così intravede la dama che indossa una sopravveste del colore di fiore di ciliegio, e ciò gli scatena il turbamento che diventa incontenibile. Sulla via di ritorno dalla residenza di Genji, il giovane aristocratico compone:

L'usignolo che vola / da un ramo fiorito all'altro / perché mai / non sceglie il ciliegio / per fare il suo nido?³⁰

*Ikanareba / hana ni kozutau / uguisu no / sakura o wakite / negura to wa senu*³¹

Con questi versi Kashiwagi biasima Genji (l'usignolo) per trascurare, tra le varie signore, la Terza Principessa (il fiore di ciliegio) che meriterebbe un maggiore rispetto.

La crisi del palazzo di Rokujō si evidenzia anche da questo episodio in cui a una dama diversa da Murasaki è attribuita la qualità del fiore di ciliegio. E, analogamente al caso di Murasaki ancora bambina, tale riconoscimento avviene sullo scenario dei ciliegi in fiore. Il dominio di Genji sembra avere ora due regine e ciò rispecchia infatti la realtà della situazione. Ma le connotazioni del fiore di ciliegio si distinguono tra i due personaggi femminili. Nel

²⁹ Un gioco della palla che consiste nel farla girare tra gli uomini disposti a cerchio lanciandola con un piede. Chi la fa cadere per terra perde.

³⁰ MURASAKI SHIKIBU, *La storia di Genji*, p. 693.

³¹ ABE et alii (edd.), *Genji monogatari*, vol. IV, p. 146.



Bellezze in fiore. Le immagini floreali nel Genji monogatari.

caso di Murasaki, si tratta del ciliegio autogeno di montagna in piena fioritura che irradia la splendente luminosità, mentre la Terza Principessa appare presso gli alberi trapiantati nel giardino, i cui fiori cadono copiosi. La Dama Murasaki resta l'autentica ed effettiva Signora della primavera, identificata dal protagonista Genji e dal suo primogenito Yūgiri. La Terza Principessa è invece la formale e deludente padrona della primavera, assunta a tale posizione dallo sguardo invasore di Kashiwagi, e lo spargimento dei petali prefigura la sua “caduta” nella insidia cui si espone inerme. I due aspetti del fiore di ciliegio, la bellezza splendente e la fragilità, sono distribuiti ciascuno a una delle due dame. L'immagine dello stesso fiore realizza la connessione e nello stesso tempo la differenziazione di due personaggi femminili.

Dopo il concerto femminile, la Dama Murasaki si ammala gravemente. Nel tentativo di guarirla, si decide di trasferirla nel palazzo di Nijō (Nijōin 二条院) e sia Genji sia i suoi servitori principali l'accompagnano. Il palazzo di Rokujō resta così a corto di persone e ciò agevola la violazione di Kashiwagi. Ne consegue la gravidanza della Terza Principessa che, disperata, si fa monaca. Il quartiere di primavera alla fine viene svuotato delle sue signore.

L'ordine che sembrava ineccepibile del palazzo di Rokujō crolla una volta emerse sulla superficie le contraddizioni insite nella presunta armonia. Ciò significa anche la relativizzazione della centralità di Genji. Viene messa in questione l'autorità dell'unico e incontrastabile arbitro e amministratore delle identità dei personaggi e il paradigma da lui dettato rivela tutta la sua precarietà e illusorietà.

6. CONCLUSIONI

Dopo la morte del protagonista, il romanzo entra nella terza e ultima parte in cui è assente un protagonista assoluto. Vi scarseggiano, inoltre, i fiori e prevalgono le piante dalle foglie come edera, quercia, felce, caglio. Non si riscontra neppure la caratterizzazione di un personaggio femminile attraverso l'immagine floreale. La natura selvatica del borgo di Uji, dove una cospicua parte della narrazione è ambientata, incide sicuramente sulla sfera priva di fastose bellezze cromatiche. Ma probabilmente è ancora più determinante il vuoto creato dall'uscita di scena del personaggio centrale in grado di decretare il sistema di codificazione dei personaggi.

Nel *Genji monogatari* le immagini dei fiori non soltanto cadenzano il ciclo stagionale, ma scandiscono anche lo scorrere del tempo e l'evolversi delle vicende. Designano le caratterizzazioni dei personaggi in particolare femminili e ordiscono le reti di correlazioni e differenziazioni, denotando affinità, variazioni, diversità e contrasti. Eloquente risulta pure la loro assenza.



IKUKO SAGIYAMA

In questo capolavoro del periodo Heian, il ricorso ai fiori è da considerarsi strategico, oculatamente controllato ed efficacemente gestito ai fini di creare degli effetti suggestivi e carichi di risonanze significative.





DONATELLA FAILLA

THE ‘IRIS THEME’ IN THE RINPA PAINTING OF KYŌTO AND EDO: LITERARY, PICTORIAL AND POETICAL INTERPRETATIONS AND TRANSFIGURATIONS

1. INTRODUCTION

In the Japanese tradition of nostalgic topography, districts, panoramas, sites and views along the way of the pilgrim, traveller and exile form a literary and poetical map of ‘celebrated places’ (*meisho* 名所). Revisited in each literary journey for more than a millennium, touching upon the concept of human destiny as a pilgrimage through this world, the names, images and characteristic attributes of these *topoi* are intimately present and inwardly visible to the traveller, fuelling in artists and poets inspiration and awareness of man’s existential vicissitudes.

Yatsuhashi 八橋 in the province of Mikawa no Kuni 三河の国, ‘Land of the Three Rivers’, is an ancient place of sentimental topography, a nostalgic landscape loved and cherished over the centuries. It is an *utamakura* 歌枕, a ‘poem pillow’, that is to say, a name which, as such and in itself, offers support to poetical inspiration¹. In olden times Yatsuhashi was located along the course of the Tōkaidō 東海道, the Eastern Sea Route. The site was nothing but a swamp, but had become famous for its *kakitsubata* 燕子花, wild irises of an intense, deep blue-violet colour, blooming in the fifth month and forming a luxuriant expanse crossed in zig-zag fashion by eight rustic plank bridges, these representing man’s hand in the *meisho*’s natural environment².

Yatsuhashi and its flowers were sung for the first time in the *Tales of Ise* (*Ise monogatari* 伊勢物語)³, precisely in the *dan* entitled *Descent to East*

¹ The most famous definition of *utamakura* is owed to the philologist Keichū (1640-1701): «When there is a place-name [meisho] in a Japanese poem, it does for that poem what a pillow does for us in sleep. When we rest on a pillow, we have lavish dreams. When we refer to famous places, we make fine poems. Is this not why we call them ‘utamakura’ [poem-pillows]?». This passage is cited from E. KAMENS, *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 1.

² J. PIGEOT, *Michiyuki-bun, poétique de l’itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Collège de France, Bibliothèque de l’Institut des Hautes Études Japonaises, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 81: «Une autre caractéristique des *meisho* – qui sont, bien sûr, des “sites naturels” – c’est qu’ils portent l’empreinte de l’homme et de sa culture».

³ *Ise monogatari* is the most ancient *uta monogatari* 歌物語, literally ‘poem tale’ or ‘stories about poems’, a literary anthology of short stories and episodes in which the prose, in the form of antecedents and comment (*kotobagaki* 詞書), starts the poetical texts and describes their in-

(*Azumakudari* 東下り) dedicated to the roaming pilgrimage in the Eastern Provinces by an anonymous poet called ‘man of the capital’ (*miyakobito* 都人) or ‘man of old’ (*mukashi otoko* 昔男), commonly identified as Ariwara no Narihira 在原の業平 (825-880)⁴. Perhaps fallen into disgrace, perhaps exiled for punishment, perhaps going away to escape an intolerable situation⁵, the poet had left the capital Kyōto going on his way with some friends. Traversing with difficulty the unknown itinerary towards East, advancing into wild and solitary districts, the exile reached Yatsuhashi, thence the steep, dark path of Utsunoyama invaded by ivy, then in sight of Mount Fuji and finally the river Sumida. Faced with the blooming of the iris at Yatsuhashi, he had composed a *waka* 和歌 in acrostics on the syllables *ka-ki-tsū-ha-ta* かきつはた, forming the name of the flower, evoking in the verses the desired image of Takaiko, the beloved one left behind at Kyōto, swathed in a soft Chinese garment (*karakoromo* 唐衣)⁶. In the tale framing this poem the radiant beauty of the flowers acts as background to the suffering of the exiled poet: it was by virtue of this narrative that Yatsuhashi and its *kakitsubata* became poetic quintessence and floral emblem of Narihira’s nostalgia. This first poetic vision irradiated a literary and poetic enchantment which did not extinguish itself, not even when the site’s configuration disappeared for ever, leaving in its place a landscape made of vacua: flowers torn out, broken and rotting bridges, submerged water. Despite this wretched nullity, Yatsuhashi maintained intact its fascinating energy, continuing to exert a long-lasting, deep inspirational charisma on many generations of travellers and artists from the Middle Ages up to the end of the Edo period⁷.

spirational circumstances. The collection is probably based on material of the *Narihira kashū* 業平歌集, anthology of the famous poet Ariwara no Narihira (825-880), material to which were added extracts taken from various sources. The traditional attribution to Narihira, based on the circumstance that the collection appears almost as an amorous autobiography of the poet, held as certain for about a millennium, is today considered untenable. The popularity of the *Tales of Ise* over the centuries has never declined and its influence on literature, theatre and painting has been uninterrupted, ramified and profound.

⁴ H. C. McCULLOUGH, *Ise monogatari: lyrical episodes from tenth-century Japan*, Stanford University Press, 1968, pp. 41 ff., gives an excellent brief reasoned biography of Ariwara no Narihira. Grandson of the Emperor Heizei 平城天皇 (r. 806-809), Narihira was a courtier renowned for his handsome appearance, gentleness and tenderness of feelings, as well as for his great personal charm gaining him a very full gallant life. Above all, Narihira was a gifted poet, with the ability to express in his own verses, often woeful and melancholic, the complexity of the human mind’s impulses and a great intensity of sentiments. PIGEOT, *Michiyuki-bun*, pp. 299-303 enlarges in detail and in a very interesting manner on the literary construction of the figure of Narihira and on the immense influence exerted by his *azumakudari* and the poetics of the voyage.

⁵ PIGEOT, *Michiyuki-bun*, p. 301 note 111: «Pour Watanabe Minoru (*Ise monogatari*, p. 184-186), l’*Ise* est d’ailleurs l’oeuvre d’un groupe d’aristocrates politiquement écrasés par les Fujiwara».

⁶ Narihira was exiled from the imperial capital on account of his prohibited amorous relationship with Fujiwara Takaiko, a lady promised to the Emperor Seiwa.

⁷ The intense, extraordinary energy of the *topoi* could have derived from *kunimi* 国見, ancient ritual actions practised originally by wandering divinities who, roaming on foot (*michiyuki* 道行



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

Narihira and his *azumakudari* constitute the most ancient literary and poetical model of representing a voyage and its stages⁸. The romantic tone of the narrative had a profound influence not only on travel literature between the end of the Heian period and start of the Kamakura period, but also supplied important inspirational elements to the Nō 能 dramaturgy and to figurative and decorative arts of subsequent epochs. A flower at one time radiant and sorrowful, delicate yet strong, spiritually alive and vital in its own *meisho* albeit disappeared from the site, *kakitsubata* represents the heart-rending separation from Kyōto and from its refined culture (*miyabi* 雅), lending itself to the self-identification of artists and literati in the ancient exiled poet and his *tedium itineris*. Over the centuries, it was always in connection with this ancient Kyōto cultural matrix that *kakitsubata* continued to flower, wither and flower again, displaying its own variegated wealth of significance in the language of poetry, drama, theatrical gestures, painting and the decorative arts.

This study proposes the interpretation of Yatsuhashi and *kakitsubata* in the very trans-temporal dimension of poets, literati, painters, dramatists and actors – intertextual, polyphonic and reticular dimension of evocation and arousal of ancient, profound significances. Subject of contemplation and research is, in particular, a *Painted fan with large kakitsubata* of the Rinpa School 琳派 belonging to the Chiossone Museum, Genoa. The interpretation of this painting remains close both to the poetic and literary sources, as well as to previous and subsequent pictorial works, in the attempt to reconstruct the paradigm and legibility of the figurative theme in the depths of time.

According to texts, live or withering flowers, albeit regarded by some as non-sentient, albeit forgotten or disappeared, are tenaciously mindful of their own flowering, since they punctually return to blossom in their season. Their pictorial reappearance coincides with the subtle transformation of the Rinpa artistic memory, blooming again at each new generation and configuring itself over time as the metaphor of the delicate, sophisticated vigour of the Rinpa tradition, constantly on the verge of withering and extinguishing itself, yet mindful of its own rebirth. From the works placed in relation with each other there emerges the figurative viewpoint of artists on time's volatility – abstract and immaterial dimension which only literature, poetry and painting have the ability to capture and encrypt in their own idioms. In such a continually expanded, recreated and revived spiri-

き), embraced with a look a landscape or a district, expressed praise of it and, in this way, took possession of it. For the *kunimi* practised by men of arms, see M. TAKEUCHI, *City, country, travel, and vision in Edo cultural landscapes*, in ROBERT T. SINGER (ed.), *Edo: art in Japan 1615-1868*, exhibition catalogue, Washington, The National Gallery of Art, 1998, pp. 260-281.

⁸ For a complex and deep analysis of travel poetics in ancient Japanese literature, with particular regard to the *azumakudari* theme, see PIGEOT, *Michiyuki-bun*, pp. 232, 299-300 ff.



DONATELLA FAILLA

tual dimension, the older work is illuminated with new meanings beside the new one, whilst the latter opens up to reveal new interpretations of the original context. From the spiritual, trans-temporal dimension in which the artists were mutually united, new keys for reading the *kakitsubata* painted by Rinpa artists during the 17th, 18th and 19th centuries appear.

2. KAKITSUBATA AND OTHER IRISES, THEIR SIGNIFICANCE AND SYMBOLISM

Ugo Alfonso Casal observed that in Japan the diffusion and variety of spontaneous and cultivated irises is such as to lead to the belief that this flower could be worthy, more so than the cherry, of being considered the country's flower symbol⁹. *Kakitsubata* (*Iris laevigata Fisch.*), a perennial herbaceous flower of the Iridaceae family diffused in Korea, Northern China and Siberia, was the first spontaneous iris species known in Japan (fig. 1). Its natural *habitat* are marshy and damp places, such as the banks of ponds, lakes and streams, where it flowers between the end of spring and start of summer in uneven, vigorous clumps. Its leaves are long and pointed, without the central ridge; the flowers, often blue-violet or white, but also other colours, have three large external hanging petals and three slim erect internal vexilla. Even though *kakitsubata* was already cultivated in ancient times, only a small number of garden varieties were developed from it during the Edo period¹⁰: therefore, this iris species sometimes called *yabu myōga* 蔷茗荷 has maintained until today its original traits of spontaneous flower, so much so that preference is for admiring it in natural surroundings¹¹.

In ancient times the flower juice was used for dyeing fabrics. For this reason, according to some scholars, the etymology of the autochthonous name *kakitsubata* lies in the significance *kakitsukebana* 書付花 ‘flower with which one dyes’¹². According to another etymology, the blooming flower resembles a swallow on the wing: this would thus be the reason for which the arbitrary composite of three *kanji* forming the word *kakitsubata* 燕子花 (original form *kakeritsubabana* 翱燕花) starts with the character *tsubame* 燕, ‘swallow’.

⁹ U. A. CASAL, *The five sacred festivals of ancient Japan, their symbolism and historical development*, Tōkyō, Sophia University, Rutland, Vermont & Tōkyō, Japan, Charles E. Tuttle Company, 1967, p. 64 note 58: «There are some eighty or more varieties of iris in Japan, many of which grow wild in marshes. This flower might in fact be considered the emblematical one of Japan, rather than the cherry».

¹⁰ T. MAKINO, *Shin Nihon shokubutsu zuroku. Makino's new illustrated flora of Japan*, Tōkyō, Hokuryukan, 1963, pp. 867-870.

¹¹ NIHON DAIJITEN KANKŌKAI, *Nihon kokugo daijiten*, 20 volumes, Tōkyō, Shogakukan, 1972-1976, II, p. 1099.

¹² *Ibid.*



The ‘iris theme’ in the Rinpa painting of Kyoto and Edo



Fig.1 – *Kakitsubata* iris (from T. MAKINO, *Shin Nihon shokubutsu zuroku. Makino's new illustrated flora of Japan*, Tōkyō, Hokuryukan, 1963, no. 3472, p. 868).

In the Heian period, the colour aesthetics of female clothing known as *kasane irome* 重ね色目 involved the choice of twelve different colours for the twelve unlined garments (*jūnihitoe* 十二单) to be worn one on top of the other: in this context, the overlaying of pale blue and vermillion was known as ‘*kakitsubata* colour’.

The association of the flower with the recalled countenance of one’s beloved goes back to ancient times, as proven by the olden epithets *kaoyogusa* 風佳草, ‘sweet face grass’ and *kaoyobana* 風佳花, ‘sweet face flower’, the latter already to be found in the *Man'yōshū* 万葉集. To the Edo period, instead, is attributed the association of the flower with the hand of the *Jōruri* doll 淨瑠璃, due to the fact that the four long fingers, if open, resemble a *kakitsubata* in bloom¹³. The alternative name 杜若, this too reading *kakitsubata*, is also formed by an arbitrary composite: for the etymology of this word, reference is made to the homophonic *kaki* 垣, ‘fence’, evoking the image of the iris flowers which, rapidly growing and blooming, tower tall and numerous above an enclosure¹⁴.

¹³ See *A dictionary of Japanese art terms, bilingual [Japanese and English]*, Waei taishō Nihon bijutsu yōgo jiten, Tōkyō Bijutsu, 1990, p. 17: the reference to the hand recurs in the word *ayamede* あやめ手, ‘hand of ayame’, a yellow ceramic product of Seto (Kizeto 黃瀬戸).

¹⁴ During the Middle Ages some poems were composed on the theme of the irises forming the floral enclosure of a house.



DONATELLA FAILLA



Fig.2 – *Ayame* iris (from T. MAKINO, *Shin Nihon shokubutsu zuroku. Makino's new illustrated flora of Japan*, Tōkyō, Hokuryukan, 1963, no. 3467, p. 867).

Differently from the *kakitsubata*, the native iris species were cultivated intensively, developing from them the about three hundred varieties known today. From the *nohanashōbu* 野花菖蒲 (*Iris ensata* Thunb. spontaneous form *Makino*) are derived many domestic varieties of *hanashōbu* 花菖蒲 (*Iris ensata* Thunb. var. *hortensis* *Mak.* et *Nemoto*), some of which introduced into Europe in 1852 by Philipp-Franz von Siebold (1796-1866). From the species *ayame* 菖蒲 (*Iris nertschinskia* Lodd., *Iris sibirica* L. var. *orientalis* Maxim.), one of the most appreciated in Japan, diffused in mountainous and open field areas of Hokkaidō, Honshū and Kyūshū (fig. 2), there similarly derive several cultivated varieties, amongst which the white one (var. *albiflora* *Makino*, *shiroayame* 白菖蒲). In its morphology and colour the *ayame* iris resembles the *kakitsubata*, even if its flower and stem are smaller in size. This resemblance was fixed in the popular saying *ayame to kakitsubata* 菖蒲と杜若, referring to two different things which, however, appear so similar to each other as to be almost undistinguishable¹⁵.

¹⁵ In the Edo period the name Ayame あやめ was adopted by five generations of Kabuki actors of the Yoshizawa family. Its founder, Yoshizawa Ayame I 芳沢あやめ初代 (1673-1729), star of the first magnitude of the Ōsaka Kabuki in the Genroku period (1688-1704) and during the first three decades of the 18th century, is considered an excellent interpreter of female roles (*onnagata*). Ayame I is the author of the commentary *Ayamegusa* あやめぐさ, an interesting collection of writings on life rules, etiquette, interpretative methods, psychological temperament and the secret precepts which the actor specialising in female roles has to adopt to reach a thorough





The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

Up to the Heian period, the word *ayame* designated the flower actually called *shōbu* 菖蒲 (*Acorus calamus* var. *asiaticus*, Engl. sweet flag), at times mistaken for the *hanashōbu* and commonly considered an iris. The *shōbu*, which grows equally in river marshes, lakesides and damp areas, right from ancient times was attributed in China with the capacity of driving away aggressive miasma and evil spirits during the fifth month, period of their flowering¹⁶. From the beginning of the Tang period, in the same month special ceremonies were arranged to overcome illnesses, their floral symbol being the iris *shōbu*¹⁷. Transmitted to Japan around the mid-8th century, these ceremonies gave origin to Tango no Sekku 端午の節句, the festival also called *ayame no sekku* 菖蒲の節句 or *shōbu matsuri* 菖蒲祭, held on the fifth day of the fifth month in honour of little boys. As to the word *shōbu*, thanks to a homophonous play, it can mean 'win', 'be successful' and 'reverence for martial arts', since the iris is actually a spiritual weapon: its sword-shaped leaves procure victory over occult powers and obscure enemies, such as demons and evil spirits bearers of famine, poverty and sickness¹⁸.

If therefore the life of the iris in water, the fertility and purifying element *par excellence*, explains its ancient significance as harbinger of health and strength, its flowering at the start of summer, in the solstice period, reveals a not less important connection with the light of the sun and its stimulating power of health and growth at the time of its maximum splendour in the sea-

self-identification in the behaviour, attitude and mind of women.

¹⁶ The use of the *shōbu* iris for medicinal purposes is documented in Daoist circles right from the start of the 4th century, and even today the plant is employed in Chinese and Japanese herbal medicine as adjuvant for cerebral oxygenation. In this respect, see M. BAIRD, *Symbols of Japan. Thematic motifs in art and design*, New York, Rizzoli International Publications, 2001, p. 85.

¹⁷ According to CASAL, *The five sacred festivals*, pp. 64, 66-68, 78, the first influences of these Chinese beliefs appeared in Japan already at the time of the Empress Suiko 推古 (593-628) and of her immediate successors, determining new trends both at court and with the populace. Furthermore, in the late Heian period the gradual degeneration of male virtues was at the origin both of abandoning the celebration just described, and of court nobility's propensity for new pastimes such as the *neawase* 根合わせ, game consisting in comparing the length and perfection of the *shōbu* roots with verse composition.

¹⁸ Inasmuch as emblem of the feast, the *shōbu* iris represents two masculine moral virtues: rectitude of personality is suggested by the flower rising high on its stem without bending over, whilst prowess is conveyed by the sword-shaped leaves. On the fifth day of the fifth month, it was customary to immerse the iris leaves in the bathing water of little boys, so as to protect them from sickness and from the summer miasma. Furthermore, *shōbu sake* 菖蒲酒, a drink capable of preventing sickness and bringing long life, was prepared by marinating the petals in rice wine. There was also the belief that the penetrating perfume of the iris dispelled illness and negative influences: because of this, it was customary to dry its leaves, and stuff pillows with them in order to protect those sleeping, make bunches to hang on the roof slopes, but also to spread fresh leaves and flowers on the whole roofing to ward off the danger of fire. The board (*keta* 枝) supporting the roof slopes of the type *noki karahafu* 軒唐破風 or *irimoya hafu* 入母屋破風 is called *shōbugeta* 菖蒲枝 or *shōbumune* 菖蒲棟, terms implying reference to the homophone words 'to decorate' (*shō* 粧) and 'beam' (*bu* 檩).



DONATELLA FAILLA

sonal cycle. The vigorous, radiant vitality of the iris then appears as perfectly co-essential with both water and sunlight.

3. YATSUHASHI AND KAKITSUBATA IN THE ART OF OGATA KŌRIN

When in Japan one speaks of wild irises, the thought immediately goes both to the *topos* of Yatsuhashi rendered famous by the episode of the *Tales of Ise*, and to some splendid paintings by Ogata Kōrin 尾形光琳 (1656-1716). Regarded as the founder of the Rinpa School, Kōrin was born into a wealthy family of important merchants (*machishū* 町衆), proprietors of the famous atelier Kariganeya serving a high social ranking clientele. On a par with the artists Hon'ami Kōetsu 本阿弥光悦 (1558-1637) and Tawaraya Sōtatsu 倭屋宗達 (d. 1640 ca)¹⁹, preceding him by a generation and belonging to the same milieu, Kōrin was deeply influenced by the revival of Heian era court culture, by its aesthetic, literary and poetical ideals.

Between the end of the Momoyama and start of the Edo period, a considerable part of the iconographic and pictorial, poetical-literary and classical drama patrimony was for the first time widely circulated outside the capital's aristocratic circles thanks to the *Saga-bon* 嵯峨本, editions printed with wooden mobile typesets under the aegis of the Saga community, with the supervision of Hon'ami Kōetsu and the financial backing of the merchant Suminokura Soan 角倉素庵 (1571-1632). In that extraordinary season of literary and figurative dissemination, the fortune of the *Tales of Ise* depended on the art works of Kōrin's forerunners. Amongst the *Saga-bon*, *Ise monogatari* was not only the first text supplied with printed illustrations, but also that published in the larger number of editions based on different handwritten versions. Already in the first quarter of the 17th century, the circulation of the *Tales of Ise* amongst the city-dwelling bourgeoisie (*chōnin* 町人) was a *fait accompli*: it was in this very socio-cultural context that the perception and interpretation of the Yatsuhashi episode found new expressive outlets both in the figurative art field, and in bourgeois and popular literature²⁰. The famous *editio princeps* of 1608, containing forty-nine illustrations in Tosa style, established the model of countless popular editions later published during the Edo period. Let us therefore read this passage regarding Yatsuhashi and the iris *kakitsubata* in the section *Descent to the East* in Helen Craig McCullough's translation²¹:

¹⁹ About this important, yet little known artist, see the recent work by Y. LIPPIT, J. T. ULAK (eds.), *Sōtatsu*, Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2015.

²⁰ J. MOSTOW, *Courtly Visions: The Ise stories and the politics of cultural appropriation*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 177-211.

²¹ H. C. McCULLOUGH, *Ise Monogatari: lyrical episodes from tenth-century Japan*, Stanford 1968, pp. 74-75.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

«Once a certain man decided that it was useless for him to remain in the capital. With one or two friends, he set out toward the east in search of a province in which to settle. Since none of the party knew the way, they blundered ahead as best as they could, until in time they arrived at a place called Yatsuhashi in Mikawa province.

The spot was called 'Eight Bridges' because the waters of a river branched into eight channels similar to the legs of a spider, each crossed over by a bridge²².

Dismounting to sit under a tree near this marshy area, they ate a meal of parched rice. Someone glanced at the clumps of irises that were blooming luxuriantly in the swamp. "Compose a poem on the subject 'A Traveler's Sentiments', beginning each line with a syllable from the word 'iris' [*ka-kitsubata*]", he said. The man recited:

唐衣	<i>Karakoromo</i>	I have a beloved wife
着つなれにし	<i>kitsutsu narenishi</i>	familiar as the skirt
妻しあれば	<i>tsuma shi areba</i>	of a well-worn robe,
はる々きぬる	<i>harubaru kinuru</i>	and so this distant journeying
旅をしづおふ	<i>tabi wo shi zo omou</i>	fills my heart with grief
		They all wept onto their dried
		rice until it swelled with the
		moisture » ²³ .

Gushing forth from the syllables *ka-ki-tsu-ha-ta* set out in acrostic, the poetic word shows how the name of the flower is the source and generating image of poetry, as well as the configuration of the verses (*sugata* 姿): in this way, the poem *Karakoromo* appears as the poetic hypostasis of the flower, the latter's name and image being structurally, inseparably seated in the phonetic tissue and the form of the *waka*. This transposition of the *kakitsubata* iris into a poem-structured image represents the first transfiguration of the flower. Its second transmutation is *Kakitsubata no Sei*, 'Spirit of the Iris', the protagonist of the Nō drama *Kakitsubata* 杜若. After this, the third and last hypostasis is the impressive pictorial entity representing Yatsuhashi the *meisho* with the blooming *kakitsubata*, first conceived by Sōtatsu, and therefrom powerfully enhanced by Kōrin²⁴.

²² The translation of this phrase is mine. The same sentence is rendered by McCullough as: "It was a spot where the waters of a river branched into eight channels, each with a bridge and thus it had come to be called Yatsuhashi – Eight Bridges".

²³ *Ise monogatari, Azumakudari*, IX-3.

²⁴ For the iris screen pair now in the Nezu Art Museum, Kōrin drew inspiration from earlier works, namely from a Momoyama period screen as well as from a two-panel screen by Sōtatsu: M. KŌNO, *Kōrin ni dai kessaku no gensen to tokushitsu* [Sources and characteristics of the two masterpieces of Kōrin], in Y. YAMANE (ed.), *Rinpa kaiga zenshū: Kōrin-ha I* [Complete collection of Rinpa painting: the style of Kōrin, first volume], Tōkyō, Nihon Keizai Shimbunsha, 1979, p. 21.

DONATELLA FAILLA

Educated in decorative, figurative and literary, poetic and performing arts, Kōrin was brimful with the classics artistic civilization, mastering it to perfection; furthermore, he practised the tea ceremony and acting in Nō classic theatre. A deep creative energy permitted him to dedicate himself with equal skill to ornamental design destined for dress decoration and accessories, such as folding and *uchiwa* fans and small portable lacquered wooden cases (*inrō* 印籠), as well as to painting and lacquer articles. Kōrin's artistic knowledge and talent in modulating and diversifying the representation of the *topos* of Yatsuhashi and its wild irises is evidenced by the numerous works produced by the artist between the 1690s and his death in 1716. The oldest of the numerous works dedicated by Kōrin to the iris of Yatsuhashi is a small round ink sketch depicting a glimpse of a plank bridge placed obliquely between two clumps of flowers (fig. 3), most probably datable to the last decade of the 17th century, when the artist produced decorations for the garments made in the family atelier: highly expressive albeit concisely delineated, leaves and flowers are very similar to those decorating the renowned *Ink stone case with Yatsuhashi design in gold lacquer and mother of pearl* 八橋蒔繪螺鈿硯箱, today in the Tōkyō National Museum (fig. 4)²⁵.

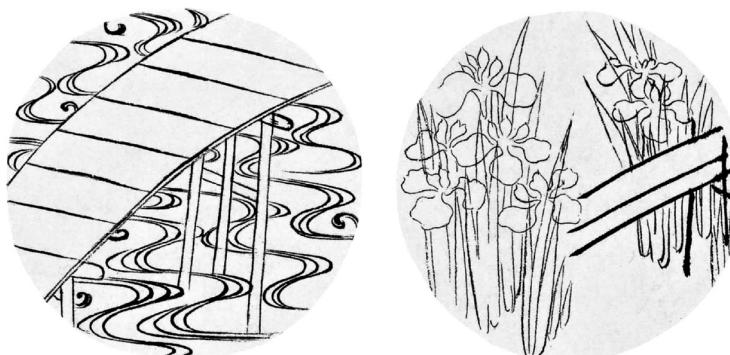


Fig.3 – Ogata Kōrin (1658-1716), *Glimpse of a bridge above a stream. Leaves and iris flowers near a plank bridge*. Pair of preparatory drawings for the two sides of an *uchiwa* fan, ink on paper. Konishi Collection, Ōsaka Municipal Museum of Art.

²⁵ Similar in design and deemed to be preparatory studies are three small sketches in the Konishi Collection, two in ink and one in light colours: Y. YAMANE, *Konishi-ke kyūzō Kōrin kansei shiryō to sono kenkyū* [Study of material belonging to the Konishi family relating to Kōrin], Tōkyō, Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1962, figs. 49-22, 49-23, 49-24.



The ‘iris theme’ in the Rinpa painting of Kyoto and Edo



Fig. 4 – Ogata Kōrin (1658-1716), *Ink stone case with Yatsuhashi design in gold lacquer and mother of pearl (Yatsuhashi makie raden suzuribako 八つ橋蒔繪螺鈿硯箱)*. 11.2 x 24.2 x 19.8 cm. Tōkyō National Museum.

Kōrin reached expressive heights of the theme in large format paintings, precisely in two celebrated screen pairs, one at the Nezu Bijutsukan of Tōkyō, the other at the Metropolitan Museum of New York, datable respectively 1701-1704, and 1711-1716, the final years of the artist’s activity. In the first screen pair, the blue-violet iris clumps emerging from thick groups of pointed leaves stand out on the golden background, developing a powerfully impressive visual impact – something revealing itself, indeed, not simply as a view, but rather as a visionary flower scape. In the second screen pair, this too painted on a gold background, the clumps of violet irises surround eight wooden plank bridges which cross diagonally the ample pictorial space from right to left, forming a descending zig-zag line²⁶. Art historians and critics concord in the view that the inspiration for these works is the result of the artist reading the episode *Yatsuhashi* of the *Tales of Ise*. Nonetheless, it should be recalled that the Nō drama *Kakitsubata* had been elaborated, either by Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363-1443) or by Konparu Zenchiku 金春禪竹 (1405-1468), from the *Tales of Ise* as well as from various other poetical sources. The protagonist of the Nō is *Kakitsubata no Sei* 杜若の生, ‘Spirit of the Iris’, who impersonates simultaneously herself, Narihira and Takaiko,

²⁶ For an in-depth scientific study of the two screen pairs, their artistic, compositional and technical differences and resemblances, see: M. LEONA, J. PERRY, *Beneath the blue: a scientific analysis of Kōrin’s irises at Yatsuhashi*, «Impressions», 37, 2016, pp. 128-139.

and whose heart unfurls to spiritual illumination (*satori* 悟) at the end of the drama²⁷. In this respect it is to be recalled that some documents surviving up to our times prove that Kōrin, from his youth, harboured a strong passion for the Nō *Kakitsubata* and acted it in the main role²⁸: this circumstance leads me to conjecture that, whilst realising various painting and decorative art works connected with Yatsuhashi and *kakitsubata*, the artist had much in mind the poetic and scenic construct of the Nō drama²⁹.

4. DIFFUSION OF THE POETIC AND LITERARY SOURCES AND FIGURATIVE MODELS OF THE *TALES OF ISE*

Concerning the inspiring potential of the *meisho*, it is worth recalling that poets' relationship with the landscape was indirect already in the Heian period. Having lost their geographic references by that time, the *meisho* had been integrated into the literary culture, their names only appearing in poetry competitions and exercises as the subjects of the verses³⁰. Furthermore: the *meisho* were contemplated without moving from one's own home, thanks to the mediation of visual, artistic and figurative supports, such as paintings on screens (*byōbu-e* 屏風絵) and *suhama* 洲浜, delightful three-dimensional models of miniature size made by carvers or goldsmiths³¹. These condensed, synthetic modes of

²⁷ I have consulted two editions of the drama: K. SANARI (ed.), *Yōkyoku Taikan* [Repertory of the Nō Songs], Tōkyō, Meiji Shoin, 1930, reprint 1986, I, pp. 617-628; C. SHIMAZAKI, *The Noh. Volume 3 - Woman Noh 2 - in parallel translations with running commentaries*, Tōkyō, Hinoki Shoten, 1977, pp. 73-103.

²⁸ About this, see M. KŌNO, *Kōrin ni dai kessaku no gensen to tokushitsu*, pp. 21-30.

²⁹ Over several years I have expressed this conviction in lectures delivered publicly and papers read at conferences, such as: D. FAILLA, *Korin's fan painting of kakitsubata and Hōitsu's fan painting of hana-ayame: a Rinpa paradigm of similarity-and-diversity in transformation*, paper read at the "11th International Conference of the EAJS" (European Association of Japanese Studies), University of Vienna, 31 August-3 September 2005; D. FAILLA, *Literary, poetic and iconographic transformations of Yatsuhashi and kakitsubata*, paper read at the "UBC Tales of Ise Workshop", Vancouver, University of British Columbia, The Coach House, Green College, 20-22 August 2007; D. FAILLA, *The iris motif and pictorial interpretations of the 'Eight Bridges' chapter of The tales of Ise*, lecture delivered at the University of London, School of Oriental and African Studies, February 2009. See also below, foot note 44.

³⁰ PIGEOT, *Michiyuki-bun*, p. 91: regarding a poem about Kaminabi, the Authoress comments «Ce poème prouve admirablement que le sujet n'est pas le site, mais le nom du site» ; EAD., p. 103: «La pratique des concours de poésie et des poèmes pour paravents a donc placé les poètes de l'époque Heian dans un rapport très particulier avec le paysage: contemplés par la médiation de ces signes qu'étaient le *suhama* et les *byōbu-e*, ou traités selon les mêmes principes qu'eux. Définis par les *dai*, les sites ont perdu leur référent géographique pour s'intégrer à une culture».

³¹ EAD., *ibid.*: «La coutume voulait en effet que, lors des concours organisés avec quelque appareil, chacune des deux équipes présentât un ou plusieurs *suhama*, décor d'ébénisterie ou d'orfèvrerie dressé sur une sorte de table basse, et agrémenté de fleurs, voire d'oiseaux ou de poissons; ces décors étaient en rapport avec le thème des poèmes».



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

representing the famous places contributed to the configuration of the *meisho* as simple contexts formed by few, clearly distinguishable identification motives³².

Thanks to the *Tales of Ise* being circulated in illustrated manuscript form during the Middle Ages, Yatsuhashi very quickly became a famous site, the destination of countless travellers who, from the Eastern Sea Route, made a special diversion to go and see the plank bridges, the marsh and its flowering irises. The numerous travel diaries compiled from the Heian period up to the end of the Edo period describe the visit to Yatsuhashi rather sadly, usually reporting that the place had been devastated by tourists avid for souvenirs, that the plank bridges and their posts had been chipped away to complete destruction, that the flowers had been torn out together with their roots³³. In short, the purposeful diversion was in vain and brought no pleasure; Yatsuhashi the site was accessible, if only to reveal the inaccessible, invisible *meisho*.

In the ancient works reaching us, it can be seen that in order to depict Yatsuhashi and *kakitsubata* the artists adopted two different forms of representation: in the first there are only the iris flowering in an aquatic landscape, in the second the literary description taken from the *Tales of Ise* is followed more or less faithfully. The oldest example of the 'only iris' formula is a renowned 12th century lacquer object, designated national treasure, belonging to the temple Kongōbuji 金剛峯寺 of Kōyasan 高野山, the *Small chest in Chinese style with plovers and stream in gold lacquer and mother of pearl* (*Sawa chidori raden makie ko karabitsu* 沢千鳥螺鈿蒔繪小唐櫃, fig. 5). The view represents a river marsh with flowering irises peaking in vigorous and scattered clumps, leaves and flowers of *omodaka* 沢瀉 and plovers splashing and circling around. Beatrix von Ragué observed how this scenery, in its simple but supreme naturalistic elegance, is authentically, profoundly Japanese³⁴. Arakawa Hirokazu was of the opinion that the representation, even if not showing traces of bridges, was inspired by the Yatsuhashi episode in the *Tales of Ise* and evidenced how in this lacquer art masterpiece the spectacle of nature, remaining intimately in the heart of the artist, had been returned to vision in the expressive form of a dream³⁵.

³² EAD., p. 92: «Cette façon de faire a favorisé une conception des *meisho* fondamentale dans la tradition japonaise, à savoir l'association entre un lieu et quelques motifs simples».

³³ In a 2008 essay of mine, not yet published, I examined in chronological order the passages regarding visits to Yatsuhashi in the travel diaries from the Heian period to the Meiji period: D. FAILLA, *Yatsuhashi and kakitsubata: literary and poetic transfigurations and interpretations*, 2008.

³⁴ See B. VON RAGUÉ, *A History of Japanese Lacquerwork*, translated from the German by Annie R. de Wassermann, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1976, pp. 46-49, figs. 29, 31-32.

³⁵ The point of view of Arakawa Hirokazu is quoted by VON RAGUÉ, *A History of Japanese Lacquerwork*, p. 46.



DONATELLA FAILLA

It seems important to me to mention that in 1223, a date not far from that of the small chest, the *Diary of a voyage along the sea route* (*Kaidōki* 海道記) reports that at Yatsuhashi there are «waterfowl resting on the sand»³⁶.



Fig.5 – Japan, early Kamakura period, 12th century, *Small chest in Chinese style with plovers and stream in gold lacquer and mother of pearl (Sawa chidori maki raden ko karabitsu 沢千鳥蒔繪螺鈿小唐櫃)*. Lacquered wood, 30.6 x 39.9 x 30.5 cm. Kongōbuji, Kōyasan, Wakayama Prefecture.

In the second form of representation the scene is a water stream or a marsh bank in flower, with travellers sitting in front of their dry rice snack, sometimes with a part glimpse of the plank bridges. Certainly, *emakimono* with episodes of the *Tales of Ise* were painted already in the mid-Heian period and continued to be copied and illustrated during the Middle Ages. Kōno Motoaki mentions the *Ise monogatari emaki* 伊勢物語絵巻 in the Kubo Collection 久保家蔵, presumably datable to the Kamakura period, and the *Ihon Ise monogatari emaki* 異本伊勢物語絵巻 in the Tōkyō National Museum³⁷. From this painting, the Japanese academic illustrates the portion depicting the Yatsuhashi episode, where three travellers sitting under the shade of a tree in front of a meal turn to look at the irises flowering along the banks of a spiralling brook. The representation is animated by side sketches – servants handing out the meals and looking after the horses – but there is no trace of the bridges.

³⁶ The *Kaidōki* describes the journey on the Tōkaidō from Kyōto to Kamakura, commenced by the unknown author in April 1223. The excellent prose is in the style *wakan konkō* 和漢混淆, composed in classic Japanese language enriched with lexical phrases and elements taken from Chinese literature. The diary has aspects of considerable historical interest for its references to the disorders of the Jōkyū era (1221), besides information on Amidism and on the military government of Kamakura.

³⁷ KŌNO, *Kōrin ni dai kessaku*, p. 23, fig. 2.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

The iconography of the *Tales of Ise* remained an exclusive patrimony of Kyōto aristocracy up to the 16th century, when many artists and personages of noble descent left the imperial capital, by then prey to turbid and bloody political events, finding asylum and shelter in the provinces. Thanks to this diaspora, Kyōto culture and Heian court poetry – particularly *Ise monogatari*, *Genji monogatari* 源氏物語 and the poetry anthology *Hyakunin isshu* 百人一首 – were spread in the whole of Japan. Together with these literary and poetic texts, their *imagerie* was also diffused: it was at that time that the nostalgic landscapes of *Azumakudari* started to enjoy major notoriety outside Kyōto.

The dissemination continued during the Momoyama period and at the start of the Edo period, thanks to the already mentioned *Saga-bon* 喵峨本 printed editions. In this extraordinary season of literary and figurative dissemination, the fortune of the *Tales of Ise* was dependent on the work of the artists preceding the Rinpa School: amongst the *Saga-bon*, *Ise monogatari* was not only the first text accompanied by printed illustrations, but also that published in the largest number of editions based on different handwritten versions. The renowned *editio princeps* of 1608, containing forty-nine illustrations in Tosa 土佐 style, constituted the model for the numerous popular Ukiyoe editions published during the Edo period³⁸.

Kōno Motoaki has commented that in the 17th century some of the numerous *emakimono* painted in the Middle Ages must still have existed, at least in copy, and that these works must have been known both to Tawaraya Sōtatsu and to Kōrin³⁹. Furthermore, at the time of Sōtatsu there certainly circulated also paintings by the Tosa School – the only one which, having worked for the Imperial Household and produced paintings to accompany and illustrate the literary classics, had consolidated and stereotyped the figurative repertory of these texts. By the way, Sōtatsu must have been well acquainted with Tosa works, as his celebrated small format series of paintings entitled *Ise monogatari shikishi* 伊勢物語色紙 clearly shows the influence of Tosa stereotypes. The latter lasted well into the 17th and 18th centuries, remaining recognisable not only in the small format pictures linked to classic taste, but also in the illustrated books of the Ukiyoe School.

In the Edo period arts, both Rinpa and Ukiyoe, Yatsuhashi and the *ka-kitsubata* iris represent a nostalgic landscape which, as explained by Melinda Takeuchi, "has to do with the state of mind, not with the topography"⁴⁰. From the mid-17th century nostalgic landscapes become rooted in the popular imagination, supplying iconographic themes, clues and decorative

³⁸ F. RUMPF, *Das Ise Monogatari von 1608 und seine Einfluss auf die Buchillustration des XVII Jahrhunderts in Japan*, Berlin-Lankwitz, Würfel Verlag, 1932.

³⁹ KŌNO, *Kōrin ni dai kessaku*.

⁴⁰ TAKEUCHI, *City, Country, Travel*, p. 268.

ideas for painting, dress apparel and clothing accessories, lacquer and porcelain home furnishings, as well as for the bourgeois publishing industry. Interest for the concrete characteristics of the *meisho* celebrated in classical poetry was limited to a small number of identifying motives, chosen and combined following pre-established rules, these allowing for easily decipherable and interpretable images to be built up. Thus, over time, also landscapes, as well as generic subjects and themes were associated to specific places⁴¹: for example, painting a clump of *kakitsubata* near a glimpse of a wooden plank bridge implied *ipso facto* reference to Yatsuhashi, to the sentimental significance of the literary *topos* and to the exiled and roaming romantic poet Narihira.



Fig.6 – Ogata Kōrin (1658-1716), *Narihira at Yatsuhashi* (*Ise monogatari Yatsuhashi zu* 伊勢物語八つ橋図), after 1701. Scroll painting (*kakejiku*), ink and colours on silk, 95.7 x 43.3 cm. Tōkyō National Museum.

⁴¹ EAD., *ibid.*



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

The scene as described in the *Tales of Ise* was represented by Kōrin in a famous hanging scroll belonging to the Tōkyō National Museum, *Narihira at Yatsuhashi* (fig. 6). The signature *Hōkyō Kōrin* 法橋光琳, followed by the circular seal *Koresuke* 伊亮, proves that the work is subsequent to 1701, date when the honorific title of 'Bridge of Law' was conferred on Kōrin. Recognisable in this painting is the compositional and figurative formula deriving from both Tosa stereotypes and the *Saga-bon*, the same appearing also in the Ukiyoe editions of the *Tales of Ise* printed from the third quarter of the 17th century up to the end of the 19th (fig. 7)⁴². Yet, the emotional and expressive drive of the painting is totally Kōrin's work, since the artist's clear and main intention is to represent faithfully the episode's most pathetic moment, when, sitting near the water to eat a snack of dry rice, Narihira and his companions put aside the meal to contemplate the flowers. The composition and the colours render masterfully the early summer atmosphere and perfectly express the travellers' biting melancholy. A slight grey tint, opaque, tailing off above into a slightly acidulous pale blue, colours the water indistinctly along the broad curved line of the bank, where, at intervals, three vigorous clumps of flowering irises emerge – the leaves black and grey, the flowers a bright sky blue and yet vaguely veiled. A footbridge made of wooden planks rests on the bank between two flowering clumps. The air slightly overcast, pervaded by an early summer blush, envelopes the three gentlemen who, sitting composedly on the ground, turn to contemplate the flowers. The subdued colours of their clothing and the frugal meal on the trays in front of them convey to the scene a sense of slightly bitter, languid nostalgia. In the centre, Narihira is the very image of *tedium itineris* – his disconsolate look fixed on an inspiring distance and concentrated in the compositional tension: the sentiments of the journey, held back at length during the hesitant progress along the unknown way, are about to flow into his heartfelt verses, causing the solitary weeping of the exiles to burst forth in front of the flowering irises. It is the subtle emotional vibration of this precise moment of the tale that is captured by Kōrin's brush, using an extraordinary sophistication of colours, tenuous and yet subtly impregnated with a slight earthy nuance.

⁴² L. BERNABÒ BREA, E. KONDŌ, *Ukiyo-e Prints and Paintings from the Early Masters to Shunshō*, Edoardo Chiossone Civic Museum of Oriental Art, Genoa, Sagep, 1980, cat. no. 60, pp. 71-72, publish some illustrations of the 19th century reprint of the text entitled *Eiri Ise monogatari* 絵入伊勢物語, comprising plates, many modified, drawn by Nishikawa Sukenobu and taking as model the *kanazōshi* entitled *Ise monogatari hira kotoba* 伊勢物語平言葉 illustrated by Hishikawa Moronobu in 1679.



Fig.7 – Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671-1750), *Narihira at Yatsuhashi*. Illustration from the 19th century woodblock printed book *Eiri Ise monogatari* 絵入伊勢物語, which includes plates (many modified) drawn by Sukenobu by taking as model the *Ise monogatari hira kotoba* 伊勢物語平言葉, a *kanazōshi* illustrated by Hishikawa Moronobu published in 1679. 25.4 x 18.3 cm. Genoa, Chiossone Museum (LI-164).



5. CRYPTOGRAPHIES AND SYMBOLS IN A PAINTED FAN WITH LARGE KAKITSUBATA IN THE CHIOSSONE MUSEUM, GENOA

Let us now try to understand what events in Kōrin’s life could have influenced his pictorial vision of Yatsuhashi and *kakitsubata*. After the death of his father, from whom he inherited a considerable patrimony, including, alas, numerous credit notes which became irrecoverable, Kōrin adopted an extremely extravagant life style, up to finding himself in poverty in the last decade of the 17th century. Beleaguered by debts, he had various lovers and not less than four illegitimate children; he married in 1697 at the age of thirty-nine⁴³.

Commenced in 1697, when he became a professional artist, Kōrin’s artistic career lasted until his decease in 1716. These twenty years of activity are divided into three periods: in the seven years 1697-1703, spent working at Kyōto, Kōrin received the honorary rank of Hōkyō 法橋, ‘Bridge of the Law’ (1701); in 1704, when forty-six years old, the artist left Kyōto to reside on several occasions, up to 1710, in the shogunal capital Edo, where he found new clients interested in his work, amongst whom the aristocratic families Tsugaru of Hirosaki and Sakai of Himeji, who in 1707-1708 remunerated him with a salary in exchange for his work. Finally, having at last partially settled his finances and ardently hoping for a new life, Kōrin returned to his native town, and built a house where he lived and worked up to the end of his days, however harassed by debts, in poverty and with no peace.

The last years of Kōrin’s activity saw the *Painted fan with large kakitsubata*, of which the Chiossone Museum of Genoa holds a faithful, quality copy produced after the master’s death by his students during the years 1716-1736 (fig. 8). The iconographic singularities of this painting deserve careful analysis both because they highlight the artist’s deep identification in the ancient figure of Narihira, the exiled poet compelled to leave Kyōto for Azuma, modern Edo, and also because they appear referable to the verses of the Nō drama *Kakitsubata*⁴⁴, which as we know was very familiar to the artist.

⁴³ For Kōrin’s biography and list of works based on existing documents, see: Y. YAMANE, *Konishi-ke kyūzō Kōrin kankei shiryō to sono kenkyū* [Study of the material belonging to the Konishi family relating to Kōrin], Tōkyō, Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1962; E. GRILLI, *The art of the Japanese screen*, Weatherhill, New York and Tōkyō, Bijutsu Shuppan-sha, 1970, pp. 92-96, 262, 264-265; YAMANE (ed.), *Rinpa kaiga zenshū: Kōrin-ha I*, pp. i-vi; H. A. LINK, T. SHIMBO, *Exquisite visions: Rinpa paintings from Japan*, exhibition catalogue, Honolulu Academy of Arts, Agency for Cultural Affairs, Tōkyō, Japan House Gallery, 1980, pp. 35-41, 138-140.

⁴⁴ The work under discussion has been shown, introduced to specialists (see above, foot note 29), and published several times: D. FAILLA, *Edoardo Chiossone, un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, exhibition catalogue, Comune di Genova, Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone”, Genova, Prima Cooperativa Grafica Genovese, 1995, cat. no. VI-3, pp. 88-90; D. FAILLA, *Edoardo Chiossone, un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, exhibition catalogue,

A large iris completely bloomed, in close-up and larger than life, surrounded by an aureole of pointed leaves and a bud, stands out with the vibrant blue-violet colour of its petals against the background of a pale ochre cloud. Strewn with gold leaf flakes, powder and specks (*kin-sunago* 金砂子), the cloud opens up in the top right hand corner into a gap extending along the fan's arch towards the centre, and revealing an expanse of blue-green river water streaked with fine golden spirals, on which are floating some golden orchid corollas (*kinran* 金蘭)⁴⁵. The painting was made by covering from the start the whole surface with a flat uniform yellow-ochre coat. There followed an initial sprinkling of *kin-sunago*, concentrating the flakes and powder along the fan's upper arch. The design was clearly outlined on this background with a fine brush dipped in black ink. Then the pointed, straight shapes of the leaves were filled with superimposed coats of two different colours: a yellow-brown pigment mixed with gold paint (*kindei* 金泥) and, on top of this, a compact and opaque malachite green (*rokushō* 緑青), whose actual degree of oxidization favours a date of more than two hundred years. First infilled with shell white (*gofun* 胡粉) mixed with a small quantity of blue pigment in order to obtain a candid tint animated by a slight, intimate pale blue light, the flower and the bud were then painted with azurite (*iwa gunjō* 岩群青) in repeated thick layers, so as to obtain a particularly intense, deep and vibrant blue. The long white shadings of the petals and the bud, effected by delicate streaking of *gofun*, were softened with touches of gold paint forming an imperceptible golden down.

The river glimpse in the upper left corner of the arch was then done (Tav. II). On the dark, mysterious bluish-green colour of the water, there were traced the sinuous lines, repeated and synchronous, of the shifting water masses and their harmonic, yet unequal movements, above which were placed the minute golden dabs of the floating orchids. Important to be noted is that the water spirals motif is to be found very similar in a preparatory sketch made by Kōrin in black ink on paper (fig. 9). Then last, a thick shower of golden powder and flakes, concentrated carefully along the cloud's small lobed edge, was spread marginally also on the two dark, uneven leaves on the fan's right side.

Comune di Genoa, Museo Nazionale d'Arte Orientale, Rome, Prima Cooperativa Grafica Genovese, Genova, 1996, cat. no. VI-3, pp. 88-90; D. FAILLA, *La rinascita della pittura giapponese: vent'anni di restauri al Museo Chiessone di Genova*, Comune di Genova, Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, cat. no. 13, pp. 186-187.

⁴⁵ Really present in Japan, this orchid is the *Cephalanthera falcata*, an endangered species.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

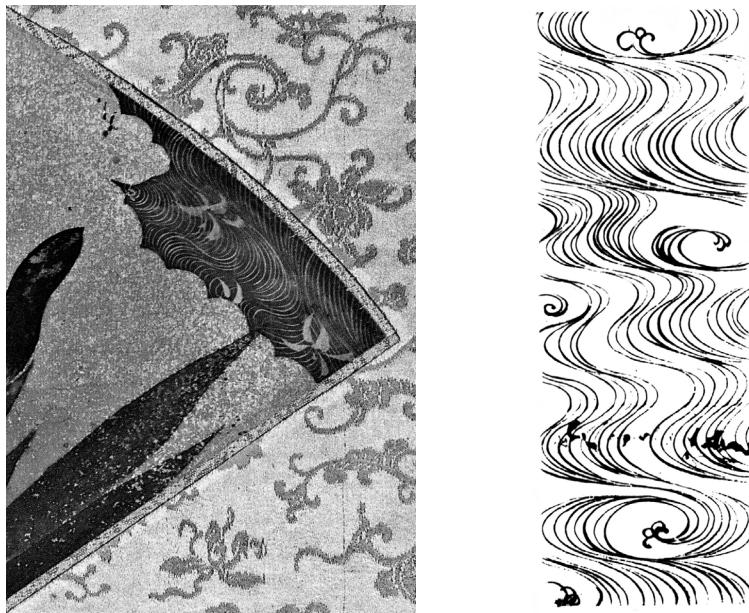


Fig.8 – *Golden orchids swept along by the current*. Detail from the copy of Ogata Kōrin's *Painted fan with large kakitsubata*, 1716-1736 (detail of the painting at figure 9).

Fig.9 – Ogata Kōrin, *Preparatory drawing with water spirals (ryūsui mon shita-e* 流水文下絵). Ink on paper, 13 x 4.8 cm. Konishi Collection, Ōsaka Municipal Museum of Art.

The square seal *Hōshuku* 方祝 with characters in thread-relief (fig. 8b and colour plate 3), used by Kōrin in signed works of his late maturity⁴⁶, is impressed at the bottom left hand side of the fan. The imprint, irregular and incomplete especially in the lower right part, proves that the seal was already very worn when applied to this painting: this could indicate the work's date to the final years of the master's activity, or give credit to the hypothesis forwarded by the late Professor Yamane Yūzō (1919-2001)⁴⁷, that the *kakitsubata* fan is a very faithful copy of the original painting by

⁴⁶ The Hōshuku (Masatoki) seal is known in two versions, one large and round with characters in relief, the other square in two variants, one with negative characters and one with characters in relief. In this respect, see Y. YAMANE, *Rinpa meihin hyakusen. One hundred masterpieces of Rinpa*, 2 volumes, Tōkyō, Nihon Keizai Shinbunsha, 1996, II, cat. nos. 73, 75, 76.

⁴⁷ Leading expert in Rinpa painting, Professor Yamane examined a large colour photo of the fan with *kakitsubata* of the Chiossone Museum in March 1996.

Kōrin, made after his death by one of the students nearest to him during the years 1716-1736. In this twenty-year period, in fact, the workshop painters had to face up to a boom of requests following the master's decease and, working faithfully to his stylistic trace, produced numerous copies of his paintings and used his seals⁴⁸.



Fig.8b – Graphic reconstruction of the *Hōshuku* seal from the painting at figure 8. Chiossone Museum (P-275).

Let us now examine the painting's aesthetic and expressive aspects. In the limited arched space the design, forms and colours display a strong figurative tension. Surrounded by the vibrant aureole of the uneven leaves, the large, open and very close *kakitsubata* palpitates an unquiet, almost carnal vitality: the mature, velvety and slightly lax fullness of the iris contrasts with the firm and intact freshness of the bud, on a side and slightly rear to the right in the shelter of two leaves, one straight and the other waved. The presence and vicinity of the iris is opposed to the remoteness of the small, delicate vague golden orchids carried away by the sinuous water spirals – so that the two flowers represent the opposition and simultaneousness of the presence-absence / nearness-distance dimensions. Rigorously composed and unified in the pictorial space, the forms thus reveal themselves in their conceptual and figurative antithesis, confirming that new, singular compositional and formal equilibrium which is the imprint itself of the works of Kōrin's late maturity. Acutely defined by Professor Yamane as a "sense of resistance to the eye"⁴⁹, in the years 1711-1716 sketching natural objects reached a high, sophisticated realistic vigour together with a special expressive quality; the colours vibrate with an intense, almost supernatural emotive physicality; the context, strongly unitary and rich with fi-

⁴⁸ Personal communication of Professor Yamane Yūzō, Tōkyō, March 1996.

⁴⁹ Y. YAMANE, *Ogata Kōrin and the art of the Genroku era*, «Acta Asiatica», 1968, vol. 15, pp. 69-86, in particular 85.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

gurative energy, is constructed with emblematically and spatially opposing elements, at times to represent or suggest comparisons or confrontations between the symbols and traditions of China and Japan. The iris and the orchids of our fan could, in fact, refer to two exiled court poets – precisely the iris to the Japanese Ariwara no Narihira, the orchid to the Chinese Qu Yuan 屈原 (343-277 CE; JPN Kutsugen)⁵⁰.

Intimately scrutinized by the artist, the large *kakitsubata* appears animated, the lines of the petals drawn to resemble the sinogram *kokoro* 心, ‘heart’, and re-echoed by the small heart shapes curling at the centre of the flower: with this image of the iris completely opened up there resound the verses of the Nō *Kakitsubata* “also the flower of *kakitsubata* opens its heart to *satori*” (*kakitsubata no hana mo satori no kokoro hirakete* 杜若の花も悟りの心開けて)⁵¹. Again, the self-identification of Kōrin in the vicissitudes of Narihira is represented by the cloud, symbol of the ancient poet’s wanderings in the Nō drama verses:

«[...] in this world a man will have moments of prosperity and moments in which he will drown in misery. This law showed itself to be true also for his destiny [of Narihira]. He had to find a new place to live – and so, like a cloud pushed along by the wind, he went eastwards»⁵².

Appearing for the first time in Song dynasty 宋朝 gold brocade decoration, the theme of cut flowers swept away by running water is a figurative metaphor for the inexorable flight of time, of the transience of beauty and of the fragile, unstable nature of existence. In particular, the cut orchids floating on the current could allude to the suicide of Qu Yuan by drowning in the river Milo or, maybe, hint at an exorcism commonly diffused in olden times in China with every social class, consisting in picking small spontaneous *lanhua* 蘭花 orchids, throwing them into a river whilst praying to be freed from misdeeds, impurities, nefarious influences, and, above all, from infertility and sterility. It can represent, furthermore, mourning for deceased infants and children, since in ancient China there was the belief that, as a token of paternity, the orchid favoured conception, but also that the fall or cutting of its flowers provoked the death of the little ones conceived through this ritual⁵³.

⁵⁰ Court Counsellor in the feudal reign of Chu at the time of the Warring States, Qu Yuan was unjustly banished and cruelly excluded from public life. In exile, the poet sang the secret beauty and perfume of the wild orchid, image of ignored and disregarded purity, symbol of the capable gentleman, outstanding for moral qualities and, although rejected, loyal and faithful to his sovereign.

⁵¹ SHIMAZAKI, *The Noh*, p. 103, note 217: «*Kokoro hirakete* (heart unfurled): the flower of *kakitsubata* is shaped like the written Chinese character *kokoro* (heart, mind) ».

⁵² *Kakitsubata*, verses 138-143.

⁵³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 708.



DONATELLA FAILLA

As a matter of fact, the whole figurative construct of the golden orchid (*kinran* 金蘭) floating on waves of gold (*kinran* 金瀾) is a cryptography. In Chinese, in fact, the word *lan* 蘭 means not only orchid, but also lily and iris⁵⁴ and the word *jinlan* 金蘭, ‘golden orchid’, defines an intimate bond of friendship or love, not necessarily sensual, on a par with the Japanese homophonic term of Chinese origin *kinran* 金蘭, ‘intimate friendship’. Furthermore, the homophonic word *kinran* 金欄 indicates a precious Chinese fabric, gold brocade: there could be perceived a veiled reference to *karakoromo*, the Chinese garment mentioned in the ancient poem composed by Narihira at Yatsuhashi, or a cryptic hint at the Kariganeya atelier, the business of the Ogata family devoted to the decoration and manufacture of luxury clothing, which failed miserably after a prolonged season of prosperity. Moreover, the sound *ran* implies also other meanings, given by the homophonic words *ran* 亂, ‘chaos’, ‘disorder’, ‘disarray’, ‘turmoil’, and *ran* 瀾, ‘great wave’, ‘swollen wave’.

But this is not all: by exploring the subtle, ramified, reticular associative net of homophonies and apparent synonyms, the artist seems to hint with sophisticated ambivalence at the opposed and complementary *côté* of his destiny, implied by the double and divergent meaning of the word 波瀾, in Chinese *bolan*, ‘literary elegance’ or ‘showy style’, but in Japanese *haran*, ‘highs and lows’ – that is to say sudden changes of fortune and instability – a term recalling the homophonic word *haran* 波乱, ‘troubles, tribulations, torments’. Again, in the word *ranran* 蘭瀾, ‘orchids and waves’, there resounds also the Chinese word *lanlan* 潞瀾, ‘cry bitterly’. Various but coherently combined, sounds and words infiltrate into the network of correlations, arousing painfully repetitive echoes related to the existence of Kōrin: 金蘭瀾瀾 *kinran ranran*, ‘cry bitterly [for] an intimate friendship’, possible allusion to the turbid vicissitude involving members of the Konishi family and Nakamura Kuranosuke, friend of Kōrin and official at the Kyōto mint, who was degraded in 1713 and purged from his post in 1714⁵⁵ – a scandal causing problems also to Kōrin.

Concluding, the restricted compositional space and its characteristic form, used as active elements of formal tension, become the space for displaying a particular *facies* of *kakitsubata*. Albeit this design theme is referable to a previous painting datable to the beginning of the 17th century (fig. 10), the iconological analysis just carried out reveals the originality and complexity of the image and its sophisticated pictorial construct, where the context – clouds and orchids on water – symbolise the prolonged existential travail of Kōrin, whilst the perturbing iris image with heart open to the *satori* represents the artist’s spiritual countenance and religious hope.

⁵⁴ W. EBERHARD, *A dictionary of Chinese symbols: hidden symbols in Chinese life and thought*, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1986, pp. 219-220.

⁵⁵ YAMANE, *Ogata Kōrin and the art of the Genroku era*, p. 84.



6. THE ‘LARGE KAKITSUBATA’ IN THE WORK OF KŌRIN’S PREDECESSORS AND SUCCESSORS

It is probable that the original Kōrin painting formed part of a series of fans destined for the decoration of one or more *senmen nagashi byōbu* 洗面流し屏風, screens with fans floating in the air above a water stream. This figurative theme, typically Rinpa, goes back to the olden days of the imperial capital Kyōto, city renowned for its antique fan production. A group of courtiers were crossing a bridge, when a sudden gust of wind carried away one of their fans, which after having floated in the air went to fall on the river’s water. Fascinated by this sight, the company also threw their fans, remaining to admire them whilst twirling in the air, then to be carried away by the current.

The *senmen nagashi* pictorial tradition is not only widely documented in the painting of Sōtatsu⁵⁶, proprietor of a shop of painted fans, but recurs also in the screen pair *Fans thrown to the wind above water; with clouds and rocks*, enriched with calligraphies by Kōetsu, datable to the early years of the 17th century and belonging to the Freer Gallery of Art (fig. 16)⁵⁷. Well, in the sixth panel of the right screen – that is to say in the central portion of this large painting – there appears at top left a fan with a large open *kakitsubata*, with quite thick leafing and a bud to the right, all standing out on a golden cloud (fig. 8). The comparison of this fan with the Genoa one (fig. 9) leaves no doubt regarding the fact that the first was the iconographic model of the second: and even if the composition of the Genoa fan is rather thinned out and simplified, it lacks neither the total recognition of the subject, nor that, more specific, of the open flower. In short, on this earlier, clearly identified and precise icon of *kakitsubata* Kōrin conferred a new expression and a completely subjective interpretation. The singularity of form and composition, and the powerful pictorial and poetic suggestion emanated by this floral icon contributed to exert an important influence, even if almost esoteric, in the ten or fifteen years following Kōrin’s decease. If we look at the accounts of its figurative dissemination in chronological order, we find that the icon of the large iris was held dear by Watanabe Shikō 渡辺始興 (1683-1755), talented painter whom contemporary critics are inclined to consider as Kōrin’s direct disciple⁵⁸.

⁵⁶ A. ŌTA, *Sōtatsu and Tōshichirō: the floating fans screens in the imperial collections*, in LIPPIT, ULAK, *Sōtatsu*, pp. 65-77.

⁵⁷ See J. T. ULAK, *Charles Lang Freer and the ‘discovery of Sōtatsu’*, in LIPPIT, ULAK, *Sōtatsu*, pp.127-149, in particular fig. 7.10, p. 140.

⁵⁸ *Samurai without master (rōnin)*, Shikō started to paint in his maturity. He initially studied with the artist Yamamoto Sōken 山本素軒 (active 1683-1706) of the Kanō school, master also of Kōrin and Kenzan, and entered the Kōrin atelier probably immediately after the death of Sōken in 1706, becoming one of his most important disciples. In 1709 he entered the service of Prince Konoe Iehiro 近衛家熙 (1667-1736). His *nom de plume* Soshin 素信, which appears on the back of some Kenzan ceramics, is proof of his relationship of collaborating also with the famous

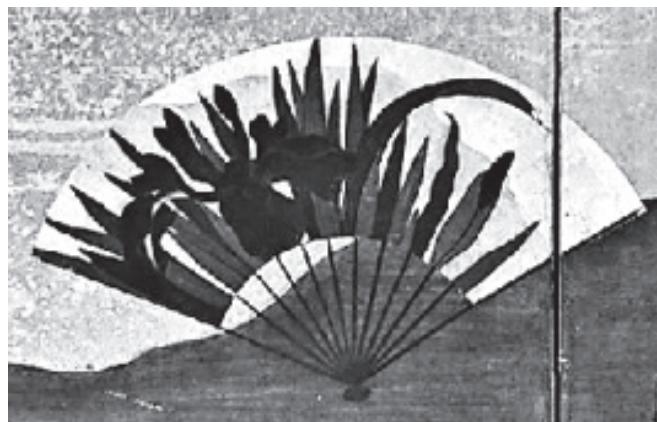


Fig. 10a – *Painted fan with large kakitsubata*. Detail from the screen pair at figure 16. Sōtatsu School (?) with calligraphy by Hon’ami Kōetsu (1558-1637). Washington, D.C., Freer Gallery of Art (F1903.120-121).

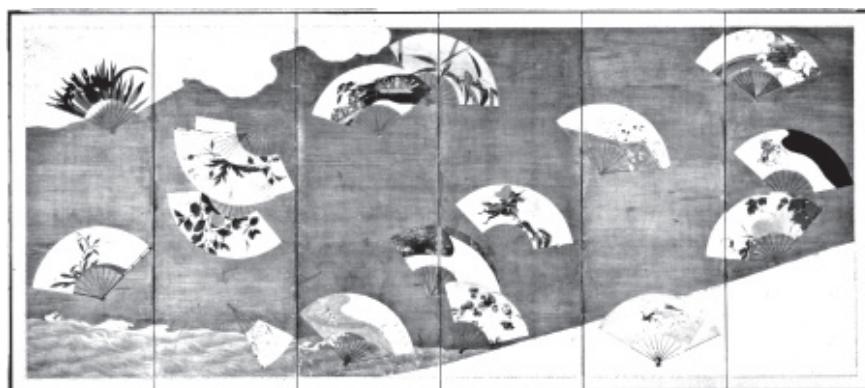


Fig. 10 – Sōtatsu School (?), with calligraphies by Hon’ami Kōetsu (1558-1637), *Fans thrown to the wind above water, with clouds and rocks*, early 17th century. Right hand element of a screen pair. Ink, colours, silver and gold on paper. Washington, D.C., Freer Gallery of Art (F1903.120-121).

brother of Kōrin. Shikō loved to paint *emakimono* scrolls in Tosa style; for landscape painting he employed the Kanō style and for *kachōga* themes the Rinpa style, the latter being more naturalistic and less decorative in his works than in those of Kōrin. Held in high esteem by Maruyama Ōkyo, he was an elegant and refined painter, with a splendid colour sense.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

Shikō made an interesting pictorial transposition of the large *kakitsubata* with the bud and waved leaf when he proposed again this piece in a work of rare beauty, *Screen pair with flowers of the four seasons*, datable to about 1725, today in the Hatakeyama Memorial Museum 畠山記念館 (fig. 11)⁵⁹. And this is how Shikō portrayed the *kakitsubata* icon and inserted it in his own work: having clearly understood one of its most powerful and compelling original meanings, he re-presented exactly the close-up view of the large open flower, placing it in the foreground, just in the lower left corner of the right screen. If one thinks of the arrangement of the two *byōbu* and their visibility, related to the Japanese custom of living at floor level, it is comprehensible that Shikō's intention was to give a central, focal and privileged position to the large *kakitsubata*. Nonetheless, he wanted his reference of Kōrin's large iris, while remaining clearly legible, to be inserted harmoniously in the expressive context of his own work, and in accord with his exuberant yet delicate naturalistic aesthetics. He therefore placed the large *kakitsubata* with its bud on a close background of candid summer flowers, and conferred to their petals, open and closed, furled and flowering, a blue and violet colouring, sensitive and realistic, of unequal intensity: by scarcely toning down the contours with a soft lilac colour, he bespoke with inspired tenderness of the light variously settling and filtering through the petals of the large, blue-violet *kakitsubata*.

This pictorial transformation, at once descriptive, emotive and naturalistic, demonstrates that the theme of the large *kakitsubata* must have had a profound artistic, symbolic and sentimental value for Shikō. In the verses of the Nō *Kakitsubata*, so beloved by Kōrin, the flowers real and visible 'here and now' (*hana wa ima koko ni* 花は今ここに) are the souvenir, the 'visible form' (*katami* 形見) which the poet Narihira, by now part of the remote past, left of himself and his own passionate suffering⁶⁰. Similarly, the large *kakitsubata* explicitly assumed by Shikō in his own work is the remembrance of Kōrin, the master's face, his pictorial memory. Thus, the two irises near to each other – one still closed near the waved leaf, the other flowering in the background – represent the master and his disciple, next to each other in the temporal dimension: close to the mature open flower – the 'visible form' of Kōrin – Shikō represents himself, first still in bud and then in the initial progress of his own flowering. Worthy of recalling is that the *nom de plume* Shikō 始興, 'initial flowering', was used by the artist as from 1725⁶¹.

⁵⁹ HATAKEYAMA KINENKAN (ed.), *Rinpa*, Tōkyō 1994, cat. no. 21, pp. 26-27, 59; Y. MURASHIGE (ed.), *Rimpa painting. 1. Kachō. Flowering plants and birds of the four seasons*, Tōkyō, Shikōsha, 1989, tav. 36; YAMANE, NAITŌ, CLARK, *Rimpa art*, fig. 27 pp. 38-39.

⁶⁰ *Kakitsubata*, verses 58-62: *harubaru kinuru tabi wo shizo / omoi no iro wo yo ni nokoshite / nushi wa mukashi ni Narihira naredomo / katami no hana wa / ima koko ni* / 遙々来ぬる旅をしそ思ひの色を世に残して主は昔に業平なれどもかたみの花は今ここに.

⁶¹ YAMANE, *Rinpa meihin hyakusen*, cat. no. 84. In his maturity Shikō dedicated to the *kakitsubata* of Yatsuhashi a work of great undertaking and artistic significance, the famous screen



DONATELLA FAILLA



Fig.11 – Watanabe Shikō (1683-1755), *Three kakitsubata iris, one wide open, one in bloom and one in bud amongst early summer flowers. Detail from Screen pair with flowers of the four seasons (Shiki hanagi zu byōbu 四季花木図屏風)*, about 1725. Tōkyō, Hatakeyama Kinenkan.

7. RELAUNCHING RINPA PAINTING IN EDO: THE PICTORIAL HOMAGE OF HŌITSU TO KŌRIN

Even if the style of Kōrin's descendants deeply permeated the decorative and figurative arts of Kyōto at least until 1750-1755⁶², the artists practising Rinpa painting in the second half of the century were so few that the tradition almost faded away⁶³.

pair today at the Cleveland Museum of Art. In this work, only the flowers and the leave tips, variously scattered, emerge from the gold background simulating a thick bank of mist. Painted very realistically, the flowers and their manifold, simultaneous, different blooming, longing to open up radiantly above golden vapours, express the natural, tenacious vitality animating them. This pictorial configuration confirms how the theme of the irises represented for Shikō a special creative fullness, which allowed him both to reconnect with the pictorial innovation established by Kōrin with his renowned screen pair belonging to the Nezu Bijutsukan, and also to express, in respect of the latter, his own aesthetic autonomy and figurative maturity.

⁶² The favourite students of Kōrin, besides Watanabe Shikō, were Fukae Roshū 深江蘆舟 (1699-1757) and the 'painter of the Seiotsu seal' 成乙印の画家.

⁶³ If Sakai Hōitsu and his best pupil Suzuki Kiitsu 鈴木其一 (1796-1858) are excepted, the list of Rinpa artists active between the mid-18th and mid-19th century is made up of just four names: Nakamura Höchū (d. 1819), Tawaraya Sōri (active in the late 18th century), Sakai Ōho (1808-1841) and Ikeda Koson (1802-1867). Amongst the most recent contributions to the biographies and document summaries of these artists: J. T. CARPENTER, *Designing nature. The Rinpa aesthetic in Japanese art*, New Haven and London, distributed by Yale University Press, New York, Metropolitan Museum of Art, 2012, pp. 31-33. See also: TŌKYŌ NATIONAL MUSEUM (ed.), *Ogata Kōrin seitan sanbyaku gojū shūnen kinen. Dai Rinpa ten – keishōsha to hensō. Celebrating the 350th anniversary of Ogata Kōrin's birth. Treasures by Rinpa masters – inheritance and innovation*, exhibition catalogue, Tōkyō National Museum, 2008.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

It was at the beginning of the 19th century that Sakai Hōitsu 酒井抱一 (1761-1828), descendent of the aristocratic and wealthy feudal family of Hi-meji 姫路, which had salaried Kōrin during his sojourns at Edo, decided, on the explicit advice of the *tairō* Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1758-1829), to relaunch Rinpa painting in the shogunal capital Edo. After an eclectic formation at various painting schools – Kanō, Ukiyoe, Nagasaki, Maruyama-Shijō, Bunjinga – in 1797 Hōitsu became a monk at the Nishi Honganji temple 西本願寺 of Kyōto and from 1798 started to use the *nom de plume* Hōitsu, carved in a large round seal very similar to a well-known Kōrin seal. Returning to Edo in 1809, he there founded the Ukaan atelier 雨華庵, 'rain flower hermitage' and at the same time dedicated himself to studying the painting of Kōrin and the Rinpa School, without ever distancing himself from it up to the end of his life⁶⁴.

Founder and prominent exponent of the Edo branch of the Rinpa School, in 1816, twelfth year of the Bunka era and centenary of Kōrin's decease, Hōitsu decided to organise an exhibition accompanied by the illustrated catalogue *One hundred drawings by Kōrin* (*Kōrin hyakuzu* 光琳百図), curated by him together with the *bunjin* Kameda Bōsai 亀田鵬斎 (1752-1826). The first part of the catalogue was published in 1816 in two volumes and the second, also in two volumes, was printed in 1826. The preface of Bōsai and the postscript of Hōitsu declared the exhibition's purpose and commitment to relaunch and propagate Kōrin's work, alluding also to the spiritual relationship established by Hōitsu with his master elect:

«Hōitsu *shōnin* is the only one to have understood Kōrin's pictorial technique and master its essence [...] The second day of the sixth month of the twelfth year of the Bunka era, centenary of Kōrin's death, the celebrities of our times met privately to commemorate the Master. On this occasion, the traces remaining of Kōrin were gathered together from near and from far [...] A little at a time, whilst the paintings arrived, each one was copied faithfully. In the end the paintings were one hundred. Thence the paintings were also copied in small format to be collected in this book and circulated in the world [...] Ah, what a splendid effort this has been – demonstrating the sincere dedication of Hōitsu to art! If it is possible for a defunct to be known by a living person, Kōrin has in Hōitsu someone who knows him intimately and meets him night and day».

«On the second day of the sixth month of the twelfth year of the Bunka era, centenary of Kōrin's death, I gathered together some friends,

⁶⁴ Regarding Hōitsu's discovery of Ogata Kōrin and the aesthetics of Edo Rinpa, the reader is addressed to MATTHEW P. MCKELWAY, *Silver Wind. The Arts of Sakai Hōitsu (1761-1828)*, exhibition catalogue, New York, Japan Society, New Haven and London, Yale University Press 2012; KYŌTO NATIONAL MUSEUM (ed.), *Rinpa, miyako wo irodoru. Rinpa, the aesthetics of the capital*, exhibition catalogue, Kyōto National Museum, 2015.



DONATELLA FAILLA

close to me as regards taste and feelings and I asked each one of them to bring a painting by Kōrin. In all, the paintings were more than one hundred [...] It seemed to me a pity to put them on show for one day only: therefore I copied them all in small format, to then gather and publish them as a volume. In having done this I hope to have diffused appreciation for the cultivated and poetic elegance of Kōrin. This book has been published for such purpose».

The two copies of each painting evidently served for two different purposes, yet connected and concomitant: the first aimed at reproducing and gathering Kōrin's work all together in a printed catalogue for documentary and historical intents; the second, exquisitely artistic, aimed at conserving and disseminating the formal and pictorial memory of the works themselves through faithful copies. The techniques used to realise these two copies were of necessity different. In fact for the first a small graphic abridged reproduction synthetically conforming to the original work and with explanatory captions was sufficient, whilst for the second one, pictorial accuracy and chromatic precision were required.

Besides reproducing in his catalogue Kōrin's screen pair with the eight plank bridges and the irises of Yatsuhashi, Hōitsu made a large format copy definable as *utsushi 写し*, 'copy with a difference' for the purpose of paying homage to the master and establishing with him a spiritual dialogue. Concerning this copy, today belonging to the Idemitsu Bijutsukan, art historians noted in the past the variants introduced by Hōitsu without however understanding their significance. But in 1998 Professor Naitō Masato grasped the true element of difference: he observed in fact that in the right screen the plants are represented in their initial flowering phase, whilst in the left screen the corollas towers on higher, more developed stalks⁶⁵. This leads one to infer that Hōitsu wanted to introduce in his own *utsushi* the representation of an aniconic, immaterial dimension: the passage of time. By so doing, he probably intended to depict in the right screen the first Rinpa flowering of Kōrin's time, and in the left screen the second one, flowering in his own time.

8. THE PAINTED FAN WITH LARGE KAKITSUBATA IN GENOA AND THE ILLUSTRATION BY HŌITSU IN THE *KŌRIN HYAKUZU*: COMPARATIVE ANALYSIS, IMPERFECT CONCORDANCES AND EVIDENT DIFFERENCES

In the first seven pages of the second volume of the *Kōrin hyakuzu* Hōitsu reproduces also twenty-eight painted fans, perhaps destined for the deco-

⁶⁵ Y. YAMANE, M. NAITŌ, T. CLARK, *Rimpa art from the Idemitsu collection, Tokyo*, exhibition catalogue, London, Trustees of the British Museum, British Museum Press, 1998, pp. 66-67.



The ‘iris theme’ in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

ration of a screen pair, one of which presents a clear resemblance with the *Painted fan with large kakitsubata* in the Chiossone Museum.

The small, black ink printed xylograph (fig. 12, and colour plate 2) documents the position of the square seal impressed lower left, above two leaves near each other, whilst the brief but incisive caption “iris colour-painted on paper with gold dust” (*kami hon saishiki kakitsubata / sunago* 紙本彩色燕子花 砂子) befits exactly the Genoa painting. As already mentioned, Professor Yamane deemed the Genoa fan to be an exact and quality copy of an unfortunately lost original by Kōrin datable to the latest years of the artist’s activity; thus, the Genoa fan was made after the death of the master, in the years 1716-1736, by one of the students nearest to him. Furthermore, in Professor Kōno Motoaki’s opinion, Hōitsu must have seen and copied the original *kakitsubata* fan by Kōrin⁶⁶.

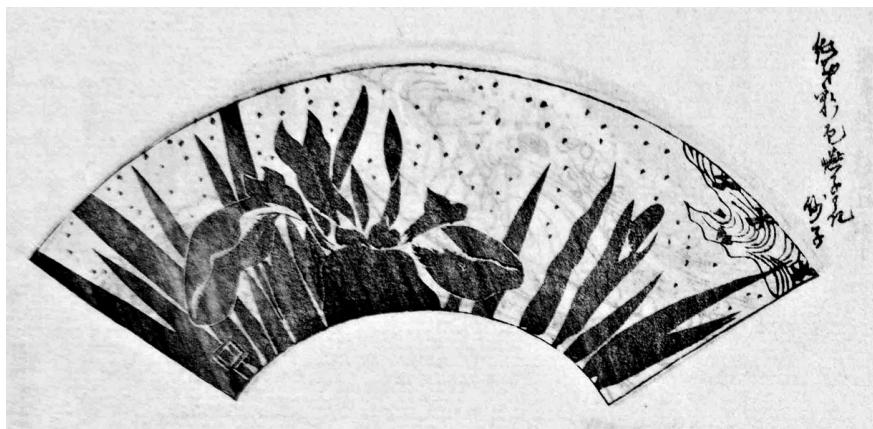


Fig.12 – Sakai Hōitsu (1761-1828), Painted fan with large *kakitsubata* by Ogata Kōrin. From the illustrated book One hundred paintings by Kōrin (*Kōrin hyaku-zu*), 1816. 25.9 x 18 cm. Genoa, Chiossone Museum (LI-188).

The analytical comparison between the Genoa fan (fig. 8, and colour plate 1) and the xylograph of 1816 (fig. 12, and colour plate 2) evidences both the high degree of overall reciprocal resemblance, and some imperfect concordances and obvious differences – elements useful for the interpretation of the work belonging to the Chiossone Museum. I would, above all, like to assess the extent and significance of the imperfect concordances, trying

⁶⁶ Personal communication from Professor Kōno Motoaki, May 1997.

to understand what could have determined them. As is generally noted, the xylographs forming illustrated repertoires are almost never the perfect linear copies of the works they reproduce. This can easily be explained by the fact that the copyist draws usually freehand, and that his sketch, transferred onto thin paper, is passed to the engraver. The latter, without often having seen the original work, engravés the xylograph matrix, which is then inked by the printer. During these passages, imperfect concordances could insinuate themselves, such as for example minute proportional alterations, details of expressive load slightly different in respect of the original and, at times, even small errors due to minor formal misunderstandings. It should be emphasized that a fair degree of overall resemblance and varied imperfect concordances are to be found amongst the illustrations of the *Kōrin hyakuzu* and all the corresponding surviving paintings, signed and recognised by contemporary critics as authentic works of Kōrin⁶⁷. As necessary and consequent logic, it follows that the imperfect concordances do not necessarily imply that Hōitsu copied originals different from those now existing. Furthermore, it should be considered that the perfect graphic overlaying of the illustration on the original work would certify solely the mutual correspondence between the two, without constituting, as such, a proof authenticating the painting. Finally, it should be taken into account that assessing the autograph, authenticity and quality of a painting is a far more complex task.

If to start with we examine the minute dissimilarities of proportion and distance between the compositional elements and the fan arch, the resulting profiles of the drawing spans and the relative background breadth, we cannot fail to note that in the *Kōrin hyakuzu* Hōitsu reproduces twenty-eight fans of Kōrin always using the same format, that is a very broad arched shape with a rather short radius, which Hōitsu himself usually employed to paint his own fans. Practically, I consider that in copying freehand the Kōrin fan in a congenial format habitually used by himself, Hōitsu had of necessity to modify the composition sufficiently to adapt it to a space shaped according to proportions different from the original: in fact, in the Hōitsu xylograph the compositional elements are arranged less thickly along an arch rather broader and lower in respect of that of our fan. On account of the form of this outline, in Hōitsu's illustration the centre axis of the composition results shifted to the right in respect of that which in

⁶⁷ In the fundamental campaign, research and study of the Rinpa School carried out in 1977-1980, Professor Yamane Yūzō and his équipe published, in relation to the illustrated works appearing in the 19th-century repertoires of Sakai Hōitsu and Ikeda Koson, the corresponding paintings, preparatory drawings and copies found up to then. In this circumstance no work was found to exist in evident relationship of resemblance with the *Fan with large kakitsubata* documented in the *Kōrin hyakuzu*. See: YAMANE (ed.), *Rinpa kaiga zenshū: Kōrin-ha I*. See also T. KOBAYASHI, Y. MURASHIGE (eds.), *Rimpa painting. 5. Sōgō. Assorted themes*, Tōkyō, Shikosha, 1992, pp. 125-154.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

our painting, instead, falls on the isolated vexillum of the iris, crossing almost exactly over its apex. In other words, the xylograph shows imperfect concordances probably depending on the fact that the copier reproduced Kōrin's composition adapting it graphically to a format different from the original⁶⁸.

However, the analytical comparison leads to the emergence of other and more minute, imperfect concordances, which yet modify neither substance nor character, nor do they alter the expression and the marked originality of the design: it concerns, in fact, inflections and variations of the *ductus* depending on the subjective manual skill of the copier. On the other hand, if the judgement on the authenticity, autography and quality were dependent solely on the micrometric coincidence between a painting and the engraving illustrating it, then we would have to conclude that practically no painting is genuine, or that the Japanese copiers and engravers were systematically incapable of sufficient precision – the latter being something absolutely senseless. Evidently these simplifications do not favour our understanding of the technical-practical aspects of the histories of art, nor do they encourage critical reflection on the important problem of copies.

We now pass to the description of the clear differences. At the sides and along the upper arch, the painting lacks, even if only partially, some pictorial glimpses which instead appear more extensive and complete in the Hōitsu xylograph: this means that the Kōrin painting was copied in its entirety by Hōitsu and that the dimensions of the Genoa copy were subsequently reduced, cutting along the arches and along the sides those very small portions which, thanks to comparison with the xylograph, we can ascertain as missing. In fact, the blocked out contour of our fan reveals a slightly ogival profile of the upper arch, whose cutting line had to be calculated with extreme precision in order not to slice off – or rather, to keep entirely – the diagonally bent leaf: but while in our painting it brushes against the arch limit and is close to the apex of the composition's central axis, in the xylograph it visibly shifts away from it. That ogival slicing, therefore, cropped a thin painted portion, unequal in the two arch halves – precisely, higher on the right and decreasing little by little towards left – the very one which contained the upper part of the small glimpse with the water and an orchid, in fact missing in the Genoa fan. The comparison reveals furthermore that also from the lower arch and sides there were cut off three small strips containing, respectively, the small lower portion of

⁶⁸ Various fan formats were in use at the diverse Rinpa atelier, as demonstrated by the painted fans appearing on screens. The study of the formats has permitted in various cases to connect the painted fans with their production circles: in this respect N. WAGATSUMA, *Fan paintings on folding screens, particularly 'Fans in a stream' from the collection of the Ōkurashūkōkan Museum*, in KOBAYASHI, MURASHIGE (eds.), *Rimpa painting*. 5, p. 341.

the hanging petal, of leafing and two external edges of leaves at the end of the fan, present in the xylograph but, once again, missing in our painting. This discerning and well calculated trimming certainly depended on the provenance and on the previous use of the work, in particular on the vicissitudes of mounting, removal and remounting which it probably underwent after the publication of *Kōrin hyakuzu*. The paper support of the painting in fact shows traces of a *kakejiku* format mounting previous to the present one: the slightly discoloured margin of a removed *kosuji* 小筋 edge, height about 2.5 mm, is clearly visible along the whole contour; on the back, between the first and second lining, various repairs have been made with small *oribuse* strips of Mino paper (*minogami* 美濃紙), an ancient conservation technique still practised today, which contributes to flatten the horizontal wrinkles of the support. In the past, dismounting techniques had not reached the delicate precision today distinguishing the work of the *hyōgushi-san*: in ancient paintings it is not infrequent to find old damages, tears and fraying along the edges, typical lesions caused during dismounting, and often remedied by trimming the damaged edge and downsizing the painting⁶⁹. Most likely this is what happened also to the *kakitsubata* painted fan of Genoa. When reducing the outline of a fan, in fact, trimming one side only or one arch only is not sufficient for re-defining both the format symmetry and the composition balance; in other words, it is necessary to adjust either side and either arch to guarantee an acceptable total effect of balance and proportion, without the painting appearing mutilated or disagreeably asymmetric.

9. ANOTHER HOMAGE OF HŌITSU TO THE RINPA TRADITION: A SCREEN PAIR WITH *FANS THROWN TO THE WIND ABOVE A STREAM*

Between 1820 and 1828 Hōitsu painted together with his disciples a pair of *senmen nagashi fusuma* 扇面流し襖 with gold background, depicting the Rinpa theme of fans floating in the air above a stream. These large paintings, subsequently transformed into a pair of double panel screens (fig. 13), today belong to the Saint Louis Art Museum⁷⁰. Based on the simplification and transformation of the original figurative context, Hōitsu's pictorial version of fans thrown to the wind is, without a doubt, part of his great project of re-interpretation, re-establishment and relaunching of Kōrin's and Rinpa

⁶⁹ Personal communication from the Japanese painting conservator Philip Meredith, who examined the painting on 8th July 1998.

⁷⁰ S. D. O'WYOUNG, E. HORTON, *Japanese calligraphy and painting*, «The Saint Louis Art Museum Winter 1989 Bulletin», New Series, XIX, no. 2, pp. 14-15, end notes 26-27 p. 35; THE SAINT LOUIS ART MUSEUM (ed.), *The Saint Louis Art Museum handbook of the collections*, Saint Louis, 1991, pp. 44-45.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

School's art and style in Edo. As rightly evidenced by Steven Owyoung, the *senmen nagashi* theme links the Saint Louis paintings back to the tradition established by Tawaraya Sōtatsu, although Hōitsu's fan composition looks rather thinned out in respect of the *senmen nagashi* models of the 17th century, usually crowded with numerous, wide open fans. The glimpse of the stream, however, was ingeniously revived, transformed and adapted by Hōitsu from Kōrin's renowned screen pair *Red plum tree and white plum tree* (*Kōhakubai* 紅白梅)⁷¹. Nine of the thirty fans are closed, whilst the other twenty-one – part wide open, part half-closed – have floral themes connected with the symbolism of the seasons; eleven are original creations of Hōitsu, whilst another ten are copied from Kōrin, some most faithfully, others with clear thematic and compositional echoes. All this can be ascertained by comparing the Saint Louis screen pair with Kōrin's group of twenty-eight fans, published all together, one after another, by Hōitsu himself in the second volume of the *Kōrin hyakuzu*.

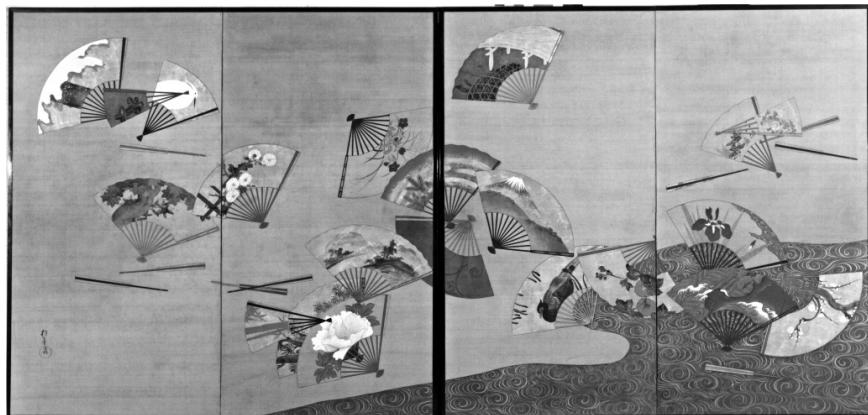


Fig.13 – Sakai Hōitsu (1761-1828), *Fans thrown to the wind above a stream*, 1820-1828. Pair of two-panel screens (originally *fusuma* sliding doors). Ink, colours, silver and gold on silk; each panel 170.1 x 89.5 cm. Saint Louis Art Museum, Friends Fund (140:1987a, b).

⁷¹ Counted amongst Kōrin's maximum masterpieces, this two-panel screen pair belongs to the MOA Museum of Art of Atami, Shizuoka Prefecture. A gloomy stream black-bluish colour with large golden spirals separates the banks of the red plum tree from those of the white plum tree, whilst in Hōitsu's work the water is vividly azure, with gold and silver spirals.

In order to show its deepest *raison d'être*, the Saint Louis screen pair needs to be placed precisely in the conclusive moment of the commemoration, transformation and recirculation programme of the Rinpa image culture, programme wholly occupying Hōitsu's maturity. Much of these paintings' artistic and historical value and touching aesthetic fascination consists in the fact that Hōitsu wished to represent limpidly in them the compendium and quintessence of his own mission, that is the dissemination work of the Rinpa figurative memory in the space-time dimension. By this, I mean that this work is a faithful representation of Hōitsu's 'pictorial gesture', embodying its essence and destiny: literally, Hōitsu 'took into his own hands' – that is, he copied – Kōrin's fans and, together with others conceived and painted by himself, threw them to the wind, so that after their ephemeral flight they were transported far away, spread elsewhere and propagated by the stream, symbol of time passing and transforming this world. At the same time, the Saint Louis painting represents the authentic, deep intellectual and spiritual substance intrinsic in Hōitsu's pictorial gesture: self-identification and perpetuation of Kōrin's hand in his own hand, figurative mediation and 'pictorial evocation'⁷² of the master, known intimately and lovingly commemorated. Not only in the Nō theatre gesture, in fact, but also in painting, the fan is an expressive agency and symbol of an essential, infinitely complex act: evoke, assume on oneself, and identify oneself as interpreter of spiritual entities, events of the past and their meanings, with the purpose of re-acting them spiritually in the present, 'here and now' (*ima koko ni* 今ここに). Thus, in the unitary pictorial space of the Saint Louis screen pair, the Rinpa artistic offering is gathered, represented and 'launched' in the space-time dimension not only by conflating remembrance and 'visible form', self-identification and transmutation, tradition and innovation, but also by bringing all these meanings into the present time.

10. HŌITSU AND HIS 'COPY WITH A DIFFERENCE': THE PAINTED FAN WITH HANA-AYAME

In the Saint Louis screens, amongst the ten fans taken from Kōrin there appears also a 'copy with a difference' of Kōrin's *Painted fan with large kakitsubata* (fig. 13a). It is most interesting to note how Hōitsu interpreted the model and re-elaborated the inspiration taken from it.

⁷² Since presupposing the hand holding it, the fan always carries the sense of the gesture about to be accomplished and expresses intrinsically the sense of mediation. In performing arts and in the variegated world of formalized and ritual action, the fan is agency of gestures and surrogate for other objects, to which it alludes with efficacious, stylized perfection. For example, the Nō actor, entering on stage, uses the fan both to present himself and to express the identity of his own personage, as well as to hint at, emphasize or mimic the action's meanings.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

Hōitsu rendered very clear and recognisable the thematic and iconographic layout of Kōrin's work, but much simplified the composition, introducing into it formal and substantial modifications. He thinned out the leafing and inverted the position of the bud and waved leaf, downsized the wide open flower and drew synthetically the inflections of its petals from Kōrin's large *kakitsubata*. Yet, in place of *kakitsubata* he painted *hana-ayame* 花菖蒲, the domestic iris. As can easily be seen in Kōrin's fan, the *kakitsubata* leaves are pointed, flat and without a central rib, whilst those of Hōitsu's *hana ayame* have long, thin, gold painted ribs.

The replacement of *kakitsubata* with *hana ayame* implicates a precise religious, literary and poetic resonance. In fact, in the final part of the Nō drama *Kakitsubata*, which deals with the Buddhist theme *utsuri kawari* 移変 professing the perpetual participation, universal transmutation and mutual resemblance of all living beings even in their individual diversity, the verses read

«[...] as to the colour so similar to each other – which is *kakitsubata*, which *hana-ayame*?»

[...] *iro wa izure / nitari ya nitari / kakitsubata hana-ayame*
色はいずれ 似たりや似たり 杜若花菖蒲⁷³.

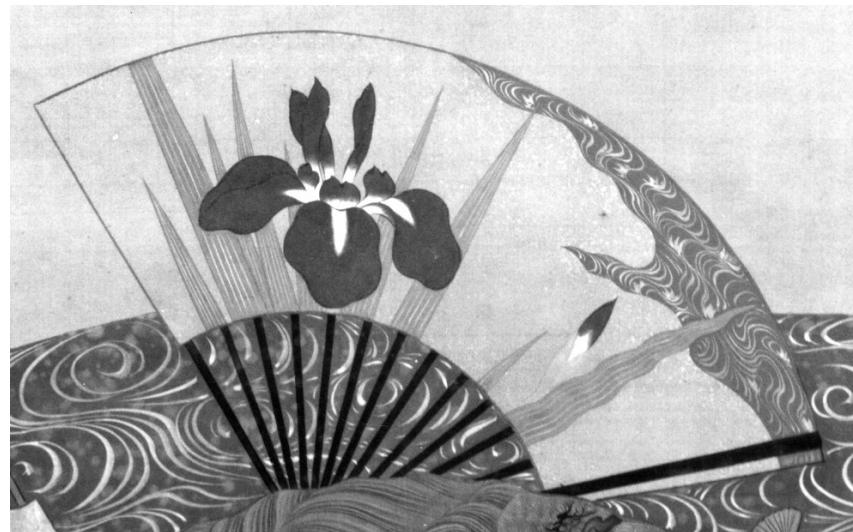


Fig. 13a – Sakai Hōitsu (1761-1828), *Painted fan with hana-ayame iris*. Detail from the screen pair *Fans thrown to the wind above a stream*, 1820-1828. Ink, colours and gold on silk. Saint Louis Art Museum, Friends Fund (140:1987a, b).

⁷³ *Kakitsubata*, verses 205-207.

DONATELLA FAILLA

We thus understand that, by replacing his master's iris with his own, Hōitsu intended to represent the theme of the formal diversity in substantial resemblance: *hana-ayame* is therefore the floral metaphor of Hōitsu's artistic life, image of his identity as cultivated interpreter, as creative and original transformer of Kōrin's legacy. Hence, the more Hōitsu's countenance shows through the intellectualized, sophisticated *hana-ayame*, the more does that of Kōrin sensibly emerge from the carnal, vibrant *kakitsubata*, the wild flower grown in the dark, unquiet waters of desires and passions, blooming between delights and torments. And again, Hōitsu's *hana-ayame* displays the quietly vegetative *facies* of a domestic flower cultivated, grown and blooming in an idealized state of nature, between leaves neatly streaked with gold: innocent, mild and static, Hōitsu's *hana-ayame* expresses with its calm beauty a pictorial and literary image at length recollected and delicately meditated; it effuses the gentleness of a flower exposed to the intent, intimate light of memory, blooming in the interior site of remembrance. Cultivated by Hōitsu in thought, this flower carries the appeased effigy of Kōrin's mysterious *kakitsubata*, whose visible form (*katami*) in the peaceful atmosphere of Hōitsu's artistic and literary meditations was changed into *hana-ayame*. Having thus replaced *kakitsubata* with *hana-ayame* meant also suggesting the theme, delicate and volatile, of the subtle transmutation of the Rinpa artistic substance, to which for about twenty years Hōitsu had been dedicating himself with profound devotion and elevated intellect.

The second transformation concerns the glimpse of moving water in the upper right corner, which Hōitsu lengthened up to midway of the arch and coloured in vermillion, painting in place of the orchids various small golden maple leaves captured by golden whirlpools and spirals (fig. 13b, and colour plate 4). Far from being introduced casually, this change is a figurative and symbolical tool through which Hōitsu opens with Kōrin that trans-temporal spiritual dialogue vividly reported by Kameda Bōsai in the preface to the *Kōrin hyakuzu*:

The ‘iris theme’ in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

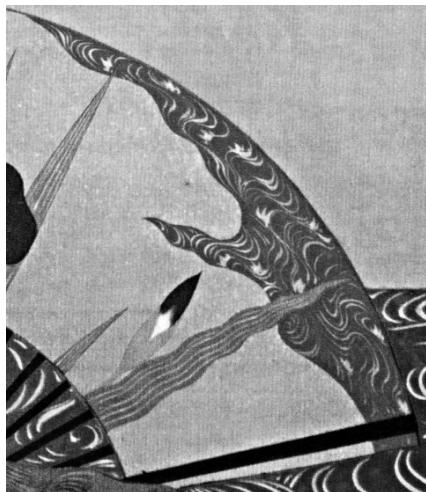


Fig. 13b – *Golden maple leaves swept along by the river Tatsuta’s vermillion waters*. Detail from Sakai Hōitsu’s *Painted fan with hana-ayame iris*, 1820-1828 (detail from the painting at figure 12).

« Hōitsu *shōnin* is the only one to have understood Kōrin’s pictorial technique and master its essence [*seimyō* 精妙] [...] If it is possible for a defunct to be known by a living person, Kōrin has in Hōitsu someone who knows him intimately and meets him night and day»».

We must think, above all, that the play of homophony implicit in the golden orchids and in the golden waves of Kōrin’s painting (fig. 8a, Tav. II) did not escape Hōitsu’s notice. Probably, by reason of his great commitment in favour of the art of his master elect, Hōitsu perceived in the expression ‘golden orchid’ (*kinran* 金蘭), ‘intimate friendship’, a heartfelt personal resonance. Without a doubt, Hōitsu understood perfectly also ‘golden brocade’ (*kinran* 金欄), this being demonstrated by the fact that, in this regard, he gave a consequent, most refined and sensible pictorial reply.

The vermillion water with the small golden maple leaves constitutes a clear reference to the Tatsuta river 龍田河, sung by Narihira in the *Tales of Ise*⁷⁴ and, subsequently, becoming the theme of the Nō *Tatsutagawa*. In the fullness of the autumn season, the vermillion foliage of the maple trees is

⁷⁴ The Tatsuta river corresponds to the lower part of the Ikoma river in Nara Prefecture. Here is Narihira’s poem which recurs both in the *Tales of Ise*, episode 106, and in the *Kokin waka shū* 古今和歌集: “Unheard of even at the time / of mighty divinities! / The river Tatsuta / tinges the water with streaked vermillion //”. *Chihayaburu / kamiyo mo kikazu / Tatsutagawa / karakurenai ni / mizu kukuru to wa //* ちはやぶる 神世も聞かず たつた河 から紅に 水くゝるとは (transliteration, transcription and Italian translation by I. SAGIYAMA (ed.), *Kokin waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Milano, Ariele, 2000, poem no. 294 p. 216).

reflected on the waters of this river, on which also fall countless, variously dappled leaves – a wonderful spectacle, dear to Japanese poets and artists, traditionally described in poetry as a ‘multi-coloured brocade’ (*nishiki* 錦), a divine fabric made of river water and maple leaves sacred to Tatsutahime 龍田姫, autumn divinity and numinous presence in the place (*myōjin* 明神).



Fig. 8a – *Golden orchids swept along by the current*. Detail from the copy of Ogata Kōrin’s *Painted fan with large kakitsubata*, 1716-1736 (detail of the painting at figure 9).

Thus, where Kōrin said *kinran*, ‘gold brocade’, Hōitsu replied *nishiki*, ‘multi-coloured brocade’; and to the flowers carried away by the water, metaphor of flight of time, Hōitsu replied with the variegated red brocade of Tatsuta, image of the worldly dimension of becoming and desire⁷⁵. With this small pictorial piece Hōitsu was able to express the success of his programme: read and understand Kōrin’s works, and bring them back into the present’s vivid flow, into the world traversed and transformed by time. And truth to say, time is just this: mobile, mutable, unstable continuity, precious flow of perpetuity which carries and transforms all in itself, divine fabric dear to the gods, which must not be interrupted, perturbed, torn:

⁷⁵ For an excellent comment on the Nō *Tatsutagawa* see: R. TYLER, “The path of my mountain”: *Buddhism in Nō*, in J. H. SANFORD, W. LA FLEUR, M. NAGATOMI, *Flowing traces. Buddhism in the literary and visual arts of Japan*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, pp. 149-179, 176-178 in particular.



The 'iris theme' in the Rinpa painting of Kyoto and Edo

龍田河
紅葉乱て
流めり
渡らば錦
中やたえなむ

Tatsutagawa
momiji midarete
nagarumeri
Wataraba nishiki
naka ya taenamu

On the Tatsuta river
the radiant scattered leaves
flow suspended.
If I cross it, will the splendid
brocade drape break⁷⁶?

By replying to Kōrin and to his ‘golden brocade’ with the ‘brocade of Tatsutagawa’, Hōitsu reproduced in painting a sacred natural event, the fall of the leaves, their dispersion and propagation, to express his profound desire to re-establish the continuity in transformation of the Rinpa tradition. Nonetheless, simultaneously, he brought to light the intrinsic fragility, precariousness and transience of the phenomena and of man’s action over time. And even though the spiritual dialogue of artists belongs to the supra-real and trans-temporal dimension of their visions, their pictorial gestures drift frailly in the temporal flow – like fans thrown to the wind, delicate scattered flowers (*hika* 飛花), radiant fallen leaves (*rakuyō* 落葉). Thus, in remedying the discontinuity of the Rinpa tradition, Hōitsu recreated new conditions for its present and future.

⁷⁶ SAGIYAMA (ed.), *Kokin waka shū*, poem no. 283 p. 211.





BONAVENTURA RUPERTI

LA DANZA GIAPPONESE DALLE ORIGINI AL TEATRO NŌ ESTETICA NELL'INTRECCIO TRA PAROLA, MUSICA E GESTO

1. I MILLE VOLTI DELLA DANZA GIAPPONESE

La danza è, assieme alla musica, l'arte più antica, avendo per strumento il corpo stesso in movimento libero o accompagnato al canto e al suono di strumenti risonanti, idiofoni, membranofoni, cordofoni, aerofoni. Celebrazione (assieme a musica e poesia) nella nostra tradizione da filosofi e artisti dell'antichità – per sintonia con la cosmica armonia di musica e danza degli astri celesti secondo la visione di Pitagora (sec. VI a. C.), poi ereditata da Tolomeo (100-170 ca. d. C.)¹ e declinata da Plotino (203 o 205-270) e Porfirio (233 o 234-305 ca.), armonia come pace nel mondo e dimostrazione del logos ordinatore e regolatore dell'universo, ardita composizione tra sensazione e ragione, specchio e riflesso delle analogie tra note musicali e movimento degli astri, tra intervalli e parti dell'anima, tra altezze e luminosità delle stelle, valorizzata nel suo influsso etico educativo e terapeutico da Aristosseno di Taranto (375-322 a.C.)², ma anche nella visione ideale paideutico-pedagogica di Platone (428 o 427- 348 o 347 a. C.)³ per cui danzare secondo ritmo e armonia sarebbe utile a condurre gli uomini alla virtù celebrata, o ancora assimilata alla lirica dal poeta Simonide citato da Plutarco⁴, disquisita nella sua potenza espressiva (pantomimica) da Luciano di Samosata (sec. II d. C.)⁵ – in Giappone la danza ha avuto sin dalle origini altrettanti, se non maggiori, rilevanza e riconoscimento.

Dono divino e strumento umano, linguaggio magico di comunicazione con divinità e uomini, esaltazione ed espressione dell'armonia degli umani con sacro e natura, di gruppi e individui, di shaman, artisti e personaggi,

¹ C. TOLEMEO, *Armonica*, Milano, Bompiani, 2016.

² Sulla danza nella tragedia: G.M. RISPOLI, *La danza e lo spettacolo, Ethos e pathos del movimento*, in *Idee e forme nel teatro greco: Atti del Convegno italo-spagnolo*, Napoli, M. D'Auria, 2000, pp. 395-429.

³ PLATONE, *Leggi (Nomoi)*, trad. di A. Zadro, in *Opere complete*, a cura di G. Giannantoni, Bari, Laterza, 1983, in particolare vol. VII. G. PANNO, M. M. MASSI, *Dionisiaco e alterità nelle Leggi di Platone: ordine del corpo e automovimento dell'anima nella città-tragedia*, Milano, Vita e Pensiero, 2007, p. 136.

⁴ F. CAPPARELLI, *La sapienza di Pitagora*, Roma, Ed. Mediterranee, 1988, pp. 281-282. G. FERRARIO, *Il costume antico e moderno*,..., Milano, vol. 3, 1823, p. 754. R. GIRONI, *Le danze dei Greci*, Milano, Imperiale Regia Stamperia, 1820, p. 7.

⁵ LUCIANO DI SAMOSATA, *La danza*, Venezia, Marsilio, 1992.



BONAVVENTURA RUPERTI

l'arte coreutica è nodo vitale imprescindibile nella religiosità, a corte in santuari e in templi, nella fulgida storia dei teatri, nei mondi del piacere e dello spettacolo, sui palcoscenici o nelle sale di conviti. E tutt'oggi pullulano miriadi di manifestazioni coreutiche in mille metamorfosi che spaziano da generi e forme tradizionali fino alla danza moderna, al *butō* 舞踏, alla danza contemporanea.

Il vocabolo che in giapponese designa la danza tradizionale è *buyō* 舞踊, neologismo coniato con ogni probabilità da Fukuchi Ōchi 福地桜痴 (1841-1906) o Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935) che lo adotta nel suo trattato *Shingakugekiron* 新樂劇論 (Trattato sul nuovo dramma musicale, 1904)⁶ e apre il nuovo corso alla danza giapponese in epoca moderna.

Il termine oggi impiegato di Nihon *buyō* 日本舞踊 (danza giapponese) nasce in contrapposizione rispetto ai generi coreutici occidentali a comprendere una varietà di forme molteplici che vanno dalle danze religioso-rituali di epoca antica, danze di corte (*bugaku* e altri generi), teatrali (*nō* e *kyōgen*) o narrative, a danze o balli popolari disseminati nel territorio, alle esibizioni spettacolari sui palcoscenici *kabuki* o altro, ma in genere, in senso più stretto, circoscrive specificamente la danza *kabuki*.

In effetti il termine *buyō* è un composto che viene ad assommare due distinti filoni nella tradizione del Giappone: *mai* 舞 e *odori* 踊. Questi due termini testimoniano anche di un uso differente tra le regioni occidentale, il Kamigata, ossia l'area dell'antica capitale Kyōto e Ōsaka, dove prevale il primo (*mai*), e le regioni orientali, Tōkyō (anticamente Edo) e il nord est dell'arcipelago, in cui prevale il secondo (*odori*), discriminio che coglie però anche l'essenza stessa del fare coreutico nel suo sviluppo storico in Giappone⁷.

In questa sede, vista la vastità della materia, mi soffermerò solo sulla fase antica e in particolare il *mai* fino al suo approdo nel teatro *nō*.

2. I PRIMORDI DELLA DANZA

Secondo la tradizione, ribadita anche nei trattati sul *nō* di Zeami 世阿弥 (1363?-1443?), la matrice originaria dello spettacolo, danza e canto, risalirebbe al mito della caverna (Ama no iwa[ya]to 天岩屋度) descritto nel *Kojiki* 古事記 (sec. VII, 712?), mito secondo cui la dea solare Amaterasu ōmikami 天照大神, offesa dagli atti sacrileghi del fratello Susanowo no

⁶ B. RUPERTI, *Dramma musicale e danza nella concezione di Tsubouchi Shōyō*, in M. MASTRANGELO (ed.), *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Roma, Aracne Editrice, pp. 61-87.

⁷ B. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento al Duecento*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 70-90.





mikoto スサノオノミコト (素戔鳴尊, 建速須佐之男命), irruento signore dei venti, si sarebbe rinchiusa in una caverna oscurando il mondo tra la disperazione degli altri numi; grazie a un piano ideato dal dio Omoikane オモイカネ (思金神, 常世思金神), la dea Amenouzume アメノウズメ (天錫女命) avrebbe eseguito una danza su di una botte di legno ribaltata, percuotendo i piedi e denudandosi:

“La maestosa Amenouzume appese fresche fronde del profumato monte del cielo alla corda che le rimboccava le maniche, si acconciò la capigliatura con una bella ghirlanda, e adornò le braccia con erbe e foglioline dei bambusa del profumato monte. Sistemò poi presso la porta della rocciosa stanza del cielo un recipiente capovolto, vi battè sopra i piedi con un baccano così assordante da restarne spirtata, fece penzolare fuori le mammelle e abbassò la cintola del vestito fino a mostrare il sesso. Le pianure del sommo cielo sobbalzarono e uno scoppio di risa si levò da tutte le otto centinaia di miriadi di esseri...”⁸

Tale rito di evocazione/spettacolo avrebbe suscitato le risa delle divinità presenti e richiamato la curiosità di Amaterasu, che, socchiudendo la caverna, attratta da uno specchio, sarebbe stata afferrata saldamente per un braccio dal dio Amenotajikarawo アメノタヂカラヲ (天手力男神, 天手力雄神) e costretta a uscirne ponendo fine all'eclissi.

A questo mitico precedente e ad analoghi procedimenti magici di richiamo/evocazione di divinità risalirebbero le matrici dei riti del *kagura* 神楽 e la nascita della figura del *wazaogi*, ossia l'attore-danzatore, figura intermedia tra dei e uomini, chiamata, attraverso eccitazione, trance e invasamento, a evocare la divinità e a favorirne i benefici.

Il termine *kagura* si riferisce probabilmente alla ‘sede della divinità’ (*kamukura/kamikura* 神座) – ma i sinogrammi 神楽 indicano in maniera altrettanto pertinente “divertimento delle divinità” – ovvero un oggetto, un luogo in cui si chiamerebbe a risiedere il dio, tramite procedimenti atti a richiamarlo, accoglierlo, intrattenerlo: il canto e la danza, movimenti circolari, il battito del piede, lo specchio, una lancia, una spada, dei sonagli, un ventaglio o altro ecc. D’altro canto, anche il termine *kamiasobi* 神遊 伎, che vi si accosta spesso, ha dunque la valenza di divertimento e intrattenimento per gli dei, ossia canti e danze destinati/dedicati agli dei e viene di norma identificato o assimilato al *kagura*.

L’attore (in antico *wazaogi* 俳優, oggi letto *haiyū*) è dunque il tramite con le divinità e gli spiriti, che vengono richiamati ed evocati attraverso danza, canto, musica: tramite il movimento circolare, rotatorio, gli spiriti sarebbero richiamati a posarsi sul vertice di oggetti lunghi e appuntiti,

⁸ *Kojiki, Un racconto di antichi eventi*, a cura di P. Villani, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 48-49.

sull'arco di catalpa, lance o spade, ventagli tenuti o fatti vorticare dall'attore-danzatore. Il primo sinogramma 俳, 倡 e il secondo 優 insieme avrebbero entrambi il significato di *gi* 戲 ossia gioco/scherzo/atto/azione e questi sinogrammi sarebbe stati accostati/abbinati al termine autoctono *wazaogi*. Probabilmente nel periodo della compilazione degli annali mitico-storici, la tecnica-incantesimo per richiamare gli spiriti delle divinità veniva considerato forse come espressione comica (*kokkei* 滑稽), uno scherzo folle quale è il teatro, come manifesterebbe anche la reazione della risata fragorosa dei numi al denudamento di Amenouzume. L'etimo di *waza* sarebbe di sortilegio/magia/anatema per far manifestare la volontà dei numi, gli spiriti divini dotati di autorità e potenza⁹, mentre *ogi* è il sostantivo che deriva dalla voce verbale *ogu* 招ぐ ovvero “invitare”, “richiamare”, “condurre”.

La prima apparizione del termine *wazaogi* sarebbe proprio nel *Nihon shoki* 日本書紀 (720)¹⁰, nell'età degli dei, laddove si riporta in maniera simile il mito su citato secondo cui Amenouzume compie mirabilmente atti di richiamo:

“Ancora Amenouzume no mikoto, progenitrice delle *sarume no kimi*, tenendo tra le mani una lancia intrecciata di steli d'eulalia di miscanto, rizzandola dinanzi all'ingresso della grotta celeste fece magistralmente *wazaoki* [azioni di richiamo delle divinità]. E ancora intrecciò ghirlande di sempreverdi di cleyera del profumato monte [monte Kagu] e s'adornò a tracolla di tralci di lycopodio, s'infiammò il sesso, e collocando una botte riversa, si invasò [*kamugakari*]”¹¹.

Dal confronto e integrazione tra le due fonti *Kojiki* e *Nihonshoki*, emerge che la sequenza sarebbe scandita nei gesti di far risuonare con il battito dei piedi il recipiente reverso – fare *kamigakari* – esibire i seni denudandosi fino al sesso – suscitare la reazione degli astanti, gli otto milioni di divinità¹², confermando il valore di rito danzante che si accompagna a canti (*kamiuta* 神歌, inni alla divinità), risuonare del tamburo e altre musiche.

L'attore che appare sin dalle prime attestazioni è dunque sciamano-danzatore, anzi per la precisione è una figura femminile che svolge il ruolo

⁹ Ma vi è anche chi lo interpreta nel significato di “divinità”, “volere della divinità”, “potenza della divinità” e quindi *wazaogi*, richiamo della divinità, della sua forza rigeneratrice: KUDŌ TAKASHI, “Genbuyō no shisō – ‘(waza?) no kōzō wo saguru’”, in, *Panoramic mag.*, vol.16, 1982, Research Institute of Modern Culture, Pola, pp. 22-25.

¹⁰ Ma anche nel *Kogo shū* 古語拾遺 (807) di Inbe no Hironari 斎部広成 o poi nel *Ryōjin hishō kuden shū* 梁塵秘抄口伝集 (I) (1169-1180 ca.) dell'imperatore Goshirakawa. WAKITA HARUKO, *Josei geinō no genryū: kairaishi, kusemai, shirabyōshi*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 2001, pp. 12 sgg.

¹¹ *Nihon shoki*, Nihon koten bungaku taikei 1, Tōkyō, Iwanami shoten, 1958, pp. 81-82.

¹² KUDŌ, *Genbuyō no shisō*, pp. 22-25.



di sciamana, come sono e tuttora rimangono le *miko* 巫女, sacerdotesse nelle ceremonie *kagura*. E la danza è strumento precipuo per il rivelarsi del divino e per controllare e fugare le incertezze costruite e governate dalle divinità e garantirne l'energia vitale a beneficio di tutti gli astanti.

E' l'energia bruciante ed elettrizzante prodotta dal dinamismo della danza della shamauna che consente di attrarre gli spiriti di divinità e morti e di entrare in comunicazione/contaminazione con il divino, e con questi gesti il medium può interagire con il mondo del divino tramite la poesia oracolare, profetica e trasmetterne la volontà, nonché rigenerare le energie vitali che abbracciano e animano la comunità umana e la natura circostante.

3. SHAMANESIMO: ASCESE E DISCESE

Il mito di Amenozume insegna agli umani lo scopo e le tecniche con cui eseguire un rito per entrare in comunicazione con le divinità e gli spiriti. E manifesta anche chiaramente i caratteri distintivi dei fenomeni che si fanno rientrare nell'ambito dello shamanesimo. La danza di Amenozume è la matrice, archetipo dei riti del *kagura*¹³ per richiamare le divinità con battito dei piedi¹⁴, l'utilizzo di *torimono* (採物), l'agitare di questi, la discesa della divinità (*kamioroshi* 神降ろし), possessione (*kamigakari* 神懸かり) o invasamento e *kamifuri* 神振り, ossia agitazione al fine di preservarne e risvegliarne le energie.

Anche nei riti delle divinità ctonie in ambito greco ricorre il battito dei piedi che percuote il suolo¹⁵, mantenendone il contatto per sprigionarne le energie, e il ricorso alla trance estatica ricercata consapevolmente per entrare in comunicazione con il mondo delle divinità e degli spiriti, ottenerne oracoli o responsi, trattenerne e risvegliarne il vigore, richiamare la loro protezione carica di energie positive e favorevoli.

Dal tempo degli studi di Mircea Eliade questi gesti vengono circoscritti sotto il nome di shamanesimo, le cui svariate fenomenologie sono tradizionalmente distinte in due tipologie, anche in Giappone a cominciare dagli studi di religioni popolari di Hori Ichirō 堀一郎 (1910-74), traduttore di Eliade, o di folklore di Sakurai Tokutarō 桜井徳太郎 (1917-2007) e altri¹⁶. Si distingue tra il modello “continentale” prevalente di

¹³ *Ibid*, p. 24.

¹⁴ C. BARONE, *Le metamorfosi del fantasma*, Palumbo, 2001, pp. 21-22.

¹⁵ N. TERAUCHI, *Nihon geinō no genryū – Gagaku – Sono tayōsei*, in *Nihon no dentō geinō kōza, Buyō-engeki*, Tōkyō, Tankōsha, 2009, p. 32. Così anche nei *tōka* 踏歌, danze di gruppo che si ritengono tramandate dalla Cina, il forte valore magico-apotropaico si manifesta in un movimento coreutico fondato sul calpestio del suolo.

¹⁶ T. SAKURAI, *Nihon no shamanizumu*, Ge, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1977, pp. 407-431; H. SAITŌ, *Shāmanizumu to wa nanika – Eliade kara neo-shāmanizumu he*, in T. OKABE – H. SAITŌ, H. TSUDA, *Shāmanizumu no bunkagaku*, Tōkyō, Shinwasha, 2009, pp. 14-31.



“distacco dello spirito” (*dakkongata* 脱魂型) per cui la mente si disgiunge dal corpo, vola e vaga nei mondi dell’aldilà e raggiunge così l’estasi congiungendosi con il divino o gli spiriti. Il modello classico sarebbe “il distacco dal corpo, il volo e vagare nella dimensione celeste, o invece la discesa nel mondo sotterraneo degli inferi, e lì lo scambio interscambio diretto con presenze soprannaturali come anime o spiriti morti che vi risiedono”¹⁷, una scissione dell’anima dal proprio corpo e un viaggio nella dimensione urania o ctonia dei mondi altri raggiungendo l’estasi, la perdita di coscienza, il rapimento¹⁸. Sarebbe dunque peculiarità dello shamanesimo continentale, nella sua manifestazione più tipica, questa dimensione di viaggio mistico, tramite disgiunzione e ascesa verso il divino e infine la *trance* tramite l’unione con esso¹⁹. Il rapimento estatico viene mosso da una fuga verso l’adilà, un viaggio shamanico che si approssima a misticismo e contemplazione.

L’altro tipo (*hyōreigata* 憲靈型) si fonderebbe sul processo inverso, ossia su uno stato psichico in cui lo shamano, avendo come tramite il suo corpo, induce la discesa della divinità e attraverso l’albergare di questa nel suo corpo si mette in sintonia con il divino, viene posseduto dal dio (*kamigakari*, in termini moderni *hyōi* 憲依) e alfine, facendosi da tramite della sua manifestazione, ne accoglie e sollecita le energie, ne riferisce le parole o gli oracoli.

Il processo di discesa – possessione – invasamento viene suscitato dal corpo tramite movimenti reiterati, musica (il suono di strumenti a corda, percussioni o sonagli), canto, danza, rotazioni e battito dei piedi, fino a pervenire a quello che i Greci chiamavano “entusiasmo”, ossia la condizione di chi è invaso da una forza o furore divino (εὐθεος), raggiunti dalla pitonessa, dall’indovino, dal sacerdote, nonché del poeta ispirato da un dio.

Nei fenomeni dello shamanesimo giapponese, in contrapposizione al modello continentale, prevarrebbe per lo più questa seconda categoria scandita in tre momenti: discendere della divinità (*kamioroshi*); accogliere la divinità, che viene a invadere il corpo dello shamano danzatore o anche shamano in posizione statica; intrattenerla (con musica, canto, danza, offerte) e riavviarla verso l’altra dimensione (*kamiokuri* 神送り).

In realtà, al di là delle tendenze a rigide distinzioni, che si voglia far prevalere un modello e unica matrice universale o si voglia invece accentuare le specificità dovute a differenze culturali derivanti dall’ambiente, nella maggior parte dei casi sono presenti e spesso convivono parallelamente e contemporaneamente entrambi i sistemi, la forma dell’estasi e la forma

¹⁷ SAKURAI, *Nihon no shamanizumu*, Ge, cit., p. 415.

¹⁸ H. SAITŌ, “Shāmanizumu to wa nanika”, p. 21.

¹⁹ T. SAKURAI, *Nihon no shamanizumu*, Jō, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1977, pp. 42-48 (*Nihon miko no tokushoku*, pp. 49-83).



della possessione²⁰. E in moltissime realtà culturali o civiltà lo shamano o il vaticinatore/oracolo può essere statico e richiamare la divinità in sogno (percorso che consente il trapasso all'altra dimensione) o ancora con il suono dell'arco di catalpa (*azusa*) – in Giappone si parla di *azusa miko* 梓巫女 – o come la Pizia pitonessa a Delfi raggiungere la *trance* grazie alle esalazioni di “vapori”, ma anche la figura della *miko* danzante, quale è Amenouzume e le *sarume no kimi* 猿女君 che da lei sarebbero discese e a corte designate ereditariamente a tale servizio e funzione nei riti, in cui canto, musica e movimento coreutico favoriscono la discesa e la possessione, per poi divenire intrattenimento della divinità con offerte votive, cibarie e libagioni, ma soprattutto con musiche, canti e danze.

Muta radicalmente tuttavia il ruolo del corpo: nella prima tipologia, la mente si lancia in volo, distaccandosi dal corpo si libra in estasi; mentre nella seconda il corpo funge da strumento in cui lo spirito divino alberga, viene abitato dalla divinità e dunque, se i *torimono* sono tramite della discesa, il corpo è ricettacolo dell’azione di invasamento (*kamigakari*).

In ogni caso la danza, accompagnata da musica e canto, si profila come strumento di distruzione/scomposizione per garantire poi la riconquista dell’ordine naturale e approssima corpo e mente alle radici cosmiche nella ricongiunzione di una struttura a tre strati tra mondo celeste, mondo terreno e mondo sotterraneo, che tuttavia in Giappone non ha una verticalità bensì una sorta di contiguità orizzontale tra le due/tre dimensioni.

Ma se lo sciamanesimo in Giappone, a differenza di quello continentale meno propende verso il “viaggio estatico-mistico” di ascesa, per l’incontro con la divinità, il raggiungimento di stati di estasi, quanto piuttosto è proiettato verso il richiamo della divinità a descendere, a impadronirsi del medium e parlare attraverso di esso, portare la sua energia, sin dall’antichità il ruolo prevalente di mediatore tra esseri umani, spiriti e divinità, ctonie più che uranie, con entità soprannaturali, anime dei defunti, rimane affidato alle donne. E’ alla donna, capace di dare la vita, che va anche la prerogativa di svolgere la funzione primaria e vitale, ri-creativa, nei rituali che garantiscono l’equilibrio del cosmo, la fertilità e la protezione della comunità²¹. E le cerimonie del *kagura* si fondano proprio su canto e danza, richiamare la divinità, calamitarne le energie, preservandole, trattenendole e rivitalizzandole tramite l’agitazione, il raggiungimento per ecceitazione e incantamento della trance per giungere a vaticinio-oracolo e per risuscitare la vitalità di natura e uomini.

Affiorano così in parte le peculiarità delle *miko* giapponesi (con similitudine con quelle coreane) e le peculiarità dello sciamanesimo giapponese.

²⁰ SAITŌ, *Shāmanizumu to wa nanika*, p. 18 (14-31).

²¹ M. RAVERI, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 37-42.



Sembrano queste le radici speciali e privilegiate della danza nel nuovo assetto del Giappone: le arti di musica e danza, come in tutto l'oriente, sono arti create dagli dei, arti apprese dagli dei, portatrici di armonia tra dei e uomini. Uno dei riti fondanti ha al centro proprio la danza, il battito dei piedi, l'agitare di un'asta o altro oggetto lungo e affusolato, con steli di bambù, tralci, rami di *sakaki*, sonagli, strice o fasce di carta (*nusa*), archi, spade, lance, ventagli ecc. (*torimono*) al fini di far calare le divinità (*kamioroshi*), farsi impadronire da esse in rapimento (*kamigakari*) e risvegliarne le energie vitali (*kamifuri*).

D'altro canto in epoca successiva avviene un trasferimento di tali poteri sciamanici, ora taumaturgici più che divinatori, anche su figure maschili, che, oltre a pratiche di meditazione e opportune discipline ascetiche, ricorrono ad altri stratagemmi/strumenti/artifici per raggiungere il loro scopo: oltre agli oggetti, o l'arco di catalpa, impiegati dalle sciamane, essi ricorrono all'uso della maschera, pratiche magico-ascetiche di preparazione e purificazione, formule magiche di scongiuro ma sempre con canto e danza come elementi portanti e irrinunciabili.

4. DANZA MUSICA E CANTO: *MAI* A CORTE, NELLE PROVINCE, NEL TERRITORIO

Il termine *mai* 舞/舞 trova il suo etimo nel verbo *mau*, *mawaru*廻る, “ruotare”, “girare intorno”, ossia un’azione imperniata su un movimento rotatorio che ha il suo fondamento in un andamento circolare e orizzontale, non sobbalzante bensì un movimento fondato sul passo, un’andatura a contatto con il suolo (e la percussione dello stesso). Le danze che dai primordi giungono fino al periodo medievale, *Yamato mai* 倭舞²² o *gosechi no mai*

²² Danze d’epoca antica originarie dell’area di Yamato accolte a corte e eseguite anticamente in occasione del *Daijōsai*, celebrazioni dell’ascesa al trono del nuovo imperatore, o in festività presso santuari shintō. La tradizione in seguito ai disordini dell’era *Ōnin* (1467) è stata interrotta e poi ripristinata a partire dal *Daijōe* del 1748 e ora eseguita ogni anno al *Chinkonsai* di novembre. Tra le danze tramandate nei santuari si annoverano quella al santuario di Ise, danzata da *miko*, e quella al santuario Kasuga di Nara, eseguita invece da sacerdoti. I danzatori, in numero pari, oggi in genere quattro ma un tempo fino anche a venti, in un processo di influssi del *gagaku*, si muovono recando in mano un ramo di *sakaki* accompagnati da un cantore, un flauto, un *hichiriki* e un *wagon* (cetra antica giapponese): GUNJI MASAKATSU (ed.), *Nihon buyō jiten*, Tōkyō, Tōkyōdō shuppan, 1977, p. 420.



五節舞²³, danze guerriere come *Kume mai* 久米舞²⁴ o gli *Hayato mai* 隼人舞²⁵, o gli antichi *Surugamai* 駿河舞²⁶, ma anche i *tamai* 田儻²⁷, che emergono e preservano le radici popolari, sono in genere designati proprio con questa voce. Sono queste manifestazioni di fenomeni coreutici autoctoni locali, regionali, che, nella fase di consolidamento di un potere centrale forte, vengono accolti, riassorbiti nella capitale e eseguiti come tributo a

²³ Danza femminile che si dice risalente ad allorché all'imperatore Tenmu 天武天皇 (?-686), in ritiro presso una sua villa a Yoshino, mentre suonava il *koto* sarebbe apparsa una creatura celeste che danzando fece volteggiare e rivoltare per cinque volte le maniche della veste, ma la prima attestazione risalirebbe invece all'imperatore Shōmu 聖武天皇 (701-56) nel 742 sotto la denominazione *gosechi tamai*, e in tal caso apparirebbe come danza di propiziazione del raccolto eseguita da fanciulle all'inizio del nuovo anno. Tra i molti eventi che illustrano la vita degli eventi stagionali di corte, a corte viene comunque celebrata nell'undicesimo mese, in occasione del Daijōe o del Niinamesai, rispettivamente da cinque e quattro fanciulle accuratamente prescelte tra la nobiltà di corte di alto rango e poi anche di ranghi minori, guidate e addestrate all'evento per esibirsi al cospetto dell'imperatore in costumi di straordinario sfarzo con un ventaglio di cipresso giapponese *hinoki* (hiōgi 檜扇) in genere in cinque brani. Il termine *gosechi no mai* (danza di cinque melodie) richiamerebbe i cinque ribaltamenti di maniche della creatura celeste della leggenda o meglio le cinque melodie di tonalità diverse dispiegate dall'accompagnamento di *wagon*, flauto, *hichiriki* e la reiterazione dei versi del canto (GUNJI, *Nihon buyō jiten*, p. 156).

²⁴ Danza di battaglia ma anche ricorrente e adatta ai conviti di corte e in epoca Heian eseguita da membri del casato degli Ōtomo nel Daijōsai. I versi del canto e la danza risalirebbero alla campagna verso oriente del mitico primo imperatore Jinmu 神武天皇 e sarebbe poi stata tramandata per musica e coreografia dai casati di Ōtomo 大伴 e Saeki 佐伯, che con una ventina di rappresentanti ciascuno l'avrebbero eseguita anche alla cerimonia di apertura degli occhi del grande Buddha del Tōdaiji a Nara. La tradizione si spezza in epoca medievale ma viene ripresa nel 1818 e quindi giunge fino a oggi nei riti di ascesa al trono (GUNJI, *Nihon buyō jiten*, p. 136).

²⁵ *Hayato mai* sarebbe una danza della popolazione degli Hayato, nel sud del Kyūshū. Sottomessisi al potere centrale furono destinati a fornire guarnigioni per le guardie di corte e la danza fu introdotta in occasioni della vita di corte, come la presentazione dei tributi imperiali o nel Daijōsai. Eseguita da due danzatori, due cantori, due elementi al *koto*, uno al flauto, due al battito delle mani, ecc., sembra aver avuto carattere imitativo quasi umoristico (la raffigurazione dell'annegamento del progenitore Umisachihiko nel profondo del mare), secondo altri, invece guerresco con l'uso di scudi; purtroppo la tradizione è andata perduta/s'è interrotta in epoca medievale (GUNJI, *Nihon buyō jiten*, p. 332).

²⁶ Ne risulta attestazione nel *Makura no sōshi* 枕草子 (1001 ca.) di Sei Shōnagon 清少納言 (966-1025) e nel nō *Hagoromo* 羽衣 sono accostati agli *Azuma asobi* 東遊 (Divertimenti d'oriente), ossia danze popolari originarie delle regioni d'oriente che accolte a corte hanno subito l'influsso del *gagaku*. Secondo la leggenda sarebbero state tramandate dai Michimori su imitazione della danza di una creatura celeste apparsa sulla spiaggia di Udo nella regione di Suruga (l'attuale area di Shizuoka). Ne risultano attestazioni nel 763 o nelle celebrazioni di suffragio del grande Buddha del Tōdaiji di Nara nel 861 e poi celebrate e offerte in vari santuari in genere dalle guardie o funzionari di corte. Dopo un periodo di obsolescenza sono state riprese nella tarda epoca Edo (XIX sec.). Oggi sono eseguite da quattro danzatori a corte e presso importanti santuari con accompagnamento del battito di legni (*shaku*), flauto, *hichiriki*, *wagon* e canto, in una sequenza di brani in un andamento circolare (GUNJI, *Nihon buyō jiten*, pp. 9-10).

²⁷ Danze delle risaie, danze popolari legate ai riti di coltivazione del riso. La più antica attestazione, nel *Nihon shoki*, fa riferimento a un'esecuzione nel quinto giorno del quinto mese del 671 sotto l'imperatore Tenji 天智天皇 (625-671). Danza di trapianto delle piantine di riso veniva eseguita nella corte nel Daijōe per opera di danzatori del minister del gagaku ma dopo una fase di interruzione viene ripristinata nel Daijōe del 1787 per poi perderne definitivamente l'usanza. Al santuario Sumiyoshi di Osaka viene tramandata in una forma eseguita da *miko* (GUNJI MASA-KATSU, *Nihon buyō jiten*, pp. 243-244).



celebrazione degli eventi stagionali e rituali salienti che scandiscono la vita della corte imperiale e che vengono dunque inclusi quale patrimonio comune nel repertorio del *gagaku* 雅楽, la “musica cortese” dell’aristocrazia radunatasi intorno alla figura dell’imperatore²⁸.

Ma la voce *mai* (e il sinogramma) di fatto si trova impiegata anche per riferirsi a generi di musica e spettacolo di provenienza dal continente, dall’Asia centrale come il *gigaku* 伎楽, legato al buddhismo, o dai regni di Corea, Cina, o Sud Est asiatico ecc., come il repertorio del *bugaku* 舞楽, che accoglie l’insieme vario di coreografie all’interno dei generi rappresentativi nella corte imperiale del periodo Heian, così come le danze fiorite nei grandi complessi templari buddhisti, *ennen no mai* 延年の舞²⁹ o altro. O ancora con tale carattere ci si riferisce alle manifestazioni coreutiche all’interno del *sangaku* 散楽, giunto dal continente, che si riversano nel grande corso del *sarugaku* 猿楽, ove è incluso il complesso multicolore delle arti dello spettacolo più varie, fino a confluire alle sorgenti del *nō* o del *kyōgen*.

Tuttavia, come su descritto, tale movimento rotatorio è forma base che affonda le sue radici in una matrice rituale magico-religiosa, che ha l’archetipo della danza giapponese nella celebre esibizione di Ama no iwayato descritta in *Kojiki* e *Nihonshoki* e dunque del *kagura*. Inizia così dal *tamafuri* e *tamashizume*, con movimenti magico-propiziatori (il battito dei piedi) e tale pregnante valore rituale è la sorgente primordiale e originaria della danza che va diramandosi e espandendosi scandita nelle più diverse manifestazioni della vita dell’uomo. Così come vediamo nelle danze di *miko*/sciamane (*mikomai* 巫女舞), nel *miko kagura* le danze eseguite da sacerdotesse presso i santuari shintō delle diverse regioni, si imperniano su un movimento circolare in riti di richiamo e sollecitazione delle divinità, con l’uso di *torimono*, ossia oggetti come ventagli, rami di *sakaki*, campanelli, spade e vengono eseguite come preghiera e offerta alla divinità (*hōraku* 法楽). Come detto, essendo inscenate come ceremoniali di invasamento, anche se ormai formalizzate stilizzate e estetizzate, hanno la particolarità di porre al centro un esecutore/attore/danzatore *wazaogi*, in tal senso sono danze di singoli (o singoli multipli in numero plurale), e di essere eseguite come ceremoniali dovuti a specialisti (sciamane/i, sacerdotesse/ sacerdoti) e questa si può definire la tonalità base del *mai*. Sono danze di forte valenza magico-esorcistica che, con gesti affatto diversi da quelli della quotidianità, si fondano su atti che richiamano coscientemente

²⁸ Per *gagaku* si rinvia a: D. SESTILI, *Musica e danza del principe Genji: le arti dello spettacolo nell’antico Giappone*, Lucca, LIM, 1996 e B. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all’Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 40-49; RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dall’Ottocento al Due mila*, pp. 31-37.

²⁹ Per i numeri vari che rientravano negli *ennen* si rinvia a: RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all’Ottocento*, pp. 54-56.



la divinità/spirito, cercano con il movimento del corpo una comunicazione scambio con le divinità, perseguono l'invasamento, la possessione. Sin dai primordi canto e danza sono metodi di preghiera/rito per richiamare lo spirito della divinità, o offerte destinate a intrattenere la divinità e in questo valore si riconosce il nucleo originario dell'arte coreutica.

Sul versante popolare nel territorio e nelle realtà locali, nei villaggi, strettamente connesse con la coltura del riso sono le danze *tamai* e *taasobi* 田遊³⁰. In queste si riconoscono le origini delle prime forme autoctone di spettacolo che si accompagnano alla risicoltura, sistema agricolo-economico divenuto fondante per la sussistenza delle popolazioni nell'arcipelago già dall'epoca Yayoi 弥生時代 (III-II sec. a. C.) in risaie, o addirittura il tardo Jōmon 繩文時代 (ossia il IV sec. a. C.) ma forse su terreno asciutto. Le "danze delle risaie" al suono di flauto e tamburo accompagnano il trapianto del riso allo scopo di ingraziarsi la protezione delle divinità, di suscitarne le energie, di rivivificarne la potenza fecondatrice, favorendo la prosperità del raccolto tramite il richiamo delle divinità ctonie, forme performative, come su accennato, presto accolte a corte tra le ceremonie per l'incoronazione imperiale. I *taasobi* ("intrattenimenti delle risaie") sono rituali in genere eseguiti a capodanno da personaggi mascherati che ripercorrono, imitandoli, i gesti del ciclo agricolo per auspicarne l'abbondanza attirando l'energia vitale della divinità sulle colture, approdando in seguito in forma più complessa al *dengaku* 田樂 (musica- divertimento delle risaie)³¹. Anche queste forme di spettacolo si radicano dunque sul territorio nelle celebrazioni rituali, e in particolare nelle sagre stagionali legate ai culti shintō 神道, di intrattenimento destinate alle divinità e alla comunità. Su analogo *humus* trova le sue radici il *dengaku* (musiche delle risaie) che oggi comprende in senso lato una pluralità di manifestazioni nell'ambito delle arti performative folkloriche: musiche eseguite concretamente in accompagnamento al trapianto del riso (*taue* 田植), in cui i canti di lavoro e i suoni strumentali scandiscono dunque a ritmo binario i movimenti delle donne addette a questa importante operazione; il *taasobi* in cui prevale il valore vaticinatorio; le molteplici arti dello spettacolo e coreografie note come *dengaku odori* 田樂踊 eseguite e sviluppate da artisti professionisti, i *dengakuhōshi* 田樂法師. Sia le prime sia quest'ultime, proprio attraverso la specializzazione degli artisti incaricati, si svilupperanno in forme spettacolari di sfilate ricche e addobbate per le vie cittadine (*furyū* 風流) o in forma anche di teatro di rappresentazione entrando in competizione con il *sarugaku* e dunque il nō.

³⁰ *Ibid.*, pp. 29-33. M. IIDA, *Dengaku kō, Dengaku mai no genryū*, Kyōto, Rinsen shoten, 1999, pp. 29-33.

³¹ Si noti come per il *dengaku* si impieghi anche la voce *odori*: *dengaku odori*. RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, pp. 29-33.



5. DANZA E MASCHERA, RITI APOTROPAICI E MANIFESTAZIONI DEL DIVINO

D’altro canto, in maniera distinta, si può individuare anche una corrente coreutica *mai* che, come possiamo riconoscere in *Okina* 翁³², vede la manifestazione degli spiriti di divinità, o di antenati, al centro di intensi rituali agricoli che dall’antichità sono venuti sacralizzandosi in quanto cerimoniali atti a pregare per la pace e la prosperità, impetrare e propiziare concordia e abbondanza di messi dei “cinque cereali” nell’impero, e fino a oggi si sono tramandati in maniera multiiforme nelle arti dello spettacolo tradizionali. Così, come è tipico di ogni cultura agraria, anche nella cultura greca l’inno cantato, che sul piano religioso diviene una richiesta o supplica, si pone in stretta relazione con la danza: scandendone la vita religiosa ha la funzione di invocare la protezione degli dei, di allontanare spiriti o effetti maligni, di stimolare e favorire un cambiamento (caduta della pioggia in caso di siccità, propiziazione del raccolto, allontanamento di pericoli di danni o parassiti ecc.), di stringere i vincoli che uniscono gli dei ai partecipanti. In questo “brano sacro” *Okina*, eseguito dai tre ruoli di *Okina* (un tempo preceduto da *Chichinojō* 父尉, danza di vecchio oggi omessa), *Senzai* 千歳 (figura di giovane che in genere porta il baule contenente le maschere e danza la danza dei mille anni, *Senzai no mai*) e *Sanbasō* 三番叟, si manifesta il valore augurale, propiziatorio, apotropaico, che è alle origini e alle radici del rito e dello spettacolo nel nō e nelle arti sceniche giapponesi e, come testimonia anche Zeami nei trattati, in quanto tale occupa nel repertorio un posto e un trattamento ceremoniale affatto speciale, nel suo valore sacro, nell’uso di formule magico-incantatorie, nell’uso speciale delle maschere (che vengono portate in una scatola e indossate appositamente in scena per le danze preposte) quasi che, tramite esse, gli artisti si trasformassero in divinità, favorissero la discesa e la manifestazione della divinità, ne attrissero la protezione e la garanzia di preservazione di pace e prosperità, nella forte valenza dunque di intrattenimento delle divinità e degli uomini, in un’atmosfera di armonia e auguralità che dovrebbe avvolgere il cosmo, il paese, il luogo, gli astanti. Secondo le interpretazioni di alcuni studiosi, le danze dei *jushi* 呪師 (maestri di scongiuri) nei riti in ambito buddhista³³ avrebbero avuto la forma più antica e originale nella danza del vecchio con maschera nera (*Sanbasō*), segno del volto abbronzato del contadino o forse delle divinità della terra, mentre il vecchio dal volto bianco (*Okina*), comunque in quanto tale manifestazione della longevità e dunque del buon augurio, sarebbe una versione “nobilitata” successiva, segno di una sovrapposizione del potere centrale, imperiale e aristocratico di corte, sul substrato religioso dei singoli culti locali.

³² Su *Okina*: RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all’Ottocento*, cit., pp. 53-54.

³³ *Ibid.*, p. 53.



Orikuchi Shinobu 折口信夫 (1887-1953) in *Okina no hassei* 翁の發生³⁴, affrontando anche il tema di *sarugaku* e *dengaku*, ipotizza l'esistenza, prima della formazione di uno stato nazionale, della fede o culto nei confronti della divinità *Tokoyogami* 常世神 (トコヨガミ) quale divinità che giungeva dall'aldilà, da oltre il mare, come immagine dell'abitante del mondo dell'eternità 常世人 ed egli chiama queste figure divine provenienti dal mare *marebito* マレビト. Questi all'inizio erano ritenuti figure che portavano l'avvento della primavera ma poi si credette che le loro visite avvenissero al passaggio di ciascuna stagione, essi si stanziassero nel profondo delle montagne diventando abitanti delle montagne e quindi divinità/numi della montagna. In realtà questo passaggio all'immaginazione/credenza del regno del *tokoyo* come collocato tra i monti è motivato dal progressivo trasferimento delle popolazioni delle coste verso la residenzialità nelle montagne. Sarà dunque il messaggero della divinità o la divinità stessa della montagna che scende verso il villaggio abitato dagli umani e la matrice/archetipo di questa divinità è *okina*, il vecchio. La divinità della montagna che manifestandosi e scendendo per le sue visite dai monti, in seguito diviene il dio che vive e risiede nel santuario shintō del villaggio. In questi passaggi si riflette anche l'arco di tempo del passaggio degli abitanti del Giappone dall'epoca della caccia all'epoca dell'agricoltura stanziiale. I riti sacri che manifestano questo trapasso sarebbero le danze *Okina*. La maschera di Okina viene trattata come corpo divino e la danza di Okina viene eseguita come cerimonia della festa/culto di requiem per le anime (*chinkon* 鎮魂) e di propiziazione della prosperità delle messi dei cinque cereali. Tali rituali sacri arricchendosi del valore esorcistico magico del *jushi sarugaku* diventano poi *okina sarugaku*.

L'attore-danzatore in *Okina* dunque, indossando la maschera da vecchio, diventa manifestazione della divinità (epifania) o degli spiriti di progenitori antenati divinizzati; tramite la maschera il danzatore ne è posseduto o si trasforma nella divinità stessa, può mostrare l'invisibile, dare visibilità alla sua sembianza di vecchio, con il suo sorriso antico, e divenire messaggero e portatore di lunga vita, fortuna, prosperità e pace nel loro eterno reiterarsi nelle stagioni, vecchio che allontana i mali e benedice gli astanti con auspici, formule augurali e danza.

In controcanto, il personaggio di Sanbasō, prima di indossare la maschera, auspica che la gioia presente in questo momento e luogo non debba fuggire verso l'esterno, e inscena una danza movimentata (*momi no dan* 揉みの段) di purificazione dello spazio sacro del palcoscenico; quindi, indossata la maschera del vecchio nero (*kokushiki jō* 黒色尉), dopo un dialogo con il portatore del baule delle maschere Senzai, esegue il *suzu no*

³⁴ S. ORIKUCHI, *Orikuchi Shinobu zenshū*, vol. 2, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1995.



BONAVENTURA RUPERTI

dan 鈴の段 (scena dei sonagli), festeggiando la continuità perenne e l'eternità augurale della fausta giornata presente, mostra e mima con i sonagli gesti di aspersione e semina, quindi, togliendosi la maschera, esce di scena.

6. IL CORPO E I SUOI STRUMENTI: UOMO, SPAZIO SACRO E NATURA

In tale contesto, canto e danza si configurano come tecniche di richiamo e comunicazione con il divino, in un dialogo con le divinità e con l'universo, o come evento di epifania del nume progenitore o divinità della montagna elargitore di benefici, in una sintonia che si celebra, consuma ed espande tra il cosmo naturale e umano, tra macrocosmo della natura (di cui le divinità sono manifestazioni) e microcosmo della comunità umana e del corpo del danzatore.

Sui legami tra danza e cosmologia, sulle correlazioni tra movimenti degli astri, nel firmamento della volta celeste, sull'armonia ricercata e riaffermata tra macrocosmo e microcosmo scrivono i filosofi delle tradizioni d'oriente e occidente e registrano gli studiosi della danza³⁵.

In un contesto religioso in cui, prima ancora della costruzione di luoghi sacri in forma di edificio architettonico, secondo il modello primordiale delle costruzioni lignee con tetto a capanna, i primi siti del sacro sono elementi naturali all'aperto nel contesto naturale, come grandi alberi (*goshinboku* 御神木 albero sacro, ad es. il *nageia nagi* di Kumano, la *cryptomeria japonica* di Miwa e molti altri), rocce imponenti, cascate, foreste, scogli marini, montagne: come accade al santuario del monte Miwa o a Kumano, sono proprio gli elementi naturali primari a essere luoghi sacri in cui si riconosce l'albergare delle divinità, degli spiriti con le loro energie vitali.

La fede e il culto autoctono riconoscono poi il risiedere della divinità in oggetti: da alberi, rocce, montagne a specchi, gemme, frecce, spade o lance, immagini o altro, designati e riconosciuti come corpo della divinità (*shintai* 神体) e tali esseri inanimati, oggetto di venerazione, con la costituzione di edifici preposti, vengono spesso riposti nel cuore inaccessibile dei santuari shintō, in maniera simile al *sancta sanctorum* o ancora a *naos* e *adyton* dei templi greci.

Nella danza-rito dinamicamente la divinità si deposita anche provvisoriamente sul *torimono*, e alfine viene a ospitarla il corpo dell'attore shamanico che funge da ricettacolo e strumento di comunicazione con il divino. Il corpo dell'attore che si invasa, impossessato da spiriti e divinità, ha così il dono di presentire e indovinare, ne proferisce le parole, sentenze o vaticini.

³⁵ C. SACHS, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 2015 (1966).



Anche se non il recipiente riverso di Amenouzume, lo spazio in cui si muove la danzatrice shamanica è comunque uno spazio magico e limitato, circoscritto e concentrato, e tale tenderà a rimanere nella danza giapponese, come osserva con acutezza Gunji³⁶, nei *kagura* nelle manifestazioni folkloriche nella danza di sala: è nel convergere e concentrarsi centripeto di energie che si catalizzano le forze sacre e spazio sacro è dunque il palcoscenico.

Divinità e spiriti abitano dunque in luoghi e in oggetti su cui si possono sostare anche transitoriamente (*yorishiro* 依代, 懸代) ma talora, se necessario, si ricorre anche a esseri animati che vengono allora chiamati *yorimashi* (依巫, 懸巫, 尸童), medium, sacerdotesse, ma anche fanciulli o, nel caso di divinità terribili, da temere e riverire, fantocci che assorbono su di sé le componenti malefiche, spiriti maligni, malattie o altro e tali fantocci/simulacri sono poi destinati a essere abbandonati alle acque, gettati, distrutti.

Nel ritmo della danza il corpo umano, o un oggetto di fattezze umane e non, funge dunque da medium, *miko*, shamano, fanciullo o burattino ecc.. Nelle tradizioni primitive, come manifesta Amenouzume, tuttavia è il corpo femminile che più di ogni altro, ricorrendo a *torimono*, tralci, fronde, oggetti allungati, danza e musica (il suono dell'arco di catalpa), sembra predisposto e incline a giungere alla possessione (*hyōi*). Il corpo femminile è dotato di speciale propensione e sensibilità, demandato alla comunicazione con le divinità e spiriti di vivi e di morti, lontani o vicini, alla congiunzione/connubio con le divinità, e dunque alle profezie, all'oracolo, ai responsi.

Eppure, come manifesta il rito di Amenouzume, anche se nel finale viene denudandosi, il corpo viene addobbato adeguatamente, con tralci, frasche, rami di bambù e dunque il costume ha speciale rilevanza. Anche se nel mito gli attributi femminili vengono palesati, suscitando tuttavia fragorose risate, non è certo la bellezza del corpo nudo della tradizioneellenica, la sua giovinezza e sensualità a esse messi in rilievo, bensì il focus è e rimane l'attrazione dello spirito vitale, speciali qualità di forza vitale, e valore magico che vengono riconosciuti e attribuiti dunque a vegetali particolarmente rigogliosi dai lunghi tralci, gli steli, i rampicanti di cui l'estendersi protendersi e il verde perenne sono segni³⁷. E questo manifesta affinità con la consuetudine delle menadi o baccanti in ambito greco di adornarsi, il capo il corpo e il tirso, con sarmienti, palmiti di viti o pampini d'uva e ghirlande d'edere o allori intrecciati, oltre che pelli di fiere, anche se in maniera o per ragioni differenti connesse con il culto di Dioniso,

³⁶ GUNJI, 'Nobiru' to 'kagamu' to, «Yasō, n. 9, Ankoku butō Dance Review 1920-80 JAPAN», 7-1983, pp. 58-61.

³⁷ KUDŌ, *Genbuyō no shisō*, p. 22.

divinità polimorfa della rinascita e del rinnovarsi del ciclo vitale di fiori e piante, con una mascherazione che marca comunque un ritorno a una naturalità istintiva, selvaggia, irrazionale, che in preda all'ebbrezza, fonte di mediazione tra uomini e divinità, persegue incessante forza vitale anche in un contatto più stretto con natura e divino, nell'unione con il frenetico fluire selvaggio e perenne che tutto pervade. E uno stelo di bambù frondoso, recato tra le mani, come accade alle *miko*, rimarrà nella tradizione scenica giapponese, dal nō al kabuki, come segno di una creatura, in genere donna, posseduta, invasata, o preda di turbamento e della follia.

Ma nella lunga storia del teatro giapponese il costume la foggia gli addobi del corpo, con gli attrezzi, continueranno a essere il fulcro estetico, non certo la giovanile perfezione del corpo ludico occidentale.

Di contro, il corpo maschile per essere e mostrarsi posseduto dalla divinità, e quindi anche manifestarne la figura, ha necessità di ricorrere ad altri strumenti, dispositivi magici, quali sono le maschere, appositamente indossate, o eventualmente manifestarne le immagini e le gesta tramite fantocci.

Tuttavia, le figure femminili dotate di tali poteri e demandate a fare da intermediarie con le divinità e gli spiriti – incarnate dalla mitica figura di Himiko 卑弥呼 (prima metà del III sec.), sovrana-shamana che accentrava su di sé potere religioso e potere politico – via via perdono il ruolo centrale che era loro assegnato in origine a tali fini, anche all'interno dei culti shintō locali, tanto più con la crescente potenza del buddhismo (che per molti versi preclude l'accesso alle donne) e la congiunzione di questo con lo shintoismo (*ryōbu shintō* 両部神道)³⁸. Al contempo, con il sempre più intenso intreccio di ceremonie e festività dei santuari shintō con i templi buddhisti, le figure dei sacerdoti e dei monaci assurgono a ruolo dominante, mentre le *miko* vengono appositamente incaricate solo per danze e rituali circoscritti a singole celebrazioni, alle occasioni di possessione e vaticino. Fino a limitare la loro presenza, nei riti di corte e nei santuari, a esibizioni di giovani fanciulle in danze estetizzate in cui gesti e momenti della trance estatica sono solo stilizzati, come accade oggi. Ottengono spazio negli eventi con esibizioni loro riservate, mentre le originarie figure di *miko* che fungono da medium vivente con le divinità si trasformano/convertono spesso in *arukimiko* 歩き巫女 (sacerdotesse itineranti) disgiunte dai santuari, o afferenti ad antichi santuari (Izumo, Kumano ecc.) ma ormai di fatto slegate dal luogo di origine. A queste figure di *miko* itineranti discenderebbero danzatrici-cortigiane quali le *shirabyōshi* 白拍子³⁹.

³⁸ H. MISUMI, *Josei geinō no genryū: kairaishi, kusemai, shirabyōshi*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 2001, pp. 132-162.

³⁹ RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, pp. 108-111; H. WAKITA, *Josei geinō no genryū: kairaishi, kusemai, shirabyōshi*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 2001, pp. 132-162; Y. OKIMOTO, *Ranbu no chūsei, Shirabyōshi, ranbyōshi, sarugaku*, Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 2016, pp. 42-72.



Al contempo si impongono nel culto e nelle liturgie anche figure maschili di shaman/sacerdoti che si esibiscono in riti apotropaici o esorcistici, scacciando impurità e spiriti maligni, con la diffusione del buddhismo nei templi più insigni sotto la forma di *jushi*, e nei santuari sotto forma di danzatori della danza *Okina* o altri riti di purificazione. Come su esposto, in forma di canto e danza appare dunque la danza ceremoniale augurale di *Okina*, danza del vecchio-divinità portatore di longevità, garante di prosperità, abbondanza e ricchezza del raccolto. Nel caso di *Okina* la maschera si manifesta in maniera evidente essa stessa corpo su cui risiede la divinità, strumento di possessione da parte della divinità visitatrice, e quindi manifestazione stessa della figura della divinità elargitrice di fortuna e longevità, che come accennato diventa prerogativa degli attori di *sarugaku*, in una crescente professionalizzazione e specializzazione dei ruoli di esibizione in canti, musiche e danze, ossia negli eventi rituali e spettacolari che facevano da corollario alle grandi festività e celebrazioni religiose nei complessi templari più ingenti da Nara a Kyōto ai luoghi sacri del territorio. Incaricandosi via via dell'esecuzione delle danze *Okina* presso i vari luoghi di culti locali disseminati nelle province, gli attori-danzatori di *sarugaku* acquisiscono così sempre maggiore potere e autorevolezza.

In tale contesto il rito si trasconde sempre più nella dimensione dell'arte performativa, da rito magico trascolora in spettacolo offerto agli dei e rivolto anche agli uomini. In tale processo si avvia una progressiva estetizzazione, una graduale elaborazione estetica che vede la maschera al

centro, come catalizzatore di energie divine e della magia di possessione-metamorfosi, e si avvalgono anche di ventaglio, costumi, accessori, sempre più preziosi.

La precisione, l'esattezza nella successione dei gesti, la leggibilità e limpidezza visibile del rituale si fa vieppiù nitidezza e bellezza del gesto. La liturgia della figura, dei gesti, degli atti si fa coreografia; l'esatta successione di gesti e movenze di tutto il corpo, oltre che garanzia dell'esatto svolgimento e successione, dunque di efficacia delle preghiere, di adeguata rispondenza alle invocazioni, si traduce in bellezza estetica nell'esecuzione.

Se nella tradizione cristiana la danza viene spesso condannata e via via esclusa dalle liturgie⁴⁰, per le possibili compromissioni con la sensualità seducente del corpo, in Giappone invece nelle mille manifestazioni dei culti e della religiosità locali (*sato kagura* 里神樂 e mille altri) così come nei riti a corte, del potere centrale (*mikagura* 御神樂 e altri), il legame tra religione e danza si mantiene saldamente fondante e centrale.

⁴⁰ Ma si veda nel dettaglio: A. TESTA, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese Editore, 2005, pp. 24-27.



Danza e corpo non sono mai esclusi da riti e spettacoli perché tramiti imprescindibili del contatto con il divino. In tal maniera e contesto, ritmo dell'universo e ritmo del corpo si congiungono, si sintonizzano, *hic et nunc* si elettrizza e ricarica lo spirito vitale che dà vita e respiro a tutte le cose, natura, stagioni, animali e uomini. La danzatrice/danzatore dà corpo e voce alla divinità e in preda al rapimento benefica gli uomini mettendoli in comunicazione con il mondo degli spiriti divini.

Un unico respiro congiunge tramite musica e danza l'universo naturale, e in oriente musica e danza non si incardinano meccanicamente sul ritmo del battito cardiaco, come accade nella musica occidentale, bensì sul ritmo del respiro, quel respiro che con un'alternanza più lenta e distesa di inspirazione ed espirazione nella musica orientale palpita e scandisce l'intero mondo naturale e creativo, in un ritmo binario.

7. DANZA POESIA E MUSICA: DANZA E NARRAZIONE, RITMO E RACCONTO

Il legame tra canto e danza, che rimane cardine indissolubile nella tradizione coreutica e performativa giapponese si giova della poesia, linguaggio che con il suo speciale ritmo, scandito nell'alternanza di 5 e 7 more, è il linguaggio per eccellenza con cui si dialoga con i numi, un linguaggio verbale che si avvale del potere magico della parola (*kotodama* 言靈), con il suo valore apotropaico-scaramantico, formule cariche di potenza di scongiuro, sortilegio, anatema, incantesimo o altro. E canto e danza sono i fondamenti delle arti dello spettacolo fino alla modernità, così nella teoria teatrale di Zeami nel *sarugaku no nō* l'arte del teatro si incardina su due pilastri, il *monomane* 物真似 (mimesi), punto di forza delle compagnie d'attori di Yamato, e *buga nokyoku* 歌舞二曲 (i due elementi di canto e danza).

Tale legame di poesia, canto e danza anima anche le coreografie dei *shirabyōshi*. Il termine, usato per denominare sia il genere sia le danzatrici (dette anche *shirabyōshime*), designa delle danze in realtà eseguite da donne ma anche da fanciulli (*chigo* 稚兒) o giovinetti, e da uomini anche dell'aristocrazia in occasioni conviviali di divertimento. Nel caso delle danzatrici, sembrano di fatto dipartirsi dal grande flusso che sin dalle origini vede la danza e il canto prerogativa delle donne come sciamane investite di poteri magici di evocazione, invasamento, vaticinio e comunicazione con le divinità e gli spiriti, rappresentate dalle *miko*. La loro sembianza riecheggia quelle figure ancestrali, una presenza capace nella danza di suggerire i movimenti dei *mikomai* di sacerdotesse invasate dalla divinità, di trasformarsi in altro da sé, anche di altro genere, di tramutarsi come in una metamorfosi. Trasformatesi in danzatrici-cortigiane itineranti, che visitano o sono invitate presso nobili residenze, che di fatto intrattengono in conviti, che si esibiscono nella danza, nel periodo di dominio dei guerrieri le

danzatrici scelgono di trasformarsi in altro da sé, di vestire abiti maschili, con veste di chiara valenza maschile come *hitatare*, *suikan*, *tateeboshi* e spada, che alla tenuta dei guerrieri richiamano, ma di colore bianco e decori bianchi argentei, come le *miko*, esercitando sul loro pubblico di guerrieri maschi un fascino speciale⁴¹. D’altro canto, in maniera analoga i fanciulli al servizio dei monaci (*chigo*) che si esibivano nei *shirabyōshi* nel corso dei numeri che coronavano gli *ennen*, momenti di divertimento e intrattenimento conviviale a chiusura di celebrazioni religiose nei templi, agghindati in abiti che richiamavano vesti femminili specularmente erano soggetti di attrazione-fascinazione e oggetti di interesse sensuale per i monaci stessi.

Le danze si sarebbero articolate in due momenti: una prima parte di danza lenta e solenne (il *shirabyōshi* vero e proprio) in cui si ammirava dunque il fascino della figura del danzatore/danzatrice nella sua fulgente bellezza e una seconda parte chiamata *seme* セメ, che costituiva il momento culminante in cui l’artista intonava all’impronta una lirica (*waka* 和歌) dei versi composti appositamente e consoni all’occasione, producendosi quindi in una danza di ritmo convulso (*ranbyōshi* 亂拍子) scandita con battito dei piedi in dialettica di violenta tensione con il tamburo a clessidra (*tsuzumi*) percossa in genere da adeguato musicista di provato virtuosismo⁴². Canto e narrazione venivano dunque ritmati dalle percussioni, talora con il flauto, e la danza eseguita con il ventaglio che, accessorio fondamentale nella danza, richiama l’uso dei *torimono* (il ramo di *sakaki*, lancia, arco, specchio o altro) nei rituali *kagura*, nella seconda parte oggetto di ammirazione era la voce, e il ritmo agitato di cadenza tra passi e percussioni. E tali speciali ritmi di certo confluiscono nei *kusemai* e saranno recepiti anche dal *sarugaku no nō*, o nelle celebrazioni degli *ennen*, o anche nelle ballate predilette dai guerrieri di Kamakura, ma anche tra monaci e nobiltà di corte e intonate nei conviti. I brani eseguiti sono soprattutto *sōka* 早歌 (canti veloci) ossia ballate al ritmo di 7-5, più estese e sviluppate rispetto ai canti *imayō* tanto in voga in quel periodo, con melodie che riprendono quella dello *shōmyō tendai*, con enumerazioni, lunghe elencazioni di nomi, descrizioni di viaggi (*michiyuki* 道行), liste di toponimi e oggetti (*monozukushi* 物尽くし), scandite dal battito del ventaglio ma poi anche dal suono dello *shakuhachi*⁴³. Di fatto esse, pur accolte sotto la protezione di signori nobili o potenti, sono generalmente di estrazione sociale bassa, come altre figure di artisti itineranti, come le donne di genti nomadi, dedite alle arti e cortigiane, descritte nello *Shinsarugaku ki* 新猿樂記, che affollano la scena del Giappone fino all’epoca moderna, così come persone

⁴¹ J. PIGEOT, *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien XI^e – XIII^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, pp. 178-180.

⁴² OKIMOTO, *Ranbu no chūsei*, pp. 57-72.

⁴³ *Ibid.*, pp. 42-51. *Ibid.*, WAKITA, *Josei geinō no genryū*: pp. 143-155.



BONAVENTURA RUPERTI

dotate di poteri speciali, religiosi, sacerdoti, attori, artisti, sciamani e non. Tuttavia, grazie alle loro arti, alcune riuscirono a raggiungere posizioni di rilievo, come Otomae 乙前, cantante di *imayō* divenuta guida e maestro in quest'arte dello stesso imperatore Goshirakawa 後白河天皇 (1127-1192), come Kamegiku 亀菊 che fu concubina dell'imperatore in ritiro Gotoba 後鳥羽 (1180-1239), o ancora Bimyō 微妙 o Iso no zenji 磯禪師 o la figlia Shizuka gozen 静御前, amata dal celebre eroe Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-89)⁴⁴, o ancora Giō 姫王 e Hotoke gozen 仏御前, predilette dal potente Taira no Kiyomori 平清盛 (1118-1181) e cantate nello *Heike monogatari* 平家物語⁴⁵.

Ancora, su un versante diverso, fanno la loro comparsa anche forme coreutiche che si sviluppano all'interno di varie forme di arti della narrazione (*katarimono* 語り物), in cui grazie all'abbinamento della narrazione verbale e con il suono di strumenti a percussione si sviluppa un racconto, una storia: *kusemai* 曲舞 o *kōwakamai* 幸若舞, generi che via via distanziandosi dalla matrice magico-religiosa fioriscono in particolare in epoca medievale, e poi nel periodo del paese in guerra. Di questo genere si conservano anche numerosi testi le cui storie sono spesso comuni con il teatro nō, verranno spesso riprese e rielaborate nel teatro dei burattini o nel kabuki che ne svilupperanno motivi e personaggi, vicende e trame. All'epoca in cui Kan'ami 觀阿弥 (1333-84), padre di Zeami e grande maestro del nō, assume dal *kusemai* alcuni ritmi che arricchiranno la recitazione del nō, questa forma è ancora danzata da singoli danzatori che scandiscono narrazioni non ancora sviluppate in testi letterariamente consolidati in maniera matura. Dopo una fase di decadenza, tuttavia, con figure di artisti di arti minori (*shōmonji* 唱聞師 o *senzumanzai* 千秋万歳), quest'arte vede una fioritura con l'apparizione di Kōwaka *tayū*, un artista che dalla regione di Echizen giunge alla capitale, rielabora e ne riscrive i fondamenti articolandola in danze a due interpreti, *tayū* e *waki*. In tal modo si avvia un'evoluzione verso rappresentazioni con più attori (due o tre), che vengono articolate in dialoghi e canti a due (corali) sulla base dei testi verbali e con gesti e danza, ma senza che gli interpreti assumessero le vesti e l'interpretazione dei personaggi, preservando dunque una natura "narrativa". Le prime attestazioni di testi risalgono alla fine del 1400 (1498) e quelli ora preservati si suppone si siano consolidati dunque nella seconda metà del XVI secolo. La leggenda, tramandata da genalogie di epoca premoderna, farebbe risalire

⁴⁴ RUPERTI, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, pp. 108-111.

⁴⁵ Narrazione epica dell'ascesa e della rovina della casata Taira (Heike), nella lotta per la supremazia nell'impero che li vide sconfitti dal clan Minamoto (1180-1185). Il racconto, ampliatosi e diversificatosi nel tempo in varie lezioni e tradizioni, nella sua versione iniziale viene a formarsi nel XIII secolo. Recitato da cantori ciechi con l'accompagnamento del *biwa*, sia come genere di recitazione che come materia di ispirazione ha esercitato per secoli grande influsso sulla letteratura e sul teatro (nō, teatro dei burattini, kabuki ecc.).



l'arte a nobili natali, con Naoaki/Naoakira 直詮 (il suo nome da fanciullo sarebbe Kōwakamaru 幸若丸), nipote di Momonoi Tadatsune/Naotsune 桃井直常 signore di Harima, settimo discendente di Minamoto no Yoshiie 源義家 (1039-1106), che avrebbe preso a modello le narrazioni epiche dello *Heike monogatari* (*heikyoku*) quando era fanciullo (*chigo*) sul monte Hiei. Ma molti brani del repertorio tuttora tramandati, in tutto più di cinquanta, sono certamente di ascendenza popolare, e spaziano da *Manjū* alle storie dei fratelli Soga, *Soga monogatari* 曾我物語⁴⁶, o da episodi del *Taiheiki* 太平記⁴⁷ e in genere vengono classificati in base alle fonti o alle materie epiche a cui si rifanno, ossia brani ambientati nell'epoca della grande corte di Heian, nel periodo Heiji, o degli Heike, o legati a singoli personaggi come la bellissima Tokiwa gozen 常盤御前, il figlio Minamoto no Yoshitsune e le sue avventure, i fratelli Soga. Si tratta comunque di narrazioni per lo più guerresche o affini vicine ai gusti dell'aristocrazia militare, con situazioni drammatiche che vedono per protagonisti eroi e guerrieri, anche se non mancano insegnamenti buddhisti o eventi miracolosi di ascendenza *shintō*.

In tali danze di narrazione tuttavia, come accennato, il danzatore non impersona un singolo personaggio, non ne indossa le vesti, bensì ne narra le gesta e recita le parole muovendosi ritmicamente con rotazioni e scandendo il ritmo con il battito dei piedi. L'apparente primitiva semplicità di quest'arte di declamazione e ritmo – ma non solo con la voce bensì accompagnata con il portamento e il movimento del corpo e il battito dei piedi – dalla combinazione di narrazione e danza abbozza la via che conduce a una danza che racconta. E la complessità di ritmi che congiungono, intrecciano e combinano storie, narrazioni con i battiti di strumenti a percussione e di passi, d'altro canto, danno vita a nuovi ritmi complessi e fino ad allora inusitati. Anche dai molteplici impulsi di queste arti sprigionerà la

⁴⁶ Storia della vendetta dei fratelli Soga, *Soga no Jūrō* 十郎祐成 (*Sukenari*, 1172-1193), il maggiore, e *Soga no Gorō* 五郎時致 (*Tokimune*, 1174-1193) il minore. Il padre Kawazu no Saburō (*Sukeyasu*) 河津三郎祐泰, signore di potente casato di Izu, viene ucciso a Izu nel 1176 per mano di Kudō Suketsune 工藤祐經. In seguito alla morte del padre la madre si risposa con *Soga Sukenobu* e i figli ne assumono il nome. Nel frattempo Suketsune, che sotto la protezione del nuovo shogun, Minamoto no Yoritomo, diviene potente, progetta l'uccisione dei fratelli che però vengono salvati da Hatakeyama no Shigetada e Wada Shigemori. Il minore (Hakoō il suo nome da bambino) per un periodo viene adottato da un signore a Hakone ma poi compie il suo *genpuku* nel 1190 con Hōjō Tokimasa (1138-1215). Compiuto entrambi il passaggio all'età adulta cercano l'occasione per compiere la vendetta ma invano. Finalmente, durante una battuta di caccia organizzata da Yoritomo, nel quinto mese del 1193, ai piedi del monte Fuji, individuano l'alloggio di Suketsune che vi partecipava e, durante la notte tra il vento e la pioggia, riescono a introdurvisi e ucciderlo compiendo la vendetta del padre. Tuttavia il fratello maggiore viene ucciso da una guardia della stazione, Nitta Tadatsune, mentre il minore, catturato, viene giustiziato il giorno seguente.

⁴⁷ Opera narrativa di argomento epico-guerresco di vasta estensione composta in più fasi tra il 1368 e il 1379. Narra con stile brillante le complesse vicende del Giappone durante il periodo delle dinastie imperiali del sud, dell'Imperatore Godaigo a Yoshino, e del nord, sostenuta da Ashikaga Takuji a Kyōto (*Nanbokuchō*).



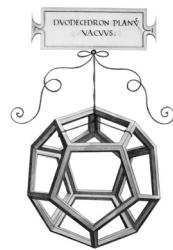
BONAVVENTURA RUPERTI

danza espressiva che troverà sviluppo teatrale e drammatico nel nō⁴⁸. Nel nō la danza, influenzata in maniera decisiva dall'impiego della maschera, con l'uso frequente del ventaglio e con volteggiare di maniche, con rotazioni intorno allo spazio scenico e l'avanzare e retrocedere verso e dagli spettatori, in uno scivolare sul suolo e percuoterlo, anima il movimento scenico nel suo insieme e con Zeami verrà a costituire il climax del dramma all'interno di un'arte dello spettacolo come teatro di rappresentazione di straordinaria raffinatezza.



⁴⁸ B. RUPERTI, *Scenari del teatro giapponese. Caleidoscopio del nō*, Venezia, Cafoscarina, 2016, pp. 16-19.





II – ARTE E PAROLA IN ASIA: CINA, ASIA CENTRALE, COREA





EMANUELE BANFI

PROCESSI DI SEMANTIZZAZIONE DI
‘parola’ VS. ‘Parola’
IN LINGUE DIVERSE: TRA OCCIDENTE E ORIENTE*

*a Ugo Fabietti,
profondo, mirabile indagatore di universi simbolici
fatti (anche) di ‘parole’ e di ‘Parole’
Μνήμης χάριν*

1. LA NOZIONE DI ‘PAROLA’: DIFFICOLTÀ DEFINITORIE

Se è vero che la nozione di ‘parola’, in termini linguistico-generali e, ancor più, in termini strettamente morfologici, risulta di difficile definizione – come mostrano tutti i tentativi compiuti, in prospettiva tipologico-linguistica di trovare un possibile minimo comune denominatore che possa valere per lingue tipologicamente diverse¹ –, è anche vero che, all’interno di singole famiglie linguistiche e, più nello specifico, in lingue diverse appartenenti a singole famiglie linguistiche, i termini attestati per la significazione/nominazione e cioè per la semantizzazione della nozione in questione risultano ugualmente caratterizzati da una notevole varietà di forme.

Quasi che, per indicare la nozione di ‘parola’ – nozione spesso fatalmente intrecciata con questioni d’ordine tabuistico e magico-sacrale –, singole comunità linguistiche, in diversi segmenti della loro storia, abbiano proceduto nei relativi processi di semantizzazione operando per ‘distanziazione’ l’una rispetto all’altra piuttosto che per ‘convergenza’.

* Questo saggio deve molto a suggerimenti nati da confronti con illustri, dotti e cortesi colleghi che qui singolarmente ringrazio: Attilio Andreini, Giuliano Boccali, Massimo Campanini, Pietro Umberto Dini, Vincenza D’Urso, ‘Ali Faraj, Pier Francesco Fumagalli, Daniele Maggi, Andrea Maurizi, Maria Teresa Orsi, Paolo Ramat, Aldo Tollini, Vittorio Tomelleri, Raffaele Torella.

¹ Sulla definizione di ‘parola’ in termini linguistico generali e in una prospettiva attenta alle caratteristiche tipologicamente salienti delle lingue storico-naturali cfr. P. RAMAT, *Per una definizione di ‘parola’*. In Id., *Pagine linguistiche*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 106-121 e P. RAMAT, *What’s in a word?*. In «Skase - Journal of Theoretical Linguistics» 13 (2016), pp. 106-119. Importanti osservazioni sulla definizione di ‘parola’ in lingue diverse sono in C. VALLINI (ed.), *Le parole per le parole. I logonimi nelle lingue e nel metalinguaggio*, Roma, Il Calamo, 2000.



EMANUELE BANFI

2. ‘PAROLA’ VS ‘PAROLA’

Ciò che mi propongo nell’ambito di questo contributo è il descrivere, muovendo da riflessioni interne all’ambiente linguistico indeuropeo messe confronto con quanto attestato negli ambienti semitico, sino-giapponese e coreano, l’insieme delle forme linguistiche che, in ambiente indeuropeo – e con particolare riferimento alle lingue indeuropee di più antica attestazione –, ricorrono per indicare, appunto, la nozione di ‘parola’ intesa nelle sue diverse accezioni: la parola ‘comune’ (d’ora in poi < parola >, resa con < p > minuscolo), indicativa dell’esperienza comunicativa ‘quotidiana’ dei locutori, contrapposta alla parola ‘sacrale’ (d’ora in poi < Parola >, resa con < P > maiuscolo), connessa con la sfera del magico e/o del sacrale-divino, caratterizzata, proprio per questa sua peculiare valenza, da significativi fenomeni di ‘specializzazione’ (per i suoi usi anche in ambiti giuridico, rituale, religioso) e, spesso e comprensibilmente, caratterizzata da fatti di ‘tabuizzazione’, particolarmente interessanti, questi ultimi, per i risvolti etno-linguistici che vi sono connessi².

A margine di questo primo abbozzo, utile per mostrare la complessità del terreno sul quale si muove l’indagine storico-linguistica, farò riferimento poi anche al modo con cui, in ambiente semitico e poi negli ambienti sino-giapponese e coreano, sono espresse le nozioni di ‘parola’ vs. ‘Parola’ tenendo conto di quanto nell’analisi di tali semantismi hanno prodotto le riflessioni di ebraisti, arabisti, sinologi, yamatologi, coreanisti: a tali riflessioni il mostrare se alla complessità del quadro documentale attestato in ambiente indeuropeo corrisponda pari complessità anche in altri ambienti, tutti per altro accomunati da un denominatore comune e cioè dal fatto che le singole tradizioni linguistico-culturali di riferimento risultano caratterizzate da documentazione diacronica e da spessore storico-linguistico senz’altro paragonabili con quello indeuropeo e, proprio per questo, particolarmente interessanti.

² Sul tema della ‘tabuizzazione’ linguistica relativamente a diversi ambiti nozionali e in culture diverse nello spazio e nel tempo, cfr. G.R. CARDONA, *Introduzione all’etnolinguistica*, Torino, Utet, 2006, pp. 122-128 e sul connesso tema della ‘costruzione’ della ‘materia sacra’, in cui gran parte giocano ritualità affidate al ‘dire’ magico-sacrale e formulare, cfr. U. FABIETTI, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, fetici nella pratica religiosa*, Milano, Cortina, 2014, pp. 222-232.



Processi di semantizzazione di ‘parola’ vs. ‘parola’

3. LE NOZIONI DI ‘PAROLA’ VS ‘PAROLA’ IN AMBIENTE INDEUROPEO³

Trattando la questione a partire dall’ambiente indeuropeo non si può se non rilevare che, in sanscrito, la lingua indeuropea di più antica attestazione, la forma che veicola la categoria della parola è *vácas* (dal punto di vista formale, esatto corrispettivo di gr. ἔπος, τό < i.e. *wekʷ-os) e che tale forma, significante “parola”, indica anche una divinità (*Vāc*) che presiede alla organizzazione del mondo. *Vāc* è la prima manifestazione dell’Assoluto; essa ‘è’ fin dal principio ed è rivelazione (śruti), è l’interenza della śruti e la śruti è *Vāc*: così nei *Veda*, così nei *Brāhmaṇa*, così nelle *Upaniṣad*⁴. Nello Śivaismo non-duale *Vāc* coincide con la Coscienza che avvolge l’universo e ne assicura l’unità mantenendo comunque al proprio interno l’irriducibile molteplicità rappresentata simbolicamente dai cinquanta fonemi (sillabe, in realtà...) del sistema fonologico sanscrito resi,

³ Per le indagini d’ordine etimologico relative alla nozione di ‘parola’ in ambiente indeuropeo ho tenuto presenti, per un confronto generale tra singole lingue: C.D. BUCK, *A dictionary of selected synonyms in the principal Indo-European languages: a contribution to the history of ideas*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1949-1988; J. POKORNY, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern, Francke, 1959; Th.V. GAMKRELIDZE – V.V. IVANOV, *Indo-European and the Indo-Europeans. A Reconstruction and Historical Analysis of a Proto-Language and a Proto-Culture*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1995.

Più nello specifico, per il sanscrito: N. STCHOUPAK – L. NITTI – L. RENOU, *Dictionnaire Sanskrit-Français*, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient Adrien Maisonneuve, 1932; M. MONIER-WILLIAMS, *A Sanskrit-English Dictionary, etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages*, Delhi, Motilal Banarsi Dass Publishers, 2002.

Per il greco: P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1990-1994; R. BEEKES, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden, Brill, 2010.

Per il latino: A. WALDE – J.B. HOFFMANN, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1930-1954; A. ERNOUT – A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1994; R. MALTBY, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Cambridge, Cairns, 2006; M. DE VAAN, *Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages*, Leiden-Boston, Brill, 2008.

Per le lingue germaniche, in generale: V. OREL, *A Handbook of Germanic Etymology*, Leiden-Boston, Brill, 2003. Più nello specifico, per il gotico: W.PH. LEHMANN, *A Gothic Etymological Dictionary*, Leiden: Brill, 1986; per il tedesco: W. PFEIFER (u.d.L.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin, Akademie Verlag, 1993; AA.VV., *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim-Leipzig-Zürich, Duden Verlag, 2001; F. KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (bearb. von E. SEEBOLD), Berlin, de Gruyter 2002²⁴; H. BLUHME, *Etymologisches Wörterbuch des deutschen Grundwortschatzes*, München, Lincom, 2005.

Per le lingue slave, in generale: E. BERNEKER, *Slawisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1924; R. DERKSEN, *Etymological Dictionary of the Slavic Inherited Lexicon*, Leiden, Brill, 2008; più nello specifico, per il russo: M. VASMER, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Progress, 1986; P.J. ČERNUX, *Istoriko-etimologičeskij slovar' sovremenennogo russkogo jazyka*, Moskva, Russkij Jazik, 1993.

⁴ Ringrazio vivamente Raffaele Torella per questa importante segnalazione. Quanto alle testimonianze linguistiche, cfr. N. STCHOUPAK – L. NITTI – L. RENOU, *Dictionnaire Sanskrit-Français*, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient Adrien Maisonneuve, 1932, p. 621; M. MONIER-WILLIAMS, *A Sanskrit-English Dictionary, etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages*, Delhi, Motilal Banarsi Dass Publishers, 2002, p. 912.

sul piano grafematico, dai corrispettivi grafemi devanagarici. Sul piano religioso ai cinquanta fonemi/sillabe⁵ (e ai rispettivi grafemi devanagarici) corrispondono i cinquanta Rudra: esseri divini ombrosi e inafferrabili, così come *Vāc* stessa appare ombrosa e inafferrabile, già nella tradizione vedica. Nei *Brāhmaṇa* la parola si riveste di significati pregnanti e acquista anzi un potere quasi magico, pur perdendo in parte la sua autorità, incalzata dalla mente (*manas*; cfr. gr. μένος, τὸ): onde il conflitto tra mente e parola, tra parola endofasica e parola detta. In uno dei *Brāhmaṇa* più antichi – il *Tāṇḍya Mahā Brāhmaṇa* – si trova peraltro un passo che ricorda, anticipandolo, l'*incipit* del Vangelo secondo Giovanni (Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος ...) là ove la Parola è elemento sotteso alla creazione del mondo: “Questo [in principio] era il solo Signore dell’Universo. La sua Parola era con lui. Questa Parola era il suo secondo. Egli contemplò e disse: ‘Libererò questa Parola, così che ella produrrà e creerà tutto questo mondo’” (*Tāṇḍya Mahā Brāhmaṇa*, XX, 14,2)⁶.

Oltre che da *vácas/ Vāc* in sanscrito la nozione di ‘Parola’/‘parola’ è espressa anche mediante *padá* il cui valore semantico nel *Rigveda* è sempre “orma, traccia” e, come tale, entra nella terminologia metalinguistica attraverso l’immagine delle orme della vacca, entità valoriale massima per i poeti vedici⁷: *padá* indica il segno linguistico nella sua dualità di materia fonico-acustica alla quale è associato un significato⁸. La ‘Parola’ è portata dall’uccello-sole (*Rigveda* X, 177, 1-2)⁹ o è descritta come il Soma che

⁵ Nel pensiero linguistico indiano ai fonemi è affidato il compito della significazione resa possibile, quest’ultima, dalla struttura linguistica in cui essi sono inseriti; al pari del fatto che un qualsiasi ‘segno’ (anche non verbale: un cenno del capo, il rullio di un tamburo, un segnale di fumo, una lacrima, uno sguardo) non può significare alcunché, di per sé, se non lasciando trasparire la struttura linguistica che vi è insita.

⁶ Cfr. R. PANNIKAR (ed.), *I Veda. Mantramañjarī: testi fondamentali della rivelazione vedica*, Milano, Rizzoli, 2001, vol. I, p. 145.

⁷ Sulla prassi poetica dei “wanderden Barden und Priester-Gelehrten” del mondo vedico, con riferimenti importanti al più ampio mondo indeuropeo, cfr. M. WITZEL, G. TOSHIFUMI, *Rig-Veda. Das heilige Wissen*, Frankfurt am Mein-Leipzig, Verlag der Weltreligionen, 2007, pp. 443-450.

⁸ Il segno linguistico inteso come ‘traccia’ trova interessanti riscontri nei processi di semantizzazione indicanti ‘imprimere un segno’ > ‘scrivere’ anche in ambiente semitico (cfr., tra l’altro, ar. *raqama* “marchiare, imprimere” > “punteggiare, scrivere”; ar. *ragm* “cifra, numero”, accad. *recu* “ricamo” < *RQM; śaparu “scrivere”, śipru “missiva” < *SPR) e, per quanto attiene il cinese 文 *wén*, cfr. A. SCHUSSLER, *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2007, p. 535 ove è spiegata l’evoluzione semantica di 文 *wén* il cui valore originario era “impronta”, “traccia” e poi “carattere”, “testo scritto”, “cultura”, ecc.; da accostare alle forme *wun* (attestata dal 蒙古字韻, *Mēnggǔ zìyùn* “Rime in scrittura mongola/Phags-pa”, sec. XIV) < *mun* (Old Northwest Chinese) < *mjwən/mjuən*, forme derivata da *m̥eɪ, “fuligine, nerofumo” e, per traslato, “segno sul corpo, tatuaggio” e, quindi, con valore verbale “imprimere un segno > decorare > scrivere”).

⁹ *Rigveda* X, 177, 1-2: pataṅgám aktám ásurasya māyáyā / hṛdā paśyanti mānasā vipaścítah | / samudré antáh kaváyo ví cakṣate / mārīcīnāṁ padám icchanti vedhásah ||1|| / pataṅgó vācamánasā bibharti / tám gandharvō ’vadat gárbhe antáh | / tám dyótamānām svaryām maniśām / ḛtásya padé kaváyo ní pānti ||2||. “Patangu, okrašennogo koldovskoju siloju Ásury, / serdtsem (i) mysl’ju vidyat prozorlivtsy. / V glubine okeana razgljadyavajut (ego) poetry. / Ystroitel

“muove la parola come il pilota la nave” (*Rigveda IX, 95, 2*)¹⁰; in quanto realtà statica esprimente un contenuto semantico, *padā* è poi ‘misurata’ da tre delle quattro impronte della vacca (*Rigveda I, 164, 45-46*)¹¹ mentre la quarta impronta rappresenta la dimensione dinamica, superficiale dell’attività locutoria: quella, appunto, propria della ‘parola’¹².

obrjada iščyt sled lyčej”; “V mysli Patanga neset rec”. / Ee provozglasil Gandxarva v utrobe. / Eto sverkajušče nebesnoe poznanie / Mudretsy xranjat v obiteli istiny (trad. di T.J. ELIZARENKOVA, *Rigveda. Mandaly IX-X*, Moskva, Nauka, 1999, p. 317); “L’alato unto [occultato] dalla magia dell’Asura vedono con il cuore e con la mente quelli che conoscono la parola ispirata, i poeti lo scorgono dentro il mare: la traccia dei raggi ne cercano, seduenti [1]. L’alato porta il linguaggio con il suo contenuto di pensiero: il Gandharva lo parlò entro l’embrione: quel (linguaggio) sfogorante, solare, che (allo stato embrionale) è intento di rappresentare, lo sorvegliano tenendolo saldo i poeti sulla traccia della verità [2]” (trad. di D. MAGGI, *Vedico padā- dalla Parola alla parola*, in C. PICCININI (ed.), *Atti del Convegno ‘Parola’ vs ‘parola’ e ‘segno’*, Biblioteca e Accademia Ambrosiana (Milano, 30-31 marzo 2017), Roma, Bulzoni (in corso di stampa).

¹⁰ *Rigveda IX, 95, 2*: hárīḥ srjānāḥ pathyām gṛásyé- / árti vācam arítéva návam | / devó devánām gúhyāni námā- / ávíś kṛṇoti bahrísi praváce ||. “Bulanyi (kon) vypuščennyi po puti zakona, / privodit rec’ v džiženie, kak veslo lodku. / Bog delaet javnymi tainye imena / Bogov, čtoby provozglasili (ix) na žertvennoj solome” (trad. di T.J. ELIZARENKOVA, *Rigveda. Mandaly IX-X*, Moskva, Nauka, 1999, p. 88). “Il fulvo (destriero) [Soma], lasciato andare sul sentiero della verità, muove la Parola come il rematore l’imbarcazione: lui dio rende manifesti i nomi nascosti degli dei per proclamarli sul tappeto d’erba del sacrificio” (trad. di D. MAGGI, *Vedico padā- dalla Parola alla parola*, in C. PICCININI (ed.), *Atti del Convegno ‘Parola’ vs ‘parola’ e ‘segno’*, Biblioteca e Accademia Ambrosiana (Milano, 30-31 marzo 2017), Roma, Bulzoni (in corso di stampa).

¹¹ *Rigveda I, 164, 45-46*: catvāri vāk párimítā padáni / tāni vidur bráhmaṇā yé maniṣināh | / gúhā trIni níhítā néngayanti / turýam vācó manusyā vadanti ||45|| / indrám mitrám várnam agním áhur / átho divyáh sá suparnó garútman | / ékam sád víprā bahudhā vadanty agníni yamáni mātariśvānam áhuh ||46||. “Vier Fußspuren ist die Sprache, wenn sie voll gemessen wird. / Die kennen die Brahmanen, die das Vorhaben haben. / Geheim sind die drei gelegt. Sie bringen nicht in Bewegung. / Die vierte (Fußspur) der Sprache reden die Menschen”, “(Es sei) Indra, Mitra, Varuna, Agni, sagen sie. / Dann ist es auch der himmlische Adler Garutman. / Wass ein einziges ist, reden die Geisteserregten vielfach. / (Es sei) Agni, Yama, Mātariśvan, sagen sie” (trad. di M. WITZEL, G. TOSHIFUMI, *Rig-Veda. Das heilige Wissen*, Frankfurt am Mein-Leipzig, Verlag der Weltreligionen, 2007, p. 303). “La parola si misura in quattro impronte: le conoscono i brahmani, che ricercano il senso. Tre, impresse nascostamente, non le scindono; la quarta impronta della parola, la dicono come fanno gli uomini [45]. Parlano di Indra, Mitra, Varuna, Agni; e anche: ‘È l’uccello divino Garutman’; (quell’impronta della parola che pure è) unica, i poeti la dicono in molte forme: parlano di Agni, Yama, Mātariśvan. [46]” (trad. di D. MAGGI, *Vedico padā- dalla Parola alla parola*, in C. PICCININI (ed.), *Parola’ vs ‘parola’ e segno. Atti del Convegno – Biblioteca e Accademia Ambrosiana (Milano, 30-31 marzo 2017)*, Roma, Bulzoni (in corso di stampa).

¹² Con la precisazione – cortesemente segnalatami da Daniele Maggi – che la ‘traccia’ lasciata dall’uccello o dalla nave (metaforicamente intesi, questi, come veicoli della ‘Parola’/‘parola’) nella sua indefinitezza assume anche un ruolo ‘enigmatico’. Nella loro natura pur ‘misteriosa’ uccello e nave condividono però un aspetto di sequenzialità che richiama la dimensione sintagmatica insita nella struttura delle sequenze fonico-acustiche significanti; e, per tornare alle metafore dell’uccello e della nave, come le impronte della vacca rappresentano una ‘sequenza’, così la ‘traccia’ dell’uccello è ritmata dalla sequenza dei battiti delle sue ali e la ‘traccia’ della nave è ritmata dalla sequenza dei battiti dei remi. Alla base di tali considerazioni stanno sequenze metriche, si che l’orma di un determinato metro viene ‘riportata’ sull’orma di un altro, secondo un gioco di scansioni affidate a sequenze di sillabe. Come in *Rigveda I, 164, 23*: yád gāyatré ádhi gāyatrám áhitam / tráisṭubhād vā tráisṭubham nirátakṣata | / yád vā jágaj jágati áhitam padám / yá



3.1. Dal sanscrito al greco, al latino...

Alla base di scr. *vácas*/ *Vāc* è, come si è poc’anzi ricordato, la radice i.e. *wekw- / *wokw-, assai produttiva in sanscrito (cfr. le forme verbali *vákti*, *vīvakti*; aor. *ávōcam* (= gr. εἶπον); part. pass. *uktá*; causativo *vācayati*) e in avestico (cfr. av. *vak-* “parlare”; *úxta-*; *vácas* (= gr. ἔπος); av. *vāxš* (= lat. *vōx*) e con interessanti, evidenti corrispondenze in numerose altre lingue i.e.:

- in greco, in primo luogo, ove ἔπος, *tò* (da un più antico *Fέπος* < *wekw-) nella lingua omerica indica innanzi tutto “ciò che può essere detto a parole”; quindi “discorso” e poi “racconto” (cfr. *Il.* 3.83 στεῦται γάρ τι ἔπος ἐρέειν κορυθαίλος “Ektōr “vuol dirci qualcosa Ettore dall’elmo abbagliante”; spesso unito anche a μῦθος: cfr. *Od.* 4.597-598 αἰνῶς γὰρ μύθοισιν ἔπεσσι τε σοῖσιν ἀκούων / τέρπομαι “godo assai dei tuoi discorsi e racconti, ascoltando”; 11.561 ἄλλ’ ἄγε δεῦρο, ἄναξ, ἵν’ ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσῃς “ma vieni, signore, ascolta la mia parola e il mio dire”); ma anche, più generalmente, indica le “parole” contrapposte ai “fatti” (*Od.* 19.565 ἔπει ἀκράντα φέροντες “recando parole inutili (= senza effetto)” vs ἔτυμα “parole vere” vs ἔργα “opere”); e poi anche “parole di una divinità”, “oracolo” (cfr. *Od.* 12.266 [...] ἥκουσα βοῶν αὐλιζομενάων / οιῶν τε βληχήν. Καὶ μοι ἔπος ἔμπεσε θυμῷ / μάντιος ἀλαοῦ, Θηβαίου Τειρεσίαο “[...] sentii muggito di vacche nei chiusi / e belato di pecore; e in mente mi cadde la parola / del cieco vate, il tebano Tiresia”).

Dalla base *wokw- dipende invece la forma ὄψ, ὄπός “voce” o “canto” (voce di divinità, ma anche d'uomo). Già in Omero (cfr. *Od.* 24.535

ἴτ τάδε vidūs tē amṛtatvám ānaśuh || 23 ||. Daß der *gāyatrī*sche (Fuß) auf dem *Gāyatrī*schen hingelegt ist, / oder (daß sie) den *triṣṭubhi*schen (Fuß) aus dem *Triṣṭubhi*schen herauszimmerten, / oder daß der *Jagat*-Fuß aus dem *Jagat* (dem *Jagatī*schen) hingelegt ist, / die ja das wissen, die haben die Unsterblichkeit erlangt” (trad. di M. WITZEL, G. TOSHIFUMI, *Rig-Veda. Das heilige Wissen*, Frankfurt am Mein-Leipzig, Verlag der Weltreligionen, 2007, pp. 298-299). “Che l’(orma) della *gāyatrī* fu riportata sull’(orma) della *gāyatrī*, o l’orma della *triṣṭubh* fu fogniata in base all’orma della *triṣṭubh*, o che l’orma della *jagatī* fu rimessa sull’orma della *jagatī* – coloro che sanno questo ottengono l’immortalità [23]” (trad. di D. MAGGI, *Vedico padā-dalla Parola alla parola*, in C. PICCININI (ed.), *Atti del Convegno ‘Parola’ vs ‘parola’ e ‘segno’*, Biblioteca e Accademia Ambrosiana (Milano, 30-31 marzo 2017), Roma, Bulzoni (in corso di stampa).

Cfr. anche, in ambiente greco, il passo di *Iliade*, XX, 245-249 ove è riportata la contesa verbale tra Enea e Achille nella quale è evocata ugualmente l’immagine della nave portatrice di parole le quali, a loro volta, sono immaginate entro un ‘pascolo’: Άλλ’ ἄγε μηκέτι ταῦτα λεγόμεθα νηπύτοι ώς, / ἔσταότ’ ἐν μέσῃς ὑσμίνῃ δημοτήτος· / ἔστι γάρ ἀμφοτέροισιν ὄνειδεα μυθήσασθαι / πολλὰ μᾶλ’, οὐδὲ ἄν νηνὸς ἔκατον γος ὅχθος ἀριστοῦ· / στρεπτὴ δὲ γλώσσης ἔστι βροτῶν, πολέες δὲ ἔνι μῆθοι / παντοῖοι, ἐπέων δὲ πολὺς νομὸς ἔνθα καὶ ἔνθα / ὄπποιόν κ’ εἴπησθα ἔπος, τοῖόν κ’ ἐπακούσαις. “Andiamo! Non restiamo a parlare come bambini / mentre siamo in pieno conflitto; / entrambi abbiamo infatti molte offese da lanciarci / tutto un carico che neppure una nave da cento banchi porterebbe; / la lingua dei mortali è mobile, vi si trovano propositi di ogni genere / qui e là è un ricco pascolo di parole; / qualsiasi parola tu dica, ne ascoltersti una simile”.

Θεᾶς ὅπα φωνησάσης “avendo la dea emesso voce”; *Il.* 3.221 ἀλλ’ ὅτε δή ὁ ὅπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος ἵει “ma quando grande voce emise dal petto”; *Od.* 10.221 Κίρκης δ’ ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὅπι καλῇ “sentivano Circe cantare all’interno [sc. della grotta] con bel canto”). Ma anche “verso di animali” (cfr. *Od.* 4.445 ἀκούουσαι ὅπα ἀρνῶν “sentendo il belato di agnelli”);

- in latino dalla radice i.e. *wek^w- / *wok^w- dipendono forme quali *vōx*, *vōcis* indicante “voce, di chi parla o canta”, “parola”, “discorso”; e poi anche “detto”, “formula (magica)”, “incantesimo”; da *vōx*, *vōcis* si hanno poi i derivati *vōcābulum* “denominazione, termine, parola” e il verbo *vōcāre* (cfr. anche, in ambiente italico, l’umbro *sub-oau*, *-ocaui*, *-oco* “chiamare, invocare”).

Le forme sopra indicate prevedono, in ambiente indeuropeo, rapporti sicuri con armeno, celtico, germanico, baltico, ittito e tokario: più in particolare, con arm. *gočem* “io grido, chiamo”; con a.irl. *foccul* “parola” (cfr. scr. *vaktram* “bocca”, entrambi < i.e. *wok^w-tlo-m, lett. “strumento che ‘produce’ la parola”); con a.a.td. *giwahanen* “citare, menzionare” e “memoria” (< germ. *gawahnjan < *wok^w-no-; cfr. scr. *vacaná*); m.a.td. *wiüegen* “richiamare alla memoria”; a.isl. *ömun* “voce”; ags. *wōm(a)* “rumore, chiaso” (< germ. *wōhm < i.e. *wōk^w-m); con a.pruss. *wackītwei* “chiamare, invitare”; con itt. *huek-*, *huk-* “giurare”; e, infine, con tok. A *wak*, tok. B *wek* “parola”.

3.2. In greco, la coppia λέξις, ḥ vs. λόγος, ó

In greco le nozioni di ‘parola’/‘Parola’ sono espresse anche dalla coppia λέξις, ḥ vs. λόγος, ó la cui vicenda prevede un processo di ‘specializzazione’/‘distanziamento’ estremamente interessante, e di cui si dirà più avanti. Qui basti segnalare due circostanze significative:

- la prima, il fatto che la forma λέξις, ḥ non è attestata nelle fasi antiche della grecità linguistica (non ricorre mai nei poemi omerici, il che fa pensare che, a quella altezza temporale, la forma λέξις < *leğ-si < legiti (antica forma di infinito presente nella fase pre-storica, ‘indeuropea’ del greco; come si dirà più avanti) fosse sentita ancora come forma verbale, non nominale. Le prime attestazioni di λέξις, ḥ ricorrono infatti solo a partire da Platone, nel valore di “il dire, il parlare” > “il discorso, la parola” in opposizione a φόδη, ḥ “il canto” o a πρᾶξις, ḥ “l’azione” (cfr. Plat. *Leg.* 816 xix/d τὰ δὲ ... τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γέλωτος κωμῳδῆματα τετραμμένων, κατὰ λέξιν τε καὶ φόδην καὶ κατὰ ὅρχησιν ... ἀνάγκη μὲν θεάσασθαι καὶ γνωρίζειν “le [sc. opere] di coloro che si sono dedicati a testi comici ... occorre vederle e conoscerle e per le parole e per i canti



e per le pantomime”). E ciò a differenza di λόγος, ὁ che è forma già omerica (cfr. *Il.* 15.393 ἤστό τε καὶ τὸν ἔτερπε λόγοις “stette e coi discorsi lo rallegrava”; *Od.* 1.56 αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι “sempre con discorsi delicati e lusinghieri”) e sempre al dativo plurale e sempre in una accezione particolare “Narrationes, non singula verba significat”¹³; come tale λόγος, ὁ continuerà in tutta la grecità linguistica, classica e postclassica;

- la seconda, il fatto che entrambe le forme sono connesse con la radice i.e. *leğ- / *log- da cui il verbo λέγειν il cui primo significato è “selezionare, raccogliere, riunire”; anche “enumerare” (cfr. *Od.* 11.374 σὺ δὲ μοι λέγε θέσκελα ἔργα “enumerami tu le meravigliose imprese”) e, al medio, “discorrere, chiacchierare” (cfr. *Il.* 13.275 τί σε χρὴ ταῦτα λέγεσθαι; “perché devi dire queste cose?”, *Il.* 13.292-293 ἀλλ᾽ ἄγε, μηκέτι ταῦτα λεγώμεθα νηπότιοι ὡς / ἐστάοτες “ma via, non stiamo a ciarlare così, come bimbi qui fermi”) da cui “raccontare > dire” (con costrutti sintattici diversi: proposizioni infinitive; oppure introdotte da ὅτι, ὡς) in forte concorrenza, al presente indicativo, con altri presenti di verbi indicanti la nozione del ‘dire’: ἀγορεύω e φημί. Se ἀγορεύω, denominativo di ἀγορά, ἡ “la piazza”, indica il “parlare in assemblea, in pubblico” e poi “annunciare”, “notificare” (valori semantici già propri del lessico omerico¹⁴), φημί è connesso con le forme φάτις, ἡ e φάσις, ἡ, entrambe derivate, al pari di φημί, dalla radice i.e. *bhā- “brillare” e poi “illuminare > chiarire” > “parlare, dire” (cfr. scr. ved. *bhā-nati* “egli parla”; arm. *bam* “io dico” < i.e. *bhā-mi; arm. *bay* “parola, espressione” < i.e. *bhā-ti, esatto corrispettivo di gr. φάτις, ἡ “voce (di oracolo); proverbio” e φάσις, ἡ “asserzione; affermazione”; lat. *fāri* “dire”, *fābula* “racconto”; a.a.td. *bannan* “esprimere un ordine”; a.sl. *bajq* “io parlo, racconto”). Il valore primo di λέξις – < *leğ-si alla cui base sta un antico infinito presente *leğ-ti (con assimilazione del nesso /gt/ > /kt/ e assibilazione di *-ti > *-si) – indicava “il raccogliere (oltre che cose anche idee), il selezionare (cose o idee) > il dire”; λόγος indicava invece “il contenuto mentale oggetto di una selezione” > “ciò che è detto razionalmente (dopo essere stato selezionato/scelto)” e, quindi, “ragione”, “discorso”.

Nel greco classico si avrà poi una importante specializzazione delle due forme: λέξις, ἡ indicherà la nozione di ‘parola’ legata alla quotidianità, in contrapposizione a λόγος, ὁ che, progressivamente, accanto al valore di ‘parola’ contrapposta ad ‘azione’, come già in Platone (cfr. *Plat. Ap.* 20.4 τότε μέντοι ἐγὼ οὐ λόγω, ἀλλ᾽ ἔργῳ αὖ ἐνδειξάμεν “allora io l'avrei mostrato non a parole, bensì coi fatti”; *Leg.* 816 xviii/e ὅλως δὲ φθεγγόμενος,

¹³ Cfr. H. EBELING, *Lexicon homericum*, Lipsiae, B.G. Teubner, 1885, p. 996.

¹⁴ Cfr. H. EBELING, *Lexicon homericum*, Lipsiae, B.G. Teubner, 1885, pp. 17-18.

εἴτ’ ἐν φόδαις εἴτ’ ἐν λόγοις, “esprimendosi [sc. egli] completamente e con canti e con discorsi”; *Rsp.* 396a οἱ τοιούτοι καὶ ἐν λόγοις καὶ ἐν ἔργοις ἀμαρτάνουσιν εἰς αὐτούς τε καὶ εἰς ἄλλους “tale gente sbaglia verso sé e verso altri in parole e in azioni”), acquisterà il valore filosofico, retorico e poi sacrale/religioso di ‘Parola’: tale accezione è già del resto e di nuovo in Platone (cfr. *Phaedr.* 275a ἐν τῷ τοῦ Διὸς τοῦ Δωδωναίου ἱερῷ δρυὸς λόγους ἔφησαν μαντικοὺς πρώτους γενέσθαι “dicevano che nel santuario di Zeus Dodoneo si fossero manifestati i primi oracoli della quercia”); più ampiamente, nel greco neotestamentario e, infine, nel greco ecclesiastico, ove λόγος, ὁ indicherà il “Verbo divino”, la “Parola divina”, e poi la “Rivelazione divina”, la “dottrina di Cristo”; e, già nei Lxx *Ex.* 34.28, οἱ δέκα λόγοι indicano i “dieci Comandamenti”.

Particolarmente interessante – e la cosa si produrrà proprio nel greco cristiano e avrà poi riflessi in tutto il lessico della cristianità – è la specializzazione, a livello semantico, del termine greco παραβολή, ἡ che, dai valori originari di “giustapposizione”, “confronto” propri del greco classico (cfr. Platone, *Philebus* 33: παραβολὴ τῶν βίων “confronto delle vite”) o, nel lessico della geometria, di “(linea) parabolica” e poi, nel sottocodice della retorica, di “(figura retorica del) paragone”, (della) comparazione”, passerà, per tralato, a indicare le nozioni di “detto arguto”, “favola” e poi “apologo”. Su questo problema tornerò più avanti. Con l’aggiunta e la precisazione che παραβολή, ἡ condivide peraltro la stessa base di due altri termini – συμβολή, ἡ e διαβολή, ἡ – indicanti il primo la “realizzazione di un accordo”, il secondo la “scissione di un accordo”: quest’ultima circostanza, in quanto veicolo di dissidio nell’atto di parola (“denigrazione”, “calunnia”), richiama il fatto che διάβολος, ὁ “il calunniatore” è colui che, appunto e per eccellenza, non solo crea il dissidio ma anzi del dissidio e del disaccordo gioisce.

3.3. *Gli esiti della radice i.e. *wer- e del suo ampliamento i.e. *wer-dh-*

La nozione di ‘parola’ (e, più ampiamente, la nozione del ‘dire’) è espresa in ambiente indeuropeo anche da forme dipendenti da un’altra radice, assai produttiva, sia nella sua forma di base (i.e. *wer-) che in quella con ampliamento (i.e. *wer-dh-):

- dalla forma i.e. *wer- comportante, dal punto di vista semantico, una sfumatura di solennità giuridico-religiosa – “dire la formula”, “pronunciare la parola sacra”¹⁵ –, dipendono il greco εἶρω “dire, dichiarare”

¹⁵ Cfr. H. FOURNIER, *Les verbes de ‘dire’ en grec ancien: exemple de conjugaison supplétiive*, Paris, Klincksieck, 1946, pp. 5 sgg.; 94 sgg.; 224 sgg. Tra le forme nominali l’aggettivo in *-to mantiene stretti rapporti con la coniugazione: βῆτός “convenuto, conforme a ciò che è stato

- (da Omero in poi) e la sua forma mediale εἴρομαι “domandare”¹⁶ e le connesse forme ρῆσις, ἡ e ρῆμα, τὸ entrambe indicanti la nozione di “parola” ma con accezioni diverse: ρῆσις, ἡ < i.e. *wrē-ti indica “la parola nel suo farsi” (> “discorso” (cfr. già in *Od.* 21.291 αὐτὰρ ἀκούεις μύθων ἡμετέρων καὶ ρῆσιος; “ma ascolti le nostre parole, i discorsi?”); *Il.* 9.443 attesta ρήτηρ, ὁ “colui che è atto a parlare”: μύθων τε ρήτηρ’ ἔμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων “se buon parlatore tu fossi e buon operatore di opere”)¹⁷ vs ρῆμα, τὸ < i.e. *wrē-mṇ indicante la “parola detta” > la “parola d’ordine, formula, frase” e, presso i grammatici “verbo” in opposizione a “ὄνομα”. Interessanti, anche per i riscontri con scr. *vratám* “ordinamento” e av. *urvātəm* “prescrizione” (nonché con a.sl. *rota* “giuramento”)¹⁸, sono le forme gr. ρῆτρα, τὰ e gr. ρήτρη, ἡ “patto” / “convenzione, accordo” (attestato, quest’ultimo nel lessico omerico: cfr. *Od.* 14.393: ἀλλ’ ἄγε νῦν ρήτρην ποιησόμεθ’: αὐτὰρ ὅπισθε / μάρτυροι ἀμφοτέροισι θεοί, τοὶ Ὄλυμπον ἔχουσιν “ma su, ora un patto facciamo; e dopo / siano a noi testimoni entrambi gli dei che abitano l’Olimpo”). A questa radice risalgono anche l’ittito *wer-iya* (un presente in *-y^{e/o}-) “chiamare, nominare” e le forme protoslave *vřq, *vřati da cui il deverbativo russo *vrú*, *vratí* “vaneggiare, farneticare”;
- dalla radice i.e. *wer-dh- / *wor-dh- (< i.e. *wer- / *wor-, con ampliamento *-dh- < i.e. *dhə- / *dhē- / *dhō- “collocare, porre > fare”: cfr. scr. *dá-dhā-mi*; gr. τί-θη-μι; lat. arc. *fēkēd* > *fēcit*, ecc.) dipendono lat. *uer-b-um* “parola” e a.pruss. *wiir-d-s* “parola” (e anche “Parola”)¹⁹; da *wor-dh- dipendono il lit. *vardas* “nome” e il lett. *vārds* “parola” e “nome”; da i.e. *wṛ-dh-, radice con vocalismo zero, dipendono got. *waurd*, a.a.td. *wort*, ingl. *word*, td. *Wort* e altre forme germaniche. Con la precisazione che lit. *vardas* e lett. *vārds* prevedono piuttosto un semantismo prossimo a “parola magica”, “formula magica” (cfr. anche russo *vrac[i]* “colui che conosce la parola per fare guarire” > “medico”) e che, in lituano, esiste anche la forma žodis “parola” (utilizzata anche per rendere la nozione di ‘Parola’ all’inizio del *Genesi* nelle due traduzioni (Brektūnas e Chilinskis)²⁰ risalenti al sec. XVI.

detto”, “conforme a ciò che è possibile dire”, “razionale” (Omero, ion.att., ecc.) in opposizione a ἄρρητος (Omero, Esiodo, ion.-att., ecc.) “che non può essere detto > segreto, indicibile”; anche ἀπό-ρρητος “vietato, abominevole, segreto”.

¹⁶ Cfr. H. EBELING, *Lexicon homericum*, Lipsiae, B.G. Teubner, 1885, pp. 370-371.

¹⁷ Con molti derivati, mediante preverbi: ἀνά-ρρητις “proclamazione”, ἀπό-ρρητις “divieto”, “rifiuto” διά-ρρητις “enumerazione esplicita”, ἐπί-ρρητις “formula magica” (in gr. tardo).

¹⁸ Cfr. anche scr. *rīā* “verità”, a.pers. *arta-* “id.” (documentata quest’ultimo in particolare nell’onomastica: cfr., tra gli altri, il nome di Artaserse: a.pers. *Artaxšaçrā*, lett. “colui la cui signoria è la Legge”). Ringrazio vivamente il collega Daniele Maggi per la cortese segnalazione.

¹⁹ Interessante è il riscontro italico attestato da umbro *uerfale* < proto-italico *uerbāle “templum effatum” (*Tabulae Eugubinae*, a 8; cfr. Varr. *L.L.* 7, 8; Gell. 13, 14, 1).

²⁰ Devo tale informazione al collega Pietro Umberto Dini, che vivamente ringrazio.



3.4. Le continuazioni della radice i.e. *klew- / *klow-

Infine, dalla radice i.e. *klew- / *klow- “udire” > “avere fama” (cfr. gr. κλύω, lat. *clueō* / *cluō*; gr. κλυντός, lat. [*in*]clutus / [*in*]clitus, ecc.) dipende la forma pan-slava *slovo* (lett. “cosa udita” > “parola” e anche “gloria”: cfr. κλέος ἄφθιτον) e, ugualmente limitati agli ambienti slavo e germanico, sono gli esiti delle radice i.e. *rek- / *rok- (cfr. got. *rah-njan* “calcolare”, a.bulg. *rekq* “io dico”; *pro-rok-u* “profeta”). Tale radice prevede una interessante continuazione anche in tok. A e in tok. B *rak-e* “parola”.

3.5. I molti termini per la nozione di ‘parola’ in latino

Particolarmente complessa, in merito alla nozione di ‘parola’ vs. ‘Parola’, è la situazione attestata dal latino, ove, accanto ai già citati *uōx* e a *uerbum*, si devono registrare anche *lingua* nel senso di “parola”, “discorso” (cfr. *linguam continere*, *moderari* “frenare le parole”), *loquela* nel senso di “parola”, “linguaggio” (cfr. Pl. *Cist.* 741 *quidam loquelandam dixerunt uerbum quod in loquendo efferimus* “alcuni dissero *loquela* la parola che proferiamo nel parlare”; Lucr. 5.230 *nutricis blanda atque infracta loquela* “il parlare carezzevole e balbettante della nutrice”) e *dictum* nel senso di “parola” (cfr. Pl. *As.* 927 *increpare dictis saeuis incipit* “iniziò a rimproverare con male parole”; Tac. *Ann.* 4.35 *dictis dicta ultus est* “vendicò le parole con le parole”).

3.6. Il caso di lat. *parabola*, un grecismo fortunato

Notevole, a proposito del semantismo della nozione di ‘parola’/‘Parola’ in latino, è l’evoluzione semantica del grecismo *parabola*, -ae (anche *parabolē*, -ēs) che, dal valore di “paragone, confronto” proprio del sottocodice della retorica²¹, assume nel latino cristiano della *Vulgata* oltre che il valore di “racconto edificante” e di “proverbio”, anche quello generico di ‘parola’ (*assumptā parabolā* “presa la parola”).

Parabola (da *parabola Christi*), dal senso evangelico di “comunicazione per similitudine divina” o “allegoria” passato alla sfera semantica della generica “parola”, si diffuse per l’Italia (*parola*) e la Gallia (*parole*) come sostituto di *verbum*, mentre il derivato verbale *parabolare* sostituì nel va-

²¹ Cfr. Sen. *Ep.* 59.6 *illi, qui simpliciter et demonstrandae rei causa eloquentur, parabolis referti sunt* “ricchi di paragoni sono coloro che dicevano semplicemente per dimostrare”; Quint. *Inst.* 6.3.59 *adhibetur autem similitudo interim palam, interim more parabolae* “la similitudine talvolta è introdotta in modo aperto, talvolta sotto forma di analogia”; Quint. *Inst.* 8.3.77 *in omni autem parabole aut praecedit similitudo, res sequitur, aut praecedit res, similitudo sequitur* “in ogni paragone o la similitudine viene prima e poi segue la cosa, oppure prima viene la cosa e poi la similitudine”.

lore di “dire/parlare” il latino *loqui*. Nei primi secoli *parabolare* subì poi la concorrenza di *fabulari* da cui dipendono l’italiano *favellare* attestato nei testi antichi del centro e del sud della penisola, il sardo e il ladino *fabellare*, lo spagnolo *hablar*, il portoghese *falar*, il provenzale *faular*²².

Da tale uso dipendono le forme latino-medievali *parabola* “proverbio > massima > parola” (cfr. Ruodlieb, fragm. 5, v. 591 *parabolas incepit dicere multas* “cominciò a dire molte parole”; Rosell., *Lib. feud. Maj.* 236 (a. 1053-1071) *Non dixer illas parabolas, quas dixeris* “non avrò detto quelle parole che avrai detto”) e *parabolare* “esprimere per metafore > parlare” (cfr. Goaris, c. 8-IV, p. 420 *de illo infante parabolante* “di quel bambino che parlava”; Epist. Syn. Caris. a. 858, c. 4-II, p. 429 *quicquid contra caritatem et fidem debitam cogitavit, parabolavit et fecit* “qualsiasi cosa pensò contro carità e fede dovuta, disse e fece”²³; e poi, evidentemente, tutte le forme proprie delle lingue romanze, a partire da it. *parola/parlare*, fr. *parole/parler*, sp. *palabra* (con la già segnalata eccezione di sp. *hablar* < proto-romanzo **fabulare* < lat. *fabulari*, ecc.).

Nel lessico cristiano parallelamente allo specializzarsi di *parabola* è interessante osservare un’altra specializzazione relativa al semantismo di *verbum* che, perso il valore generico di “parola”, assunse il valore di “Parola” (divina) e rese la parallela nozione di λόγος, ὁ propria del greco cristiano.

4. LA NOZIONE DI ‘PAROLA’ IN AMBIENTE SEMITICO

In ambiente semitico²⁴ sia l’ebraico biblico che l’ivrit attestano due termini per indicare la nozione di ‘parola’:

- מִלָּא millā (f. sing., forma breve del termine aramaico/siriaco *meltā*, a sua volta stato enfatico di *mēlā* vale “parola, discorso, dialogo”²⁵. Con la precisazione che l’aramaico/siriaco *meltā* può indicare sia la nozione generica di “parola” che quella di “Parola” in senso religioso/sacrale, atta a indicare il “Verbo” divino, la “Seconda Persona della Santissima Trinità”²⁶ (cfr. la resa in siriaco di N.T. *Johannes* 1,1. *brēšit itaw[hy]-*

²² Cfr. M. CORTI, *Un ponte tra latino e italiano*, Novara, Interlinea, 2002, p. 14.

²³ Cfr. J.F. NIERMEYER, *Mediae latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, Brill 1976, p. 760.

²⁴ Devo le informazioni relative all’aramaico, al siriaco, all’ebraico biblico, all’ivrit e all’arabo alla cortesia di ‘Ali Faraj, Pier Francesco Fumagalli e Massimo Campanini ai quali va la mia gratitudine.

²⁵ Cfr. C. BROCKELMANN, *Lexicon Syriacum*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1966, p. 386b; A. EBEN-ŠOŠAN, *Ha-millon he-hadaš*, Yerušalayim, 2003, vol. III, p. 979.

²⁶ Cfr. J.P. SMITH, *A Compendious Syriac Dictionary Founded upon the Thesaurus Syriacus of R. Payne Smith*, Oxford, Clarendon Press, 1979., p. 274.



Processi di semantizzazione di ‘parola’ vs. ‘parola’

- [*h]wā melṭā*, “all’inizio era la Parola”, riferita al Verbo di Dio, *melṭā besrā huā*, “il Verbo si è fatto carne”)²⁷;
- *דָבָר dāvār* (m. sing.) vale “parola, cosa, oggetto, faccenda, notizia”²⁸. Il termine *dāvār* non ha comunque un preciso significato sacrale; può ricorrere in contesti di argomento religioso ma di per sé non vale “Parola” in senso sacrale (cfr. Gn 15, 1 ’*aḥar had-də-vārīm hā-’ēl-leh, hā-yāh də-var-Yah-weh ’el-’av-rām, bam-ma-hā-zeh lē-mōr; ’al- tī-rā ’av-rām, ’ā-nō-hī mā-gēn lāh, śəh-ā-rə-hā har-bēh mə-’ōd*. “After these things the word of the Lord came unto Abram in a vision, saying, Fear not, Abram: I [am] thy shield, [and] thy exceeding great reward”)²⁹.

4.1. Il caso dell’arabo

In arabo la forma **كلمة** *kalimah* (f. sing.) significa sia “parola” in termini generici (e anche “causa, questione”, anche “decisione”) che “Parola” in senso sacrale/religioso: *wa-tammat kalimatu rabbika ṣidqan wa-’adlā* “È compiuta la parola del tuo Signore in verità e giustizia”³⁰ e *kalimatu Allāhi* indica nel Corano la “Parola di Dio”³¹; *fa-nādat-hū al-malā’ikatu wa-hūa qā’imun yuṣallī fī-l-mihrāb ’anna Allāha yubašširuka bi-Yahyā muṣaddiqan bi-kalimatin mina Allāh* “Allora gli angeli lo chiamarono mentre stava ritto in preghiera nel Santuario e gli dissero: Dio ti dà la buona novella della nascita di Giovanni, che confermerà una Parola venuta da Dio”; *yā-Maryamu ’inna Allāha yubašširuki bi-kalimatin minhū smuhū al-Masīhu ’Īsā bnu Maryama* “Oh Maria! Dio t’annuncia la buona novella di una Parola che viene da Lui, e il cui nome sarà il Cristo, Gesù Figlio di Maria”³².

²⁷ Cfr. O. MANNA, *Qāmūs kāldānī- ‘arabī / Chaldean-Arabic dictionary* (New Introduction by G.A. KIRAZ, Beirut, 1975, p. 400).

²⁸ Cfr. C. BROCKELMANN, *Lexicon Syriacum*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung 1966, p. 527b; A. EBEN-ŠOŠAN, *Ha-millon he-ḥadaš*, Yerušalayim, Kiryat Sepher, 2003, vol. I, p. 292; M. PAZZINI, *Lessico concordanziale del Nuovo Testamento siriaco*, Milano, Edizioni Terra Santa, 2004, p. 227.

²⁹ Cfr. L. KÖHLER – W. BAUMGARTNER (eds.), *Lexicon in Veteris Testamenti Libris*, Leiden, Brill, 1958, p. 201a.

³⁰ Cfr. *The Qur’ān With a Phrase by Phrase English Translation, translated by ‘Alī Qulī Qarā’ī*, London, ICAS Press, 2005, 6/115.

³¹ Cfr. *The Qur’ān With a Phrase by Phrase English Translation, translated by ‘Alī Qulī Qarā’ī*, London, ICAS Press, 2005, 3/39.

³² Cfr. *The Qur’ān With a Phrase by Phrase English Translation, translated by ‘Alī Qulī Qarā’ī*, London, ICAS Press, 2005, 3/45.



5. LE NOZIONI DI ‘PAROLA’ VS. ‘PAROLA’ IN AMBIENTE SINO-GIAPPONESE E COREANO

5.1. In ambiente sino-giapponese le nozioni di ‘parola’/‘Parola’ sono espresse mediante una serie di morfi cui corrispondono sinogrammi dotati ciascuno singolarmente, oltre che di una storia particolare e di attestazioni risalenti spesso alle fasi più antiche della tradizione linguistico-culturale cinese, anche di un semantismo oscillante tra i valori di ‘parola’ intesa come espressione linguistica legata alla quotidianità e ‘Parola’ intesa come espressione sacrale: tali morfi (e i relativi sinogrammi) sono, nell’ordine, 言 *yán*, 語/语 *yǔ*, 詞/词 *cí* e 道 *dào*. Tutti, a loro volta, in stretta relazione con 文 *wén* “segno scritto” > “civiltà, cultura”, 名 *míng* “nome, parola” > “reputazione, fama”, e, come verbo, “chiamare”³³, 命 *mìng* “decreto” e, come verbo, “comandare, ordinare” (cfr. 命名 *mìngmíng* “dare il nome”, “battezzare”).

5.1.1. 言 *yán*

言 *yán* è attestato già nelle iscrizioni oracolari (甲骨文 *jiǎgǔwén*, secc. XIII-XI a.C.)³⁴ sia nel valore di nome indicante “annuncio rituale”, sia nel valore di verbo indicante “compiere il rito” e, anche, “informare, parlare”. Nello 詩經 *Shī Jīng* (Libro delle Odi) 言 *yán* ricorre sia nel valore di “risponso divinatorio” che di “parola giusta”; poi, anche, nel valore generico di “linguaggio”, “modo di parlare” e, infine, nella accezione di un “io (parlante > io)”. Nello 書經 *Shū Jīng* (Libro dei Documenti) 言 *yán* è attestato sia nella accezione di “motto, adagio”, ove traspare traccia dell’uso sacrale del termine, sia nel semantismo generico di “discorso”, “parola” e, quale verbo, nel valore di “dire/parlare”. Nei 論語 *Lùn Yú* confuciani 言 *yán* vale “spiegare”, “discutere un significato” e poi anche, in senso generico, “parola”, “frase”. Nello 說文解字 *Shuōwén Jiézì* è interessante notare la distinzione tra 言 *yán* spiegato come “il parlare francamente” e 語 *yǔ* spiegato come “il parlare in modo ambiguo”³⁵. Nelle fasi recenziore della

³³ Nello 說文解字 *Shuōwén Jiézì* 名 *míng* è così definito: 名自命也從口夕夕者冥也冥不相見故以口自名 *míng zì mìng yě tú kǒu xī zhē míng yě míng bù xiāng jiàn zuò gù yǐ kǒu zì míng* “名 míng significa ‘dichiarare la propria identità’. Deriva da ‘bocca’ e da ‘l’imbrunire’. All’imbrunire calano le tenebre e non è più possibile scorgersi l’un l’altro. Pertanto, a voce, si dichiara il proprio nome”.

³⁴ Nello 說文解字 *Shuōwén Jiézì*, 言 *yán* nella sua forma antica, è considerato un composto fonetico-semantic: vi sarebbe rappresentata una ‘lingua’ (舌 *shé*), cui si aggiunge, a seconda delle opinioni, o uno 上 *shàng* (nella forma arcaica 二), o un 一 *yī*: l’idea che sta alla base indicherebbe un qualcosa che ‘esce’ dalla lingua (舌上: ‘自舌上而出者, 言也’ – shé shàng: ‘zì shé shàng ér chū zhě, yán yě’ ‘che esce dalla lingua: ‘che esce dalla propria lingua, la parola’’).

³⁵ Cfr. AA.Vv., *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Instituts Ricci, Paris-Taipei, Desclée de Brouwer, 2011, pp. 2151-2152: 說文解字 *Shuōwén Jiézì*, 言: 直言曰言, 論難



Processi di semantizzazione di ‘parola’ vs. ‘parola’

lingua 言 *yán* indica “parlare dire” (specialmente in composti bisillabici quali 言说 / 言說 *yánshuō* “parlare, dire”; 言道 *yándào* “dire”, 言谈 / 言談 *yántán* “parlare, dire”, poi “parola” (cfr. 言行 *yánxíng* “parole e azioni”) e, anche, “parola (scritta)/sinogramma”³⁶. In giapponese il kanji 言, *kotoba* in lettura kun, ha, come vedremo, valore sacrale e indica la “Parola divina” (nella tradizione cristiana), mentre la forma verbale 言う *iu* vale semplicemente “dire”³⁷.

5.1.2. 語/语 *yǔ*

語 / 语 *yǔ* ricorre già nei testi oracolari (甲骨文 *jiǎgǔwén*, secc. XIII-XI a.C.)³⁸ nel valore di “parola”, “dichiarazione” e, quale forma verbale, nel valore di “rallegrarsi (al suono della musica)”. Nello 詩經 *Shī Jīng* (Libro delle Odi) e nei 論語 *Lùn Yǔ* confuciani il termine vale sia quale verbo, “parlare”, “discutere”, “conversare”, sia quale sostantivo, “conversazione”: il composto 言語 *yányǔ* rende la nozione di “eloquenza”³⁹. Nelle fasi recenziori della lingua il morfo e il relativo sinogramma indicano sia la nozione generica di “lingua” (漢語 / 汉语 *hànyǔ* “lingua cinese”) che “motto”, “detto”, onde il composto bisillabico avente per modificatore 成 *chéng* “riuscire, diventare”: 成語 / 成语 *chéngyǔ* “frase idiomatica”⁴⁰.

5.1.3. 詞 / 词 *cí*

Quanto a 詞 / 词 *cí*, notevole ne è la polisemia⁴¹: vale infatti “parola, vocabolo” (多音詞 / 多音词 *duō yīncí* “vocabolo polisemantico”; 他問得我沒詞兒回答/他问得我没词儿回答 *tā wèndé wǒ méi cí huídà* “m’ha tappato la bocca con la sua domanda”); ma anche 演講詞 / 演讲词 *yǎnjiǎngcí* “allocuzione, discorso” (e, quale termine tecnico, vale anche “aria, compo-

曰語 – 言 *yán*: *zhēn yán yuē yán, lùn nán yuē yǔ* “言 *yán*: parlare in modo franco si dice 言 *yán*; disquisire su questioni ostiche si dice 語 *yǔ*”.

³⁶ Cfr. G. CASACCHIA – Y. BAI, 汉意大利词典, *Grande Dizionario Cinese-Italiano*, Roma, Istituto Italiano Per l’Africa e l’Oriente, 2008, vol II, pp. 1682-1683; X. ZHAO, 赵秀英, *Il dizionario di Cinese. Dizionario Cinese Italiano/Italiano Cinese* – 汉意 – 意汉. 双解字典, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 886.

³⁷ Cfr. T. WATANABE – E.R. SKRZYPczAK – P. SNOWDEN (eds.), *New Japanese-English Dictionary*, Tokyo, Kenkyusha, 2003, p. 1003.

³⁸ Il sinogramma 語/语 *yǔ* è un composto fonetico semantico (言 + 吾): dal punto di vista semantico, si distingue da 言 *yán* inizialmente indicante il “parlare spontaneo”, là dove 語 / 语 *yǔ* indicava, inizialmente, il “parlare” inteso come “rispondere a una domanda”.

³⁹ Cfr. AA.VV., *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Instituts Ricci, Paris-Taipei, Desclée de Brouwer, 2011, pp. 2151-2152.

⁴⁰ Cfr. G. CASACCHIA – Y. BAI, 汉意大利词典, *Grande Dizionario Cinese-Italiano*, Roma, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, 2008, vol II, pp. 1780-1781.

⁴¹ Cfr. G. CASACCHIA – Y. BAI, 汉意大利词典, *Grande Dizionario Cinese-Italiano*, Roma, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, 2008, vol I, pp. 252-253.



EMANUELE BANFI

sizione poetica” (宋詞/宋词 *sòngcí* “arie della dinastia Song”); infine, nel linguaggio giuridico vale “accusa”, e, quale verbo, “accusare”⁴².

5.1.4. 道 *dào*

道 *dào* rappresenta notoriamente una sorta di ‘logo’ della tradizione linguistico-culturale cinese e, più ampiamente, di quella sino-coreano-giapponese: appare attestato nelle antiche fonti letterarie cinesi nel valore di sostantivo indicante “via”, “percorso”, “cammino” (categoria ‘monopolio’ del pensiero taoista: “ragione”: cfr. / 道德經 *dàodéjīng* (Il classico della Virtù del Dao); 道理 *dàolì* “i come e i perché”, “ragione”) e, come verbo, ricorre nel valore di “procedere”, “camminare”; notevole, in senso sia letterale che figurato, il significato di 道 *dào* quale “discorso prescrittivo” > “guida” > “metodo” e, anche, “Assoluto”. In forza poi della fluidità del semantismo attribuito ai morfi (e ai relativi sinogrammi) delle fasi antiche del cinese, 道 *dào* vale, anche e infine, “parlare”, “enunciare”⁴³. Tale valore continua del resto anche nelle fasi recenziori della lingua: 道謝 / 道谢 *dào xiè* “ringraziare”; 道歉 *dào qiàn* “scusarsi”; 說長道短 *shuōcháng dàoduǎn* “chiacchierare futilemente, spettegolare” e 道別 *dàobié* “dire addio, salutare”.

5.1.5. Tradurre la nozione di ‘Parola’ in cinese, in giapponese e in coreano

5.1.5.1. A proposito della resa del valore sacrale/religioso di ‘Parola’, traducente il gr. λόγος e il lat. *verbum* del celebre avvio del Vangelo di Giovanni (Joh. 1.1. Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος / *In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum*), è interessante osservare, per quanto riguarda il cinese, l’uso di 道 *dào* nella traduzione che appare in 圣经, 新约全集 / *Shèng Jīng, Xīng Yuē, Quán Jí* pubblicato nel 1999 a Shanghai: si ha a che fare, a questo proposito, con la resa di un termine-chiave della tradizione occiden-

⁴² Cfr. AA.Vv., *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Institut Ricci, Paris-Taipei, Desclée de Brouwer, 2011, p. 2045. 詞/词 *cí* (accanto a 字 *zì*, che indica tuttavia notoriamente la “parola scritta”) è l’unico termine che viene accolto nel *Dizionario italiano-cinese* pubblicato a Pechino (Casa Editrice Commerciale, 1987) e ne *Il dizionario di Cinese. Dizionario Cinese Italiano/Italiano Cinese* – 汉意 – 意汉. 双解字典 di X. ZHAO (Zanichelli, Bologna 2013) per indicare la nozione di “parola”. Con la precisazione che 詞 / 词 *cí* ricorre nel valore di “parola” soltanto a partire dall’inizio del sec. XX. Dal punto di vista della etimologia grafica, l’elemento 司 *sī* (che qui vale 主 *zhǔ*, quindi “dirigente” / “principale”) indica il “significato”; 言 *yán* indica la “parola parlata”, qualcosa di esterno, invece. Quindi 詞 / 词 *cí* indicherebbe l’unione del sinogramma (字) e della “parola parlata” (声): 詞者, 文字形声之合也 – *cí zhě, wén zì xīng shēng zhī hé yě* “詞者, cí zhě equivale all’unione di scrittura e suono”.

⁴³ Cfr. A. CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1985, pp. 37-38.



Processi di semantizzazione di ‘parola’ vs. ‘parola’

tale mediante una voce cinese che, ugualmente, per la valenza culturale che le è connessa, rappresenta una delle parole-chiave dell’intero ambito sino-giapponese-coreano; in ciò sfruttando, tra l’altro, uno dei valori semantici propri di 道 *dào*, e cioè il già ricordato valore di “dire”.

圣经，新约全集 / *Shèng Jīng, Xīng Yuē Quán Jí*, Shànghǎi, Tiānzhǔ jiào Shànghǎi chūbǎn shè, 1999:

太初有“道”	tài chū yǒu “dào”
“道”在天主，	“dào” zài tiān zhǔ,
“道”就是天主。	“dào” jiù shì tiān zhǔ.

Là dove:

太	初
<i>tài</i>	<i>chū</i>
estremo	inizio

有	“道”
<i>yǒu</i>	“ <i>dào</i> ”
esistere	“Parola”

“道”	在	天	主
“ <i>dào</i> ”	<i>zài</i>	<i>tiān</i>	<i>zhǔ</i>
“Parola”	essere-in	cielo	signore (= Dio)

“道”	就	是	天	主
“ <i>dào</i> ”	<i>jiù</i>	<i>shì</i>	<i>tiān</i>	<i>zhǔ</i>
“Parola”	quindi	essere	cielo	signore (= Dio).

Diversa è la traduzione che appare nella versione bilingue (italiano-cinese) dello stesso passo (John. 1.1.) pubblicata recentemente nel *Nuovo Testamento e Salmi. Cinese-italiano*, Nanjing, Amity Printing Company, 2012:

在起初已有圣言	zài qǐ chū yǐ yǒu shèng yán
圣言与天主同在，	shèng yán yǔ tiān zhǔ tóng zài,
圣言就是天主。	shèng yán jiù shì tiān zhǔ.

Là dove:

在	起	初
<i>zài</i>	<i>qǐ</i>	<i>chū</i>
essere-in	cominciare	inizio



EMANUELE BANFI

已 有 圣 言
yǐ yǒu shèng yán
già esistere sacra Parola

圣 言 与 天 主 同 在
shèng yán yǔ tiān zhǔ tóng zài
sacra Parola con cielo signore (= Dio) insieme essere-in

圣 言 就 是 天 主
shèng yán jiù shì tiān zhǔ
sacra Parola quindi essere cielo signore (= Dio)

In tale versione la nozione di ‘Parola’ è resa mediante un composto la cui testa nominale è 言 *yán* “parola” preceduta dal modificatore 聖/聖 *shèng* “sacro, santo”.

5.1.5.2. Quanto alla resa giapponese della nozione di ‘Parola’ (nel valore semantico richiesto da John. 1.1.), nel *The New Testament. The Colloquial Japanese Version*, Tokyo, Japan Bible Society Bilingual Edition, 1988 ricorre il sinogramma 言 *yán* nella lettura kun: ことば *kotoba*.

初めに言があった。	Hajime ni kotoba ga atta.
言(ことば)は神と共にあった。	Kotoba wa kami to tomo ni atta.
言は神であった。	Kotoba wa kami de atta.

Là dove:

初めに	言が	あつた
<i>hajime ni</i>	<i>kotoba ga</i>	<i>atta</i>
inizio-in	Parola-Focalizzatore	essere/Passato

言(ことば)は	神と	共に	あつた
<i>Kotoba wa</i>	<i>kami to</i>	<i>tomo ni</i>	<i>atta</i>
Parola-Focalizzatore	Dio-con	insieme	essere/Passato

言は	神で	あつた
<i>Kotoba wa</i>	<i>kami de</i>	<i>atta</i>
Parola-Focalizzatore	Dio-in	essere/Passato

E, a questo proposito, va osservato che l’omofono ことば indicante in giapponese la nozione di “parola” è reso <言葉>, e cioè mediante due kanji il primo dei quali (言 *koto*) veicola la nozione del “dire”, il secondo

(葉 *ba*) la nozione di “foglia” (葉 *ha*)⁴⁴: l’esito del composto, dal punto di vista semantico, evoca l’immagine, fortemente poetica, delle parole di una lingua intese come le “foglie del dire”⁴⁵, bellissima espressione che rappresenta efficacemente il flusso dell’oralità. E le parole, per quanto trādito dal 日本書紀 *Nihon Shoki*, posseggono il 言靈 *kotodama*, ossia lo “spirito della parola” potenzialmente foriero di buona o mala ventura. Il termine non è attestato prima dell’età del 万葉集 *Man’yōshū*⁴⁶ ma la nozione esisteva senz’altro già in età arcaica⁴⁷; ed essa si riferiva al valore ‘magico’, al potere della lingua capace di condizionare lo svolgersi degli eventi modificandone, eventualmente, il corso facendo sì che gli dei, ad esempio, potessero favorire la buona crescita delle messi proteggendole dall’azione

⁴⁴ Aldo Tollini cortesemente mi segnala che in giapponese antico l’espressione linguistica (orale) era detta 言 *koto* termine significativamente omofono di *koto* 事 “cosa”: secondo il pensiero giapponese antico solo quello che poteva essere espresso mediante parole poteva essere considerato come qualcosa di realmente esistente; le cose esistevano solo in quanto dotate di un nome, onde la coincidenza di “cosa (detta)” e della “azione (del dire)”, nozioni espresse dall’unica forma *koto* resa tuttavia con due distinti kanji: 言/事.

⁴⁵ Ciò vale, appunto, soprattutto per la parola poetica. La frase iniziale del 古今和歌集 *Kokin wakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne; risalente all’anno 905) suona: やまとうたは、人のこころをたねとして、よろづのことの葉とぞなれりける – *yamato uta wa, hito no kokoro wo tane to shite, yorozu no koto no ha to zo narerikeru* “La poesia giapponese, avendo come seme il cuore umano, si realizza in migliaia di foglie di parole”. A proposito di rese poetiche del termine “parola” occorre ricordare anche 言草 o 言種 *kotogusa* “erbe di parola” che troviamo nello 徒然草 *Tsurezuregusa* (Ore d’ozio) risalente all’anno 1330 o 1331. (trad. di A. TOLLINI, *Origine ed evoluzione di kotoba ‘parola’ in giapponese*, in C. PICCININI (ed.), *Atti del Convegno ‘Parola’ vs ‘parola’ e ‘segno’*, Biblioteca e Accademia Ambrosiana (Milano, 30-31 marzo 2017), Roma, Bulzoni (in corso di stampa).

⁴⁶ Nella poesia n. 2961 del *Man’yōshū* si ha: うつせみの / 常のことば / 虚蟬之常辞 - *Utsusemi no / tsune no kotoba to / omoedomo / tsugite shi* “Le parole (*kotoba*) usuali di questo mondo vacuo” in cui *kotoba* è però reso con il kanji 辞 *shi*. (trad. di A. TOLLINI, *Origine ed evoluzione di kotoba ‘parola’ in giapponese*, in C. PICCININI (ed.), *Atti del Convegno ‘Parola’ vs ‘parola’ e ‘segno’*, Biblioteca e Accademia Ambrosiana (Milano, 30-31 marzo 2017), Roma, Bulzoni (in corso di stampa).

⁴⁷ Cfr. J. KONISHI, *A History of Japanese Literature*. Vol. I: *The Archaic and Ancient Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 102-104. In particolare (p. 103): “To judge from the *Man’yōshū*, 5:894, the *kotodama* existed from that remote period when gods were believed to have ruled the land. By the time of the *Man’yōshū*, however, emphasis was placed only on the felicitous aspect of the *kotodama*. By this shift, the invocation of blessings from the *kotodama* – in order to assure a bright and prosperous future – seems to have been commonplace”. Ringrazio vivamente Maria Teresa Orsi per avermi indicato questo importante riferimento bibliografico-letterario.

La credenza del 言靈 *kotodama* era molto diffusa nell’ambito dello Scintoismo e si trova frequentemente nella letteratura antica. Per esempio nella poesia n. 0894 del V libro del 万葉集 *Man’yōshū* (anno 759), ci si riferisce al Giappone chiamandolo 言靈の幸わう国 *kotodama no sakiwahu kuni*, cioè “il paese dove il *kotodama* porta felicità”. Nella stessa raccolta poetica la poesia n. 3254 recita: 大和の国は/言靈の/ 助くる国ぞ/ま幸くありこそ - *Yamato no kuni wa / kotodama no / tasukuru kuni zo / masakiku ari koso* “Il Giappone è il paese del *kotodama* che porta aiuto (alla gente) e che dà felicità”. (trad. di A. TOLLINI, *Origine ed evoluzione di kotoba ‘parola’ in giapponese*, in C. PICCININI (ed.), *Atti del Convegno ‘Parola’ vs ‘parola’ e ‘segno’*, Biblioteca e Accademia Ambrosiana (Milano, 30-31 marzo 2017), Roma, Bulzoni (in corso di stampa).



funesta di agenti naturali. Da qui l'attenzione per il valore tabuistico dei 'nomi', fenomeno ben noto anche a molte e diverse altre culture⁴⁸.

Infine va ricordato che la nozione di 'parola' in giapponese è resa anche con 単語 *tango* e 語彙 *goi*, entrambe le forme essendo composte con 語 *go* ove, nel primo composto il kanji 単 *tan* veicola la nozione di 'unico, singolo', nel secondo composto il kanji 彙 *i* rende la nozione di 'raccogliere, riunire': 単語 *tango* vale pertanto 'unità del lessico/entrata lessicale' mentre 語彙 *goi* è nome collettivo indicante la nozione generica di 'lessico'.

5.1.5.3. *Quanto al coreano, la traduzione dell'incipit del Vangelo di Giovanni (Joh. 1,1.) è la seguente⁴⁹:*

태초에 말씀이 계시니라	t'aech'o-e malsseum-i kyesinira
이 말씀이 하나님과	i malsseum-i hananim-kwa
함께 계셨으나	hamkke kyesyeosseuna
이 말씀은	i malsseum-eun
곧 하나님께서시니라	kot hananim-isinira

Ove, nello specifico:

태초에	말씀이	계시니라
t'aech'o-e	malsseum-i	kyesinira
principio-in	Parola/Soggetto	essere/Passato
 이	 말씀이	 계시니라
i	malsseum-i	kyesinira
questo	Parola/Soggetto	essere/Passato
과 함께	계셨으나	

⁴⁸ Il tema è denso di riferimenti d'ordine etno-linguistico. Quanto all'ambiente giapponese, è interessante ricordare che, proprio a proposito del 'nome' di cose o persone, con il termine *na* 名 si intendeva un'entità indissolubilmente legata al proprio referente e si credeva che – esattamente come avveniva/avviene in molte altre culture – il 'conoscere' e il 'dire' il nome di una cosa o di una persona significava/significa esercitare su di essa un potere (magico): conoscere il nome era/è, in molte culture, una forma di potere. Da qui il ricorso a nomi 'segreti', a nomi 'aggiuntivi' (in giapponese: 字名 *azana* reso con 字 letto *aza*: tale termine indica la sezione di un villaggio (cfr. 大字 *ōaza* "la parte maggiore di un villaggio", 小字 *koaza* "parte minore di un villaggio" (cfr. M. SPAHN – W. HADAMITZKY, *The Kanji Dictionary*. Rutland-Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1996, pp. 814-815). Conoscere il 'nome' significava/significa conoscere il 言靈 *kotodama*, lo spirito della parola, ossia l'espressione della sua vera essenza.

⁴⁹ Alla cortesia di Vincenza D'Urso, che vivamente ringrazio, devo la segnalazione della traduzione in coreano del passo giovanneo.



Processi di semantizzazione di ‘parola’ vs. ‘parola’

<i>kwahamkke</i>	<i>kyesyeosseuna</i>
insieme-con	essere/Passato
이 <i>i</i>	말씀은 <i>malsseum-eun</i>
questo	Parola/Soggetto
곧 <i>kot</i>	하나님 <i>hananim</i>
esattamente/proprio	Dio
	이시니라 <i>isinira</i>
	essere/Passato

말 *mal* rende la nozione di ‘parola’ nella accezione di ‘parola quotidiana’ (ma anche quella di ‘lingua’: *mal-hada/marhada* significa ‘parlare’) cui si contrappone 말씀 *malsseum*, forma onorifica, indicante la nozione di ‘Parola’ nel valore sacrale.

6. QUALCHE OSSERVAZIONE CONCLUSIVA

Traendo spunto dall’analisi dei processi di semantizzazione delle nozioni di ‘parola’ vs. ‘Parola’ in lingue e culture diverse tra Occidente e Oriente mi pare importante innanzi tutto fare notare che la ‘specializzazione’ dei due semantismi appare fortemente radicata soltanto negli ambienti greco ($\lambdaέξις$ vs. $\lambdaόγος$) e latino ($vōx$ vs. *verbum*; *parabola* vs. *verbum*) mentre, per quanto concerne altri ambienti, tale dicotomia appare meno sensibile: per restare entro lo spazio linguistico indeuropeo, ciò vale senz’altro sia per il sanscrito vedico e classico (nelle continuazioni delle radici *wek^w- / *wok^w e *ped- / *pod-) che per le lingue germaniche, slave e baltiche (nelle continuazioni delle radici *wer-dh- / *wor-dh- e *klew- / *klow-).

Al di fuori dell’ambiente indeuropeo, ciò vale anche per l’ambiente semitico, come mostrano le forme dell’ebraico **הַלְלוּ** *millā* (forma breve del termine aramaico/siriaco *meltā*) e **דָבָר** *dāvār* nonché quella dell’arabo **كَلِمَة** *kalimah*: quasi che siano le religioni del Libro a sentire il bisogno di distinguere ‘parola’ da ‘Parola’.

In ambiente sino-giapponese, al di là della ricchezza (e del fascino, anche estetico) dei sinogrammi e dei kanji veicolanti la nozione espressa dal campo semantico della ‘parola’ (e del ‘dire’), è interessante osservare come, in cinese, per rendere la nozione di ‘Parola’ nel valore religioso/sacrale, i traduttori del passo evangelico di John 1.1 hanno fatto ricorso a 道 *dào*, una delle ‘icone’ fondanti l’intero impianto culturale cinese (e, per di più, voce ampiamente polisemantica); oppure, quando hanno utilizzato 言 *yán*, lo hanno fatto creando un composto con il modificatore 圣 *shèng* ‘santo, sacro’ (圣言 *shèngyán*).

Ed è ugualmente interessante osservare come, nella versione coreana dello stesso passo giovanneo, il traduttore ha fatto ricorso a 말씀 *mals-seum*, forma onorifica di 말 *mal* ‘parola’ mentre, in giapponese la nozione di ‘Parola’ è espressa mediante il sinogramma/kanji 言 (con il suggerimento, tra parentesi, della ‘lettura’ *kotoba*)... là dove, normalmente, *kotoba*, per indicare ‘parola’ (quotidiana) è reso mediante due sinogrammi/kanji: 言葉 *koto + ba* indicanti, poeticamente, le “foglie del dire”... le parole, appunto, intese come le “foglie del dire”: bellissima immagine.

A ciò può essere aggiunta un’altra constatazione relativa al semantismo della nozione del ‘dire’, nozione che, in numerose tradizioni linguistico-culturali, appare strettamente connessa con quella di ‘brillare’ > ‘illuminare’ / ‘fare luce’: così in ambiente indeuropeo, nel caso delle continuazioni della radice *bhā- ‘brillare’ e poi “illuminare > chiarire” > “parlare, dire” con riscontri precisi in ambiente indoario (scr. ved. *bhá-na-ti* “egli parla”), in ambiente greco (gr. φημί “dico” e nei sostantivi φάτις, ή “voce (di oracolo); proverbio” e φάσις, ή “asserzione; affermazione” < i.e. *bhā-ti), in latino (lat. *fāri* “dire”, *fābula* “racconto”), in ambiente germanico (a.a.td. *bannan* “esprimere [un ordine]”), in ambiente slavo (a.sl. *baję* “io parlo, racconto”), in armeno (arm. *bam* “io dico” < i.e. *bhā-mi; arm. *bay* “parola, espressione” < i.e. *bhā-ti) e, al di fuori del quadro linguistico-culturale indeuropeo, notevoli e interessanti analogie si riscontrano anche negli ambienti semitico e sino-giapponese.

Quanto all’ambiente semitico è infatti interessante osservare come nell’arabo coranico non è la parola a rimandare a un senso (o a una cosa), ma è il senso stesso (e la cosa) a dispiegarsi nella parola⁵⁰; e ciò secondo la formula del fondatore della scuola islamica zahirita Abū Muḥammad ‘Alī ben Aḥmad ben Sa‘īd ibn Ḥazm (994-1064) - الاسم دل على المعنى “ - *al-ism* dalla ‘alā al-ma‘nā’ ove il verbo دل *dalla* “indica, manifesta, dischiude” il significato⁵¹. Infine, in ambiente cinese, il sinogramma 曰 (lettura antica *jwet*; lettura moderna *yue*), dall’etimologia incerta⁵² e però richiamante in qualche modo l’immagine del ‘sole’ (日 *ri*) fonte di luce per eccellenza,

⁵⁰ Esattamente come avviene, in giapponese, a proposito di *koto* che vale sia ‘parola’ che ‘cosa’, espressa la prima dal sinogramma/kanji 言, la seconda dal sinogramma/kanji 事,

⁵¹ Cfr. M. CAMPANINI, *Segno (aya) e significato (ma'na) nell'evidenza del Corano*, in C. PICCININI (ed.), *Atti del Convegno 'Parola' vs 'parola' e 'segno'*, Biblioteca e Accademia Ambrosiana (Milano, 30-31 marzo 2017), Roma, Bulzoni (in corso di stampa). E lo stesso nome ‘luce’ riferito a Dio allude alla qualità sostanziale dell’essenza divina: ‘luce’ è di fatto il nome di Dio in quanto la Luce ‘riproduce’ ciò che Dio realmente ‘è’, ossia la sorgente di vita di tutto l’universo: دل على ‘alā’ l’essenza di Dio che è ‘Luce su Luce’.

⁵² Cfr. A. SCHUESSLER, *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, p. 595. L. SAGART, *The roots of Old Chinese*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1999, p. 113 accosta 曰 (lettura antica *wet/jwet*; lettura moderna *yue*) a 話 *huà* riconducibili entrambi a una forma antico-cinese *wat, attribuibile al ‘Minimal Old Chinese’ secondo la terminologia adottata in A. SCHUESSLER, *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007,

significa “dire” e vale quale elemento che introduce un discorso diretto (cfr. 子曰: 已所不欲, 勿施于人 – Zǐ yuē: yǐ suǒ bù yù, wù shī yú rén “Il Maestro ha detto: Non fare agli altri altri ciò che non vuoi per te”). E tale sinogramma compare anche in giapponese: 曰 *hirabi* o *etsu* / *iwa(ku)* “say” e, anche “reason, pretext” e, per traslato, anche.”a history”⁵³.

⁵³ Cfr. M. SPAHN – W. HADAMITZKY, *The Kanji Dictionary*, Rutland-Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1996, p. 926; J. HALPERN, *The Kodansha Kanjii Learner’s Dictionary*, Tokyo-London-Newy York, Kodansha International, 1999, p. 962.





SAVINA RAYNAUD

SU ‘parola’ VS ‘Parola’.
UNITÀ DI DISCORSO E SIGNIFICAZIONE
NELLA TRADIZIONE FILOSOFICA OCCIDENTALE

1. PREMESSA

In punta di piedi intervengo in questo contesto, accogliendo l’invito a intrecciare un dialogo tra Oriente e Occidente, tra le rispettive “tradizioni”.

All’ampiezza degli spazi, geografici e culturali, di civiltà, si unisce dunque anche la vertiginosa ampiezza della cronologia chiamata in causa dalla stessa nozione di ‘tradizione’: uno sguardo che abbraccia millenni, pur scanditi da “origini” non allineate e che ci portano a individuare a Oriente le attestazioni più antiche della scrittura, a sua volta testimone di civiltà remote e tuttora presenti.

L’estensione e la complessità dello scenario caratterizzato da queste coordinate spazio-temporali o disarma chi prova a farsene carico o sembra indurlo a tentativi di sintesi, di primissimo inquadramento, tutt’altro che “in punta di piedi”.

Come uscire dall’*impasse*? Esplicitando senza esitazione alcuna la natura di prima individuazione di alcuni snodi fondamentali del percorso “occidentale” della speculazione metalinguistica, colta al presente ma indagata anche nelle sue radici classiche, in un tentativo di mostrare in filigrana quanto partizioni disciplinari oggi consolidate rimandino a compiti, sì, differenti già in epoca antica, ma non opposti, anzi meritevoli di essere ripensati in prospettiva di *sintesi*, e come tali capaci di aprirci a un *confronto* con tradizioni culturali altre nel campo, cruciale sempre e forse particolarmente oggi, delle scienze umane. *Leitmotiv*, la relazione fra parole e Parola.

2. UNA PROSPETTIVA SEMANTICA

Il ruolo della filosofia, e della filosofia del linguaggio in particolare, nel panorama degli studi metalinguistici non è universalmente noto¹ e tanto

¹ Per una primissima panoramica cfr. M DASCAL - D. GERHARDUS - K. LORENZ - G. MEGGLE (hrsg), *Sprachphilosophie. Philosophy of Language. La philosophie du langage. Ein internationales Handbuch zeitgenössischen Forschung. An International Handbook of Contemporary Research. Manuel International des recherches contemporaines, [Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 7.1 – 7.2], 2 voll., Berlin – New York, Walter de Gruyter. 1992-1996.*

meno pacifico. Per ‘studi metalinguistici’ intendiamo tutti quegli studi che *vertono sulle lingue e sul linguaggio*, che puntano a descrivere, spiegare, normare fatti e usi linguistici, *riflettendo sull’attività linguistica dei parlanti*, sulle loro facoltà, su obiettivi ed esiti del dire, *astraendo* da essi ciò che è costante e su di esso focalizzando l’attenzione, rispetto a ciò che varia – e non è poco – da lingua a lingua, da discorso a discorso.

A molti appare spontaneo ricondurre alla grammatica il tipo per eccellenza dello sguardo osservativo – di regolarità – e spesso anche prescrittivo - di regole – sulle lingue; ai cultori delle letterature e più ampiamente a coloro che studiano culture, tanto più se remote e “esotiche”, è spesso palese l’irriducibilità delle opere d’ingegno a regole e tecniche²; dagli stessi filosofi la diversità delle lingue e la sfida costituita dalla loro esplorazione è spesso rimossa sullo sfondo³, quasi non rilevasse in misura determinante rispetto a ciò che vale per l’umano in quanto tale, essenzialmente e necessariamente.

Tra coloro che invece non si sottraggono al compito di ben articolare una divisione del lavoro – documentata e sostenibile – tra diversi addetti ai lavori linguistici, e accostano alla prospettiva operativa sul presente una conoscenza storica degli studi linguistici, possono determinarsi due diverse disposizioni di spirito. L’una, di più antica data, tende ad attribuire alla teoresi filosofica il merito di aver enucleato le principali categorizzazioni linguistiche: «Si noterà che la tradizione linguistica occidentale ha le sue fonti nei filosofi, che hanno cominciato a distinguere le classi di parole (nomi e verbi, in Platone e Aristotele)»⁴.

In tempi più recenti, tuttavia, nei confronti di una tale “priorità” (cronologica o epistemologica) dei filosofi si sono spesso levate espressioni diffidenti, più per principio, per timori generici di sospetto etnocentrismo “all’occidentale” che per effettive confutazioni di pretesi, ma ingiustificati, universalismi. E tuttavia chi ha messo alla prova la capacità esplicativa o predittiva di certe teorie filosofiche applicate allo studio di lingue, come il giapponese, tipologicamente molto diverse da quelle in cui erano state originariamente concepite, come l’inglese o il tedesco, ne ha esaltato il valore⁵.

² Emblematico in questo senso, per l’Italia, il riferimento a Benedetto Croce e all’impronta del crocianesimo nella nostra tradizione letteraria, tuttora.

³ Cfr. W. VON HUMBOLDT, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des menschengeschlechts*, Berlin, Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1836; trad. it. di D. De Cesare, *La diversità delle lingue*, Roma-Bari, Laterza, 2013⁶.

⁴ S. AUROUX, *La philosophie du langage*, Paris, Puf, 1996: 4; cfr. anche J.M. BOCHENSKI, *Formale Logik*, Freiburg – München, Verlag Karl Alber (1956); trad. it. *La logica formale dai Presocratici a Leibniz*, a cura di A. Conte, 1972, Torino, Einaudi, p. 53.

⁵ Valga il caso dell’analisi del tempo del filosofo inglese John Mc Taggart, in J.M.E. McTAGGART, *The unreality of time*, in «Mind», 17, 1908, pp. 457-474; Id., *The Nature of Existence. Volume II*, Cambridge University Press, London (“Time”, 1927, pp. 9-31). Cito da un articolo di S. DALLA CHIESA, *Forever frozen into place. Le Serie temporali di McTaggart e i locativi di tempo giapponesi*, in G. BORRIELLO (ed.), *Orientalia Parthenopea XVI*. Napoli, Orientalia Parthenopea Edizioni,

Dunque, «è mancato un linguaggio condiviso » nell'ambito degli studi metalinguistici.

Ampi allora gli orizzonti da esplorare, breve il percorso praticabile, sproporzionate le forze, ma per mantenere il passo “in punta di piedi” e non disarmare partirò da due vicende a me note, che attestano un dialogo fruttuoso tra filosofi e linguisti, tra Est e Ovest. La capacità di esplorare i significati, di discernere il loro valore si rivelerà cruciale.

Partirò da un dialogo effettivo e già in corso, tra un collega giapponese, Ken’ichi Kadooka, docente di Linguistica inglese alla Facoltà di *Business Administration* dell’Università Ryukoku di Kyoto, ma anche studioso di “storia delle idee linguistiche”, e chi scrive. Dialogo avviato a partire dalla frequentazione di convegni che a cadenza regolare scandiscono la vita di chi coltiva la storia delle scienze del linguaggio⁶, e dalla mia richiesta di poter attingere a fonti di prima mano nel documentare la disseminazione “a Oriente” della filosofia del linguaggio europea, più propriamente mitteleuropea. La ricerca mirava a rintracciare l’influenza in Giappone di un filosofo, Anton Marty (1847-1914), svizzero-tedesco di nascita, allievo in Germania di Franz Brentano, professore all’Università tedesca di Praga tra il 1880 e il 1910, presenza influente, pur in forme molto discrete, nell’elaborazione degli orientamenti teorici del Circolo Linguistico di Praga, nelle indagini sugli antecedenti teorici della grammatica generativa e della pragmatica bühleriana e griceana⁷.

Dicembre 2016, pp. 25-56: «L’analisi di McTaggart si è rivelata produttiva anche nel discorso sul tempo proprio della filosofia del linguaggio e dell’antropologia. Nel campo della linguistica, invece, quasi non ho trovato traccia di un uso delle categorie analitiche di McTaggart [l’eccezione significativa è Ludlow: P. LUDLOW, *Semantics, tense, and time: An essay in the metaphysics of natural language*, MIT Press, Cambridge, 1999; Id., *Referential semantics for I-languages?*, in L.M ANTONY. - N. HORNSTEIN (eds.), *Chomsky and His Critics*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 140-161]. Non ho una spiegazione ben motivata per questo. Tuttavia, leggendo Williams (D.C. WILLIAMS, *The myth of passage*, «Journal of Philosophy», 48, 1951, 15, pp. 457-472, in particolare le pp. 459-460), mi sono formato l’impressione che nel dibattito filosofico le nozioni linguistiche di *tense* e aspetto, in evidente corrispondenza con le determinazioni temporali della Serie A e della Serie B di McTaggart, siano state considerate troppe condizionate dalla grammatica indeuropea per poter essere utilizzate a sostegno dell’analisi del filosofo inglese o anche solo in associazione ad essa. Il discorso filosofico sul tempo si è perciò tenuto lontano dalle nozioni della linguistica, è mancato un linguaggio condiviso [corsivo nostro], e a loro volta gli studi linguistici non si sono avvalsi dell’analisi di McTaggart. Questo mio studio – prosegue Dalla Chiesa – prende invece le mosse dalla considerazione che le categorie analitiche del filosofo inglese siano uno strumento euristicamente potente per comprendere come le lingue tutte codifichino l’espressione della temporalità. Il suo scopo è mostrare che in giapponese – una lingua molto lontana da quelle indeuropee – il trattamento grammaticale dei nominali di tempo è condizionato proprio dalle opposte caratteristiche delle Serie temporali.»

⁶ Mi riferisco alla International Conference on the History of Language Sciences (ICHoLS), alla Henry Sweet Society for the History of Linguistic Ideas, alla Société d’Histoire et d’Épistémologie des Sciences du Langage (SHESL), allo Studienkreis Geschichte der Sprachwissenschaft, alla North American Association for the History of the Language Sciences (NAAHoLS), al Coordinamento Intersocietario per la Storia del Pensiero Linguistico e Semiotico (CISPELS).

⁷ Cfr. G. FRÉCHETTE - H. TAIEB, *Mind and Language. On the Philosophy of Anton Marty*, De Gruyter, Berlin, 2017.



SAVINA RAYNAUD

In due recenti colloqui della “*Henry Sweet Society for the History of Linguistic Ideas*” Ken Kadooka ha dedicato le sue comunicazioni alla ricezione del pensiero di Marty in Giappone, e in particolare alla valorizzazione della scelta compiuta da Marty, di istituire la semantica come un campo di studi imprescindibile per i linguisti⁸.

La semantica di Marty, poi, più di altre si presta ad essere accostata da studiosi di lingue e culture, sia per la sua prossimità all’opera humboldtiana, sia per la sua appartenenza alla scuola di Brentano. In un volume recente⁹, quella delineata nel “programma di Brentano” è stata chiamata infatti “filosofia scientifica”. In particolare la *pars construens* della proposta teoretica di Marty, relativa alla “fondazione della grammatica generale e della filosofia del linguaggio” è punteggiata da auspici di più stretta collaborazione con i linguisti¹⁰.

3. LA SEMANTICA E I TERMINI DELLA RELAZIONE CHE ISTITUISCE E INDAGA

Nel 1937 dunque, il professor Chikahira Kobayashi pubblica a Tokyo *Maruti no gengogaku*¹¹ e, mostrando una conoscenza precoce e uno spirito critico vigile rispetto a quanto accade in Occidente, conclude “that the Saussurian methodology would reach a dead end”; dà conto della posizione di Marty, contraria alla tesi di un parallelismo tra pensiero e linguaggio, eppure volta a correlare sistematicamente espressioni linguistiche e fenomeni psichici, e individua in Marty il pioniere della ‘semantica’: 意味論 [*imiron*].

Riporto qui i termini originari della relazione in questione:

‘pensiero’ : 思考 [shikō]
 ‘linguaggio’ : 言語
 ‘parallelismo’ : 平行説

⁸ S. RAYNAUD, *Anton Marty’s Heritage—from Philosophy to Linguistics: Dissemination and Theory Testing*, *ibid.*, in particolare pp. 356-357. Cfr. anche F. ALBANO LEONI, *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Bologna, il Mulino, 2009 e la sua “insoddisfazione” per l’indifferenza al problema del significato «come se la natura e la finalità stessa delle lingue e dei loro suoni non fosse quella di rappresentare e comunicare il mondo e la conoscenza, cioè di significare» (p. 8). Per chi volesse addentrarsi in una prima presentazione della storia della semantica come disciplina specialistica, maturata in contesti diversi – linguistici, logico-filosofici, cognitivi – cfr. F. DIODATO, *Teorie semantiche. Dal segno al testo*, Napoli, Liguori, 2013.

⁹ CH.-É. NIVEAU (ed.), *Vers une philosophie scientifique. Le programme de Brentano*, Paris, Demopolis, 2014.

¹⁰ S. RAYNAUD, *Anton Marty’s philosophy of language and his dialogue with linguists*, in C. ASSUNÇAO, G. FERNANDES, R. KEMMLER (eds), *History of Linguistics 2014. Selected Papers from the 13th International Conference on the History of Language Sciences (ICHOLS XIII)*, Vila Real, Portugal, 25-29 August 2014, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 163-175.

¹¹ C. KOBAYASHI *Maruti no gengogaku*, Tokyo, 1937¹, 1941.

Ora, non importa rivendicare diritti di primogenitura, che sarebbe ingenuo datare al confine tra XIX e XX secolo per l'avvio della semantica, area d'indagine che ha al suo attivo una storia ben più antica (oltre a Platone, Aristotele, agli Stoici, penso alla semantica indiana di Bhartrhari, attualmente studiata e in corso di traduzione da parte di Piergiorgio Muzi). Importa piuttosto segnalare disposizioni accoglienti dell'ambiente giapponese sia nei confronti di una dimensione ineliminabile dai fatti linguistici, quale il significato, sia nei confronti di tradizioni remote, altre, quale quella filosofica europea, occidentale.

Come è avvenuto l'incontro fra queste due tradizioni, nel caso di Kobayashi? Attraverso una lingua veicolare, il tedesco, e grazie alla formazione polivalente di uno studioso austriaco, Otto Funke (1885-1973), ad un tempo anglista e linguista teorico, curatore degli scritti postumi di Marty e promotore della conoscenza del suo pensiero. Non so dire da quando le opere di Funke divengono note in Giappone. Posso ipotizzare però che la sua monografia del 1924, su *La forma interna. Un'introduzione alla filosofia del linguaggio di Anton Marty*¹², trovi attenzione e si apra la strada, grazie a un ottimo precedente nel dialogo tra ricerca metalinguistica germanofona e nipponica, quella che vede Humboldt particolarmente studiato e "applicato" nella terra del sol levante¹³, con la sua problematizzazione della *diversitas linguarum*, con la valorizzazione della creatività del genio dei popoli, attestata dalle strategie adottate nel modellare le forme interne delle parole in funzione della significazione.

Se dunque vogliamo metterci sulle tracce di questa ricerca del significato e delle sue forme (*imikeitai, Bedeutungsform*) da parte dei linguisti oltre che dei filosofi, e individuare condizioni favorevoli allo studio della significazione [ovvero di quell'attività umana che nella comunicazione verbale, e massimamente nelle lingue ideografiche, ha una manifestazione emblematica], vi proporrò un "punto d'attacco" la cui centralità mi pare difficilmente contestabile.

¹² O. FUNKE, *Innere Sprachform. Eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie*, Reichenberg i. B., Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, 1924.

¹³ Sull'importanza del ruolo di Funke nel favorire la conoscenza dell'humboldtiana *innere Sprachform*, filtrata però attraverso l'opera di Anton Marty, e sul suo contributo a farla diventare un concetto chiave della linguistica del giapponese Tsugio Sekiguchi (1894-1958) cfr. M. RINGMACHER, *Sekiguchi, Marty, Steinthal. Eine terminologiegeschichtliche Anmerkung zu imikeitai*, in E. COSERIU - K. EZAWA - W. KÜRSCHNER (Hrsg), *Sprachwissenschaftsgeschichte und Sprachforschung. Ost-West-Kolloquium Berlin 1995. Sprachform und Sprachformen: Humboldt, Gabelentz, Sekiguchi*, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 207-211. Cfr. T. SEKIGUCHI, *Deutsche Präpositionen. Studien zu ihrer Bedeutungsform*, mit Beitrag von Eugenio Coseriu und Kennosuke Ezawa, Tübingen, Niemeyer, 1994 e K. EZAWA - K. SATO - H. WEYDT, *Sekiguchi-Grammatik und die Linguistik von heute*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2009.

Quanto alla ricezione humboldtiana nella linguistica orientale (cinese e giapponese in particolare) cfr. E. COSERIU - K. EZAWA - W. KÜRSCHNER (Hrsg), *Sprachwissenschaftsgeschichte und Sprachforschung. Ost-West-Kolloquium Berlin 1995. Sprachform und Sprachformen: Humboldt, Gabelentz, Sekiguchi*, Niemeyer, 1996.



SAVINA RAYNAUD

4. UNITÀ DI DISCORSO E SIGNIFICAZIONE

«È e resta un'impellente esigenza della teoria scientifica del linguaggio quella di mettere in chiaro i primi passi induttivi del linguista empirico. Infatti, tanto per la fisica quanto per la ricerca linguistica valgono le parole iniziali della *Critica della ragion pura*: “Non c’è dubbio che ogni nostra conoscenza inizi dall’esperienza: giacché in quale altro modo la capacità conoscitiva dovrebbe essere stimolata, se non *dagli oggetti che colpiscono i nostri sensi ...*”. Chiameremo *concreto evento del parlare* ciò che colpisce, che è in grado di colpire i sensi del linguista. Si tratta, come nel caso del lampo e del tuono o dell’attraversamento del Rubicone da parte di Cesare, di qualcosa di unico, di qualcosa che avviene *hic et nunc*, che ha un suo determinato posto nello spazio geografico e nel calendario gregoriano. Il linguista empirico compie le sue basilari osservazioni in rapporto ai concreti eventi del parlare, codificandone i risultati nei principi primi della scienza. [...] Il carattere d’oggetto proprio dell’osservato è però essenzialmente diverso nella fisica e nelle scienze del linguaggio (ciò è chiarito dall’assioma della natura segnica del linguaggio); e, insieme con esso, sono pure diversi il tipo di osservazione e il contenuto logico dei primi principi scientifici.»¹⁴ v

Evento dinamico, dunque, quello del parlare, determinato spazio-temporalmente, destinato intersoggettivamente, accessibile all’esperienza, non esauribile sul piano fisico a motivo della propria natura segnica.

Come punto focale, punto d’incontro per culture e competenze disciplinari diverse, poniamo dunque la natura segnica della comunicazione verbale, e in modo particolare la rilevanza di quel versante non-fisico, meta-fisico della semiosi verbale che è il significato, l’esito dell’attività di significazione da parte del parlante che si configura anche come traguardo dell’attività di comprensione da parte dell’ascoltatore / destinatario.

Evento del parlare, che completa in una relazione diadica mittente – destinatario la prospettiva già brentaniana dell’*atto del parlare*¹⁵, atto fondante sì il contributo dei singoli soggetti, tuttavia esposto al rischio di una riduzione solipsistica, rischio corso spesso nella tradizione speculativa occidentale e da Bühler¹⁶ denunciato con fermezza.

¹⁴ K. BÜHLER, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, Fischer, 1934; trad. it. di Serena Cattaruzza Derossi, *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*, Roma 1983, Armando, pp. 67-68.

¹⁵ Cfr. S. RAYNAUD, *Dans les replis de la terminologie de la PFP: aktualní členění věty*, «Verbum» XXXV, 1-2, 2013, *Perspective fonctionnelle de la phrase : du Cercle linguistique de Prague à la Linguistique textuelle* (coord. G. Achard-Bayle et Anne-Marie Chabrolle-Cerretini), pp. 11-26.

¹⁶ BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, pp. 53-63. La *Sprachtheorie* ha avuto anche una traduzione giapponese, pubblicata nel 1983-85 da WAKISAKA con YASUNARI UEDA u.a.

Veniamo ora a quel ricchissimo panorama linguistico / lessicologico che ci è stato mostrato da Emanuele Banfi, nella prospettiva della "semantizzazione" di un campo concettuale, quello attinente lo stesso parlare, nelle sue varie modulazioni.

In che rapporto stanno le forme – interne alle lingue e al tempo stesso espressive di ciò che loro inerisce, della nozione di parola – e i discorsi in atto, le *unità discorsive* con cui la nostra capacità, facoltà d'uso delle lingue, di istituire segni, di "significare" si attualizza?

Ritengo importante, forse non abbastanza evidenziata, questa distinzione e correlazione di piani.

In sede metalinguistica esplicita, la questione è affrontata programmaticamente nel IV assioma della teoria del linguaggio di Bühler: «le forme linguistiche sono sia *parole* sia *proposizioni*»¹⁷. Le unità di significazione vanno quindi opportunamente identificate, al crocevia tra linguistica e filosofia del linguaggio; troppo spesso non sono esplicite nei differenti ordini di grandezza.

La linguistica, infatti, tende a concentrarsi sulle *parole* come unità superiore d'analisi (oltre i fonemi e i grafemi, oltre i morfemi), mentre la filosofia del linguaggio tratta *proposizioni*, o *enunciati*, e al più strutturate sintagmatiche al loro interno; alle *unità testuali* dà ancora un rilievo marginale¹⁸. Il dispiegarsi del pensiero, l'osservazione della sua manifestazione segnica e la sua l'interpretazione esigono infatti unità più ampie e costrutte delle singole parole. Basti pensare ai diversi ordini di grandezza di due antiche procedure di trattamento del linguaggio tuttora presenti nella nostra pratica scolastica: l'analisi grammaticale (parola per parola, per lo più) e l'analisi logica (soggetti, predicati, complementi articolati in gruppi di parole, per lo più). Si aprirebbe qui il grande capitolo del rapporto fra grammatica tradizionale e teoria linguistica, che è stato ed è egregiamente affrontato sia in sede storico-teorica,¹⁹ sia in sede operativa, relativamente cioè all'adozione e alla comparazione di modelli teorici nel trattamento automatico delle lingue storico-naturali²⁰.

Non possiamo però inoltrarci in queste direzioni, ma cerchiamo qualche traccia, sintetica e suggestiva, per concludere, e provare davvero a muovere qualche passo in punta di piedi, richiamando la nostra attenzione su due modulazioni, rappresentate ed evocate da mere apofonie.

¹⁷ BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, p. 122.

¹⁸ Cfr. però già U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979¹, 2016¹⁵.

¹⁹ Cfr. G. GRAFFI, *La frase: l'analisi logica*, Roma, Carocci, 2012; A. COLOMBO, G. GRAFFI, *Capire la grammatica. Il contributo della linguistica*, Roma, Carocci, 2017.

²⁰ Cfr. M. PASSAROTTI, *How Far is Stanford from Prague (and viceversa)? Comparing two Dependency-based Annotation Schemes by Network Analysis*, «L'Analisi Linguistica e Letteraria» 2016, 1, pp. 21-46.



SAVINA RAYNAUD

5. IL GIOCO DELLE APOFONIE

La prima “modulazione”: *Sprechen* [parlare], *Sprechereignis* [evento del parlare], *Sprechakt* [atto locutorio] vs. *Sprache* [lingua o linguaggio].

Lascio la parola ancora una volta a Karl Bühler:

«Ancora oggi ci sono teorici che cercano di caratterizzare il concetto di “linguaggio” [“*Sprache*”] mediante un’unica definizione, come di consueto *per genus proximum et differentiam specificam*. [...] Basta considerare il fatto che il termine tedesco “*Sprache*” dev’essere tradotto dai francesi ora come *parole*, ora come *langue*. Perché l’azione del parlare e la forma linguistica sono due cose diverse e la loro analisi strutturale non può mai essere condotta allo stesso modo. Si prenda ad esempio il *conceitto di enunciato*. [...] Che cos’è un enunciato? Prima di qualsiasi risposta occorre risolvere una questione preliminare, ovvero: dimmi prima se hai in mente qualcosa nell’ambito della *langue* o qualcosa nell’ambito della *parole*. Nel primo caso devo determinare una struttura formale, nel secondo la struttura di un’azione del parlare. E le mie analisi dei due casi coincideranno tanto poco quanto l’analisi, rispettivamente, del concetto di “martello” e dell’azione del “martellare”.»²¹

Ecco, si tratta qui di non confondere l’agire di chi discorre con ciò che nel suo discorso viene impiegato, le strutture della lingua.

Questo stesso intreccio ci porta a risalire a un’altra, analoga distinzione di piani, molto più antica, quella tra *léxis* e *lógos*, nelle formulazioni di Aristotele nella *Poetica* e di Dionisio Trace nella *Grammatica*, messe a confronto da Franco Lo Piparo²².

La questione di fondo è quella delle relazioni tra parte e tutto. La cosa interessante è che l’universo di riferimento è la *léxis* per Aristotele e il *lógos* per Dionisio, vale a dire l’elemento complessivo complementare a quello che più tipicamente ci si aspetterebbe, rispettivamente, da un filosofo e da un grammatico.

Ecco le loro definizioni:

«Chiamo *léxis* l’esprimersi mediante le parole (τὴν διὰ τῆς ονομασίας *hermēneían*) e essa ha la medesima capacità sia nei discorsi in versi che in quelli in prosa» (Aristotele, *Poetica*, 1450b 13-16).

²¹ K. BÜHLER, *Das Strukturmodell der Sprache*, in *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 1936, 4, pp. 3-12; trad. it. di M.P. Tenchini, *Il modello strutturale del linguaggio*, in S. RAYNAUD, (ed), *Tu, io, qui, ora. Quale semantica per gli indicati?*, Milano, Guerini, 2006, pp. 174-182; la citazione è tratta dalla pag. 175.

²² F. LO PIPARO, *Il corpo vivente della léxis e le sue parti. Annotazioni sulla linguistica di Aristotele*, «Histoire Épistémologie Langage» XXI, 1999, 1, pp. 119-132.





Su 'parola' vs 'Parola'

Tipi, schemi di *léxis* per Aristotele sono «il comando, la preghiera, il racconto, la minaccia, la domanda, la risposta e altro ancora» (*Poetica*, 1456b 8-13)

I grammatici invece con *léxis* non intendono tanto la voce, ma la voce articolata, secondo quanto riporta Diogene Laerzio:

«La voce (phoné) e la *léxis* differiscono in questo: la voce è un semplice suono, la *léxis* è solo articolata.

La *léxis* differisce dal *lógos* in questo: il *lógos* è sempre significativo, la *léxis* può anche essere senza significato come, ad esempio, “Blityri”, che non è in nessun modo un *lógos*.»

Come definisce invece Dioniso la *léxis*?

«La *léxis* è la parte più piccola della costruzione sintattica del *lógos*», essendo quest’ultimo deputato a manifestare un pensiero compiuto.

Un’ampissima gamma di questioni esegetiche si aprirebbero qui. E non solo esegetiche rispetto alle fonti, ma teoriche rispetto alla storia del pensiero linguistico e semiotico sviluppatasi dal quarto secolo a.C. a oggi.

In questa sede mi preme e mi basta far cogliere la tensione positiva dei nostri due autori, tensione a integrare due componenti ineliminabili dell’unità discorsiva, ciascuno puntando a evidenziare quanto l’ “altro dal proprio” sia coessenziale alla realizzazione del discorso stesso: pensieri senza espressione, espressioni senza pensiero non possono farsi discorso.

Una volta di più, un’apofonia - λεγει vs. λογει – interessa la famiglia di parole che a partire dal verbo ‘dire’ istituisce un campo lessicale variegato: distinguendo senza disunire.

6. PAROLA E PAROLA

Vengo qui, infine, all’altro grande tema, alla correlazione che ho finora eluso: tra Parola alta, divina, solenne, e parola quotidiana, ordinaria, feriale.

Quali le ragioni del mio silenzio? In filosofia, e in metafisica più propriamente, ci si interroga sul primo principio, sulla causa prima, sul fine ultimo, (e talora si appone la lettera maiuscola a queste che tecnicamente dovremmo chiamare delle descrizioni definite²³), senza nemmeno poter

²³ Mi spiego: che cosa pensare quando si leggono espressioni come l’Essere divino, l’Altro, la Totalità, l’Infinito? Quale funzione suggestiva svolgono le maiuscole? Se evocano una differenza ontologica, tra umano e più-che-umano, lasciano al lettore / interprete l’onere di colmare quella disparità a partire dai diversi *habitat*, di credenza o di tradizione culturale. Senza onere della prova, senza vincolo di comprensione intersoggettiva. Di per sé, invece, tali espressioni operano come quelle che in semantica referenziale sono caratterizzate come descrizioni definite (cfr. A. FRIGERIO, *Filosofia del linguaggio*, Milano, Apogeo, 2011, pp. 39-50), ovvero sintagmi nominali (in questo caso, e motivatamente, costituiti con verbi o aggettivi sostanziativi) istituiti per designare – descrivendone un modo di darsi – un’entità (qualcosa? qualcuno? delle proprietà?) saliente nel contesto, se non unica (è questo il ruolo dell’articolo definito), fino a prova contraria



SAVINA RAYNAUD

concepire di provare a chiamare per nome, con un nome proprio, un principio ontologico, meno che meno di esserne chiamati, interpellati, invitati.

A tanto il pensiero speculativo non si leva, non può levarsi da sé solo. È il pensatore, semmai, a disporsi all'ascolto di una parola che non viene dalla riflessione, ma da un'alterità effettiva, umana o più che umana che essa sia.

Eccoci quindi riaffidati alla dimensione discorsiva di cui dicevamo, al discernimento *hic et nunc* della parola proferita: sia essa quella della quotidianità in cui irrompe, puntuale, una manifestazione di intensa e straordinaria umanità, o quella di una manifestazione più che umana, di una comunicazione divina che ci scuote, ci interella, cambia la nostra vita.

E la filosofia, aperta all'interrogazione sull'intero, ma bisognosa di integrazione da parte di saperi altri, può qui aprirsi alla religione vissuta e al suo studio, alla teologia e allo studio della spiritualità. Un'apertura spesso contrastata e tuttora controversa, meritevole di attento discernimento e proprio per questo di essere affrontata in un'occasione dedicata.

Sul rapporto tra saperi, conoscenza, parola e silenzio chiudo citando Karl Rahner²⁴ che, nella Vienna degli anni Trenta, divisa da programmi di ricerca duramente contrapposti su linguaggi, conoscenza, scienza, verità e verificazione, fisica e metafisica, significanza e insignificanza²⁵, così si rivolge al clero viennese: «Non ci sarà parola umana, né immagine, né concetto tra me e te». Rahner esprime il desiderio che, nell'eternità, il rapporto con Dio, fatto per il momento di una «conoscenza» che «tocca appena la superficie delle cose», possa giungere a quella pienezza nella quale parole, immagini e concetti non serviranno più. Perché allora «essere e sapere, conoscenza ed esperienza saranno una cosa sola». Rahner chiama «nostalgia del cuore» quel desiderio che «nessun sapere quieta». D'altra parte, come il teologo tedesco precisa, «ogni dotto sapere», pur nel suo limite, è un «aiuto», piccolo ma concreto, ad «aprire l'animo all'esperienza della vita».

(inesistenza o irreperibilità del designato). Si staglia qui una linea di demarcazione fra due modi di considerare la prosa filosofica: evocativa e suggestiva, o descrittivo-inferenziale in funzione veritativa.

²⁴ K. RAHNER, *Tu sei il silenzio*, Brescia, Queriniana, 1974⁴, pp. 29-35. Il titolo della meditazione per il clero fu “il Dio della conoscenza” (*Gott des Erkenntnis*).

²⁵ È la Vienna di Carnap e di Bühler, di Freud e di Wittgenstein, del fisicalismo, della psicanalisi, dell'*Organonmodell* e della famosa conclusione, già anticipata nella Prefazione, del *Tractatus logico-philosophicus* wittgensteiniano: «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere».



段春生

高一志（Alfonso Vagnone S.J., 1566-1640） 為Deus漢譯“上帝”與“天”術語的辯護

1. 壹、高一志其人

明末意大利耶穌會士高一志，1566年1月，出生於意大利北部都靈城十公里外的特羅法雷一個貴族家庭。他自幼在都靈接受了良好的人文主義培育。1584年10月24日，高一志進入米蘭布雷拉耶穌會院開始初學，在該學院接受了長達十三年系統的培育，主要研讀神學、哲學、聖經、靈修、修辭學、等人文主義學科。1599年晉昇為神父，在布雷拉學院教授文學、修辭學、哲學凡五年。1604年，被派遣往印度和中國傳教。1604年4月底至澳門，不久，出發去肇慶和韶州，1605年2月底，抵達陪都南京。¹

初到中國，取名王豐肅，字一元，又字泰穩，王是根據Vagnone的音譯，豐肅則是Alfonso的音譯。² 1604年至1609年期間，高一志“深居，簡出入，寡交遊”，³ 努力學習中國語言與儒家經典。⁴ 在米蘭布雷拉公學院學習拉丁語、希臘語和希伯來語時，王豐肅學習語言的天賦即已脫穎而出。⁵ 1606年8月15日，利瑪竇致信總會長阿奎瓦說自己“非常忙碌，無暇去寫年度報告”，並建議說，“假使您願意有人用意大利文報告中國傳教的情形，可請王豐肅神父代筆。”⁶ 利神父在同一封信中如此寫道：“王豐肅神父在南京已兩年了，努力學習中文與文學，很有成績，做事睿智有德，那裡的長上對他非常滿意。他入會已多年，學業與受試皆表現良好，相信他可

¹ A. CHIOTTI, - L. PFISTER, *Nella scia di un Grande: Sei illustri missionari Gesuiti Italiani nella Cina del XVI e XVII secolo*, Taiwan: Chungtai press, 1991, pp. 26-35; D. CHUNSHENG, *L'attività missionaria e pedagogica di Alfonso Vagnone S.J. in Cina (1605-1640)*, (Universita Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Milano, Italia, 2014), pp. 63-73; 費賴之，《在華耶穌會士列傳》，（北京：中華書局，1995年），頁83；段春生，《晚明意大利耶穌會士高一志生平考》，（台北：輔仁大學歷史學報，2017年待發表）。

² 方豪，《中國天主教史人物傳》，（香港：香港公教出版社，1970年），頁147。

³ 周駢方編校，《明末清初天主教史文獻叢編》，《破邪集》（卷一），（北京：北京圖書出版社，2001年），頁121。

⁴ PARSI, *Lus.*, 3, 149; P. D'ELIA, *Fonti Ricciane*, volume II, la nota 4, tra le pagine, p. 278; A. CHIOTTI, - L. PFISTER, *op. cit.*, pp. 86-87; Id. *I grandi missionari Alfonso Vagnone*, *op. cit.*, p. 45.

⁵ 參見高一志於1592年寫給耶穌會總會長的信。（Archivio di Stato-Indipete-vol. I (1589-1606)).

⁶ 羅漁譯，《利瑪竇書信集》，下冊，（台北：光啟出版社，1986年），頁320。



PIETRO DUAN

以矢發本會四大聖願”。⁷ 於此可知，利瑪竇對王豐肅的才華和品德極為欣賞，並有意栽培他，使其堪當大任。

1609年，鑑於中國傳教區的需要，利瑪竇任命王豐肅為南京會院負責人。⁸ 王神父不負利瑪竇對他的厚望，致力於撰寫中文教理書，培訓基督徒參與傳教，在短短幾年里，他將南京教會打造成為全國最富有活力的團體之一。⁹ 1615年，王豐肅希望在全國範圍內展開轟轟烈烈的傳教活動，他甚至準備好呈給萬曆皇帝的奏摺，後因時機尚未成熟而放棄了這一努力。¹⁰ 然而就在這一年，耶穌會日本教省會長卡爾瓦略（Valentim Carvalho, 1560-1631）因日本教難避居澳門，他嚴禁在華會士遵循利瑪竇傳教策略，鼓吹要直接向中國人傳播教義，他的傳教目的就是“製造天主教徒”。¹¹ 在這種論調鼓吹下，高一志採取了激進的傳教方法，欲在短期內掀起一場轟轟烈烈的傳教運動，加之他性格急暴缺乏寬容，終為南京乃至整個中國教會帶來了危難。¹²

1616年8月31日，南京教案爆發，王豐肅被捕入獄，1618年初被遣送至澳門，從此，他結束了在華傳教的第一個時期。¹³ 1617年至1624年，他在澳門聖保羅公學院教授五年神學與哲學。1624年3月，獲悉南京教案發起者沈淮歸天，他遂改名為高一志，字則聖，¹⁴ 潛至南京附近的建昌及丹徒縣一帶傳教，因其在南京影響頗大，徐光啟建議在華耶穌會負責人李瑪諾（Emmanuel Diaz Senior, 1559-1639）派高一志到偏遠的山西絳州，因為那裡正好急需一位傳教士。¹⁵

高一志在其人生的最後十五年裡，於山西絳州一帶傳教成績斐然。他在段袞與韓霖鼎力支持下親手付洗八千餘人，建教堂與祈禱所102所，被譽為山西開教宗徒。¹⁶ 在學術方面，他也取得了驚人的成就。他勤勉寫作、著述宏富，所譯著之中文書籍達二十餘部，

⁷ 同上書，頁322；另參見利瑪竇著，文錚譯，梅歐金校，《耶穌會與天主教進入中國史》，（北京：商務印書館，2014年），頁461；費賴之，《在華耶穌會士書目及列傳》，（北京：中華書局，1995年），頁88。

⁸ M. RICCI, *Lettera Annuale del 15 agosto 1606*, ASIA, Jia-Sin; P. D'ELIA, *Fonti Ricciane*, volume II, pp. 277-278. P. T. VENTURI, *Opere storiche*, op. cit., p. 302.

⁹ A. CHIOTTI, - L. PFISTER, *Nella scia di un Grande: Sei illustri missionari Gesuiti Italiani nella Cina del XVI e XVII secolo*, Taiwan: Chungtai press, 1991, p. 27；費賴之，《在華耶穌會士列傳》，頁83。

¹⁰ 參見，高龍盤、周士良譯，《江南傳教史》，第一冊，（臺北：輔仁大學出版社，2009年），頁155。

¹¹ 鄧恩著、余三樂、石蓉譯，《從利瑪竇到湯若望》，（上海：上海古籍出版社，2003年），頁108。

¹² 同上書，頁108-111。

¹³ 同上書，頁113-128。

¹⁴ 王豐肅從此改名為高一志，自此本文行文皆採用高一志。

¹⁵ “按丹徒天主教，在明萬曆己亥，有教士利瑪竇由上海來此，天啟四年，高一志司鐸來徒邑傳教”。見（清）李丙榮續纂《（光緒）丹徒縣志》，卷一，民國七年刻本；（民國）周恭壽修、趙愷纂，《（民國）續遵義府志35卷》，續遵義府志卷，三十民國二十五年刊本。

¹⁶ 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁289-290；費賴之著，《在華耶穌會士列傳及書目》，頁92；高隆磐，《江南傳教史》，第一冊，頁263。



高一志 (Alfonso Vagnone S.J., 1566-1640)

舉凡在倫理、教育、神學、哲學、修辭學等領域均有卓越的建樹。他的《童幼教育》、《達道紀言》、《齊家西學》、《修身西學》、《十慰》，尤其《聖母行實》更是流傳甚廣，直至上個三四十年代依然在教會刊印流行。¹⁷ 1640年4月9日，高一志去世于山西絳州——他傳教的大本營。¹⁸

2. 貳、從“了無私”到“天主”與“上帝”

第一位進入中國的意大利耶穌會傳教士羅明堅 (Michele Ruggieri, 1543-1607) 是漢學的奠基人，也是第一位用中文寫出首部天主教教理書的作者。¹⁹ 羅明堅在將其教義介紹給中國人時“煞費苦心，且誠惶誠恐”。在《天主寶錄》初刻本中，他首次將拉丁文 Deus 的發音“統攝”（音譯）為“了無私”。²⁰ 在1584年刻板的《新編西竺國天主聖教寶錄》中，他更進一步寫道：“天庭之中，真有一位為天地萬物之主。吾天竺國稱之了無私是也”。²¹ 據學者研究，“了無私”是閩南語 Deus 的對應，²² 表示完全沒有私心，代表天地澤及萬物，如“天主報應無私，善者必賞，惡者必罰”。²³ 其實“了無私”的“無私”概念，在儒家經典《禮記·孔子閒居》第二十九中早有提及，孔子曰：“天無私覆，地無私載，日月無私照，奉斯三者以勞天下。此之謂三無私”。可能由於道教強調“無”，而佛教強調“空”及“無”之故，為了區別於佛道二教，羅明堅在後刻本《天主聖教寶錄》中，將此譯名改為“天主”與“真主”。²⁴

繼羅明堅來華傳教的利瑪竇 (Matteo Ricci, 1552-1610)，自1583年，即努力學習儒家典籍，在遍讀歷代經典後，他認為先秦典

¹⁷ 1746年，雍正禁教期間，有一份福建福安的天主教被捕名單。該書曾被認為判別是否為教友的一個重要的標誌。凡是在家中被搜到藏有高一志的《聖母行實》者，即被認為是天主教教友，即刻被捕。見吳旻與韓琦編，《歐洲所藏雍正乾隆期天主教文獻彙編》，（上海：人民出版社，2008年），頁88, 95, 99, 104, 130。D. CHUNSHENG, *L'attività missionaria e pedagogica di Alfonso Vagnone S.J. in Cina (1605-1640)*, (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia, 2014), pp.172-175.

¹⁸ A. CHIOTTI, - L. PFISTER, *Nella scia di un Grande*, p. 35. 費賴之，《在華耶穌會士列傳》，頁83。

¹⁹ 古偉贏，“啼聲初試——重讀羅明堅的教會詞彙”，載《羅明堅中國地圖集學術討論會論文集》，（澳門：澳門特區文化局，2014年），頁242。

²⁰ 同上書，頁261。

²¹ 羅明堅，《新編西竺國天主聖教寶錄》，見鐘鳴旦（Nicolas Standaert）、杜鼎克（Adrian Dudink）等編：《耶穌會羅馬檔案館明清天主教文獻》，（台北：台北利氏學社，2002年），頁11。

²² 據學者研究，由於羅明堅的中文老師是福建人，因而他採用這個術語來表達“天主”。參見古偉贏，“啼聲初試——重讀羅明堅的教會詞彙”，頁242。

²³ 羅明堅《新編西竺國天主聖教寶錄》，頁42。參見古偉贏，“啼聲初試——重讀羅明堅的教會詞彙”，頁244。

²⁴ 古偉贏，“啼聲初試——重讀羅明堅的教會詞彙”，頁244。



籍中隱含有至上神 — “上帝” Deus的概念。²⁵ 1595年11月4日，利瑪竇於南昌致信總會長阿桂委瓦（Rodolfo Acquaviva, 1556-1605）：“我們曾從他們的經中找到不少和我們的教義相吻合的地方，過去這數年，我由良好的教師為我講解六經、四書，獲知如一位天主、靈魂不死不滅、天堂不朽等思想全都有。”²⁶ 1603年，利瑪竇在北京首次刊印《天主實義》時，明確提出“吾天主，乃古經書所稱上帝也，”又說：“歷觀古書而知上帝與天主特異以名也”。²⁷在《天主實義》第二篇，他引用了十一段文字論證“上帝”之名，並“將該詞（上帝）作為‘天主’的同義詞使用”。²⁸ 利瑪竇給普通人講道時，多用“天主”；而與文學士談話時，則多用“上帝”。²⁹可見，利瑪竇在術語問題上採取了文化適應的態度，為使“中國天主教人可以用天或上帝稱呼造物主。”³⁰

3. 叁、“DEUS的譯名之爭”

(一) 爭論的緣起

利瑪竇去世後，中國教會內部出現了反對以“天主”與“上帝”譯解 Deus的聲音。利瑪竇的接班人龍華民 (Niccolò Longobardo, 1565-1655) 即主張以音譯原則翻譯Deus術語。他批評“利瑪竇的傳教策略是迎合儒家”，以及“儒家經典裡的‘天’與‘上帝’，在朱熹理學中有其宗教意味，在中國人的思想中根深蒂固”。因而，他反對利瑪竇用《尚書》的‘上帝’和‘天’來漢譯 Deus唯一、至高神的稱呼。後人評論，龍華民蓋為引起中國禮儀問題第一人。³¹

1616年1月，在日本傳教的耶穌會士陸若漢 (Rodrigues João da, 1565-1633) 於澳門致信耶穌會總會長，對利瑪竇等在華會士進行直言不諱的批評。他寄給龍華民一份關於“天主”、“天使”與“靈魂”等譯詞錯誤的資料。³² 來自日本的耶穌會士就Deus漢譯為“天主”與“上帝”這一問題與龍華民的主張遙相呼應，成為龍氏反對利瑪竇術語翻譯的有力支持者。

²⁵ 謝和耐，《中國與基督教——中西文化的首次撞擊》，（北京：北京商務出版社，2013年），頁12、175。

²⁶ 羅漁譯，《利瑪竇書信集》，上冊，（台北：光啟出版社，1986年），頁209；謝和耐，《中國與基督教——中西文化的首次撞擊》，頁13。

²⁷ 利瑪竇，朱維鋒編輯，《利瑪竇中文著譯集》，（上海：復旦大學，2001年），頁21。

²⁸ 謝和耐，《與基督教——中西文化的首次撞擊》，頁12。

²⁹ 燕鼐思 (Jennes, Joseph)，粟鵬舉英譯，田永正中譯，《天主教中國教理講授史》，（台北：天主教華明書局，1976年），頁26。

³⁰ 羅光，《教廷與中國使節史》，（台灣：光启出版社，1961年），頁80。

³¹ 李天綱，《中國禮儀之爭：歷史、文獻和意義》，（上海：上海古籍出版社，1998年），頁25。

³² 戚印平，“Deus的漢語譯詞以及相關問題的考察”，（載《世界宗教研究》，2003年第2期），頁88。另參見戚印平，《遠東耶穌會史研究》，（北京：中華書局，2007年），頁119-120。



高一志（Alfonso Vagnone S.J.,1566-1640）

陸若漢對在華會士的批評，主要來自日本會士長期以來痛苦的經驗，其原因是，沙勿略（San Francisco Javier, 1506-1552）於1549年8月15日初到日本傳教時，在第一位日本基督徒彌次郎的幫助下，“譯出了包括十誡在內的教義說明”，在教理書中，他將Deus譯為佛教真言宗的主神“大日如來”。³³ 彌次郎的翻譯與沙勿略心目中全能、全知、唯一至上神的形象相距甚遠，直到沙勿略去中國前夕，才發現了這一極為嚴肅的問題。沙勿略果斷決定將Deus音譯為“陡斯”。此後，日本會士即遵循沙勿略的音譯原則翻譯教會的術語。³⁴

這一被稱為“大日如來”誤譯事件，給沙勿略及後來到日本的耶穌會士帶來了巨大的心理傷害，這也成為他們反對來華教士關於譯名問題的理論基礎。但有一點他們不知道，當利瑪竇對Deus進行漢譯時與沙勿略當時在日本所面臨的情形已不可同日而語。因為，利氏是在熟讀儒家典籍之後，才將Deus漢譯為“天”、“天主”與“上帝”。³⁵ 由於，日本會士對在華會士的誤解，致使他們在“譯名之爭”中扮演了利瑪竇策略的反對者——龍華民的有力支持者。

(二) 首次譯名之爭

1、焦點回放——澳門會議

首次出現反對利瑪竇將Deus譯為“上帝”與“天主”的聲音來自耶穌會內部，這場譯名之爭從澳門開始。³⁶ 1612年，日本教區視察員巴範濟（Francesco Pazio, 1554-1612）抵達澳門，當他得知在華耶穌會士犯了“類似他們用中文寫的著作中的那些異教徒所犯的錯誤”，遂致信中國傳教區負責人龍華民，要求他對此問題做一調查。³⁷ 龍華民對儒家基督徒徐光啟（1562-1633）、楊廷筠與李之藻（1571-1630）等人進行了抽卷調查。³⁸ 徐光啟等人聯名上書同意和支持利瑪竇的傳教策略，並希望維持原定的“天主”和“上帝”的術語。³⁹ 李之藻與孫元化（1582-1632）甚至“對這些神父們的

³³ 戚印平，“Deus的漢語譯詞以及相關問題的考察”，頁89。另參見戚印平，《遠東耶穌會史研究》，頁119-120。

³⁴ 同上書。

³⁵ 利瑪竇1582年到中國，約1595年開始寫《天主寶義》，1603年在北京出版，當Deus漢譯為“天”、“天主”、“上帝”時，利瑪竇早已是名滿天下飽讀詩書的儒士。

³⁶ S. KIM, Strange Names of God: *The Missionary Translation of the Divine Name and the Chinese Responses to Matteo Ricci's Shangti in Late Ming China, 1583-1644*, (Peter Lang, 2004), p. 166.

³⁷ 戚印平，“Deus的漢語譯詞以及相關問題的考察”，頁88；戚印平，《遠東耶穌會史研究》，頁119-120；S. KIM, Strange Names of God, p. 167；另參見李文潮著，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，載《漢語基督教神學評論》，第一期，（台灣：台灣中原大學，2006年），頁164。

³⁸ 李天綱，《中國禮儀之爭：歷史、文獻和意義》，頁24。

³⁹ ARSI, Jap.Sin. 16, II, f. 285. 另參見鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁268。



做法提出強烈的反對，[……]他們認為利瑪竇選擇使用這個詞是一個非常正確的決定，而龍華民的看法卻是錯誤的。”⁴⁰利瑪竇的好友楊廷筠也撰寫《代疑續篇》，以支持利瑪竇文化適應的傳教策略。⁴¹

本來，在得到儒家基督徒的書面答復後，此事應告一段落，但龍華民並不甘心，尋找志同道合者為後來的辯論做準備。1613年，維埃拉 (Francesco Vieira, 1555-1619) 接替巴範濟成為視察員。1614年，他指示支持利瑪竇傳教策略的高一志、龐迪我 (Diego de Pantoja, 1571-1618)、與熊三拔 (Sabatino De Ursis, 1575-1620) 分別就‘上帝’ (Xangti)、‘天神’ (Tien-Xin)、‘靈魂’ (Ling-Hoen) 問題以書面形做報告，他們均明確認為中國人具備“上帝”、“天使”和“靈魂”的知識。⁴²

南京教案後，高一志、龐迪我及熊三拔均被遣送至澳門，關於 Deus 詞性論爭的中心因為來自日本耶穌會士的加盟參與而轉到了澳門。鑑於雙方意見針鋒相對且相持不下。1621年，繼維埃拉的新視察員駱入祿 (Jeronimo Rodrigues, 1605-1630) “召集在澳門的傳教士開會討論這一問題”。與會中高一志表現的非常活躍，引經據典、雄辯滔滔，極力論證“中國人具有上帝、天使和靈魂這類知識”。高一志認為為：①古代中國人已經認識了上帝，儘管這種認識不是很清楚；②可以在經典文獻中發現對上帝的認識；③反對新儒家對經典的註釋，回歸先秦儒家經典本來意義；④從基督宗教的角度賦予經典文獻中“上帝”一個確切涵義。⁴³ 由於，在“會上大多數人支持利瑪竇的觀點”，駱入祿果斷肯定了高一志與龐迪我等人的觀點，確定了利瑪竇的傳教策略，即“中國經典最終可以為基督教傳入中國提供某些有益的因素”。⁴⁴ 會議結束後，澳門“所有的長上均認為他（高一志）是最優秀的漢學家”。⁴⁵

⁴⁰ D. BARTOLI, *Dell'istoria della compagnia di Gesù: La Cina* (Firenze: Leonardo Ciardetti, 1829), pp. 281-283; 參見李文潮，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，頁166-167。

⁴¹ 鐘鳴旦，《楊廷筠—明末天主教儒者》，（北京：社會科學文獻出版社，2002年），頁226。

⁴² F. MARGIOTTI, O.F.M. *Il cattolicesimo nello Shansi dalle origini al 1738*, (Edizione Sinica Francescana, Roma, 1958), pp. 266-267; 參見李文潮，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，頁165；鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁268-269；張國剛，《從中西初始到禮儀之爭—明清傳教士與中西文化交流》，（北京：人民出版社2003年），頁390-396。李文潮，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，頁165-166；鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁268-269；張國剛，《從中西初始到禮儀之爭—明清傳教士與中西文化交流》，頁395。

⁴³ 高龍鑾，《江南傳教史》第一冊，頁238；李文潮，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，頁175。

⁴⁴ 謝和耐，《中國與基督教——中西文化的首次撞擊》，頁12-13。

⁴⁵ Historiar Sinarum 1580-1640, ARSI, Jap-Sin. 102, f. 218v; «Ordinationes anno 1621 approbata e in favorem P. Matthaei Ricci», F. MARGIOTTI, *Il Cattolicesimo nello Shansi*, pp. 89, 266-267; 參見鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁268-269；張國剛，《從中西初始到禮儀之爭—明清傳教士與中西文化交流》，頁390-396。



高一志（Alfonso Vagnone S.J.,1566-1640）

會議後，執拗的龍華民仔細研究了龐迪我、高一志等人的書面資料，於1623年撰寫了《論中國宗教的幾個問題》，這篇文章又掀起了新一輪的論爭。⁴⁶

2、高一志為“上帝”與“天”辯護

1624年底，鑑於中國傳教區的需要，高一志被派到偏遠的山西絳州敷教。雖然遠離政治文化中心，但他仍密切關注“術語”的討論。⁴⁷在經過了近兩年的研究之後，1626年10月8日，高一志針對龍華民的《論中國宗教的幾個問題》寫了一篇報告，對使用“天”與“上帝”這一術語的利弊，從理論高度做了精辟的分析。

這份文獻以（ARSI, Jap. Sin.161, II, 225-226）之名封存在羅馬耶穌會檔案館的手稿信件（*Breve informaçao sobre o nome Xam'ti, e Tien En lugar de Deus por os Senhor*），是高一志用古葡萄牙語寫給與視察員駱入祿的。⁴⁸ 在文中，高一志列舉了七個理由，每個問題均以“沒有人能否定的是”開始來展開論辯，強烈表達了他對利瑪竇文化適應策略的支持與對龍華民的反駁。

(1) “沒有人能否定的是”，“首先，‘上帝’指至高無上的君王及帝王，使用該詞指稱我們的救主天主，因為在利瑪竇的著作中多次使用這個名字”。⁴⁹ 因而，高一志認為“根據我們的教義與利瑪竇對上主的描述，我們可以用“上帝”這個術語來表達“Deus”的涵義”。

(2) 高一志認為，利瑪竇與龐迪我等神父在著作中教導“上帝”這個名字最適合描述我們天主教教義和權威。因為這個名字是指萬物的創造者”。

(3) 他認為“中國人習慣用‘天’來指‘天之混沌，或大自然’，將‘物質因’稱作‘太極’；‘天’有時指原始能力‘氣’，有時指事物規律的‘理’”。但高一志認為，在討論‘天’或‘上帝’時，利瑪竇與龐迪我等神父“會加上一個原則，即指精神與永恆的存在”。他指出“很多神父懷疑使用這個詞，而今年他們打算召開大會，以討論改正利瑪竇的書”。高一志在這裡雖然沒有指出這些神父的名字，但無疑是指龍華民與陸若漢等。

(4) 高一志認為，“這里地位顯赫的神父與商人常誤會“上帝”的意思，而造成對它的真正教義、法則與心理規矩的錯誤理解”。他們搞不清楚必須相信“上帝”的哪個意義，無法對其做出定義，以及如何描述其永恆精神。因此，他們說利瑪竇混雜了他的信仰，

⁴⁶ 參見李文潮，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，頁166-167。

⁴⁷ F. MARGIOTTI, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁸ 高一志，*Breve informaçao sobre o nome Xam'ti, e Tien En lugar de Deus por os Senhor*, ARSI（羅馬耶穌會歷史檔案館），Jap. Sin.161, II, 225-226.

⁴⁹ Hé certo que o nome Xam'ti, que significa supremo rei e monarca, de si ha mui accommodato por significar au nostro reverendo Deus, (ARSI, Jap. Sin.161, II, 225-226).



我們也因此受到了牽連被認為有罪，因他們知道我對利瑪竇所懷有的敬意。

(5) 高一志論述到，利瑪竇使用“上帝”與“天”這一術語是經過長時間的神學反思所做的決策，而非權宜之計。他希望通過討論，得到耶穌會總會長的許可與支持。他認為“中國官方已經承認我們傳來一個友善的宗教（教義）。雖然他們（中國官方）有很優越的地位，但他們很尊敬我們”。高一志的話反映出當時耶穌會士在一定程度上確實得到中國部分官員和儒家學者的支持與認同。

(6) 高一志認為在華傳教的神父們應接受所辯論的“上帝”與“天”這兩個名詞，因為它們是目前教義書中最常用的名字。此外，“兩者都有自己的範圍及規則，不能亂用”。接着，高一志敘述道：“譬如，皇帝在全國出版曆書、聖旨、公文時常常用到這兩個名字，我們可以利用皇帝的話來表達我們所崇拜的天主就是“天”或“上帝”，由是將獲益良多”。

毋庸置疑，高一志為“上帝”與“天”的辯護也有其作為傳教策略上的考量。他誠懇寫給總會長：“神父，請允許我們運用語言的技術，在與人談話、介紹或出版我們的教義時繼續使用統一的術語，就目前而言，並不是說這是最好的方法，而是說我們應該運用這樣的策略。”接着，他懇求總會長及有關上司能接納自己的意見，“我們希望您們許可我們，而我們也相信您們一定會滿足我們的心願；因為，如果我們不接受中國人的思想觀念，強行禁止他們使用“天”與“上帝”這一術語，他們將會生氣不理我們，因此，除非用他們經典裡的術語”。在權衡利弊之後，他建議總會長“在此狀況下，我們應該以中國人的思維方式來接受這個術語”。

(7) 在高一志看來，中國的文人學士已認同中國的“天”、“上帝”與基督教信仰的天主是同一個神。同時，高一志認為中國人關於“靈魂”、“天國”與“地獄”等概念的認識也與基督教信仰的詮釋有着高度的一致性。為此他說：

我們看到中國朋友以“上帝”的名字稱呼基督，對他們來說（上帝）即指我們的天主；他們以“身體之信仰”來指我們的靈魂，而這個名字包括“天”的性質；他們以理想（sogni）指天使與神聖的靈魂；而天國、地獄和其它則用來宣揚上主慈悲的名字，這與我們目前對“信仰”的解釋、運用和慣例是一致的。如此，許多神廟都將變成上主的殿宇，我們竭盡所能宣揚的這個信仰就是我們具有千年的神聖法律。我們全部的工作都是為了讓他們（中國文學士）瞭解，並主動把這教義變做自己的希望。

行筆至此，高一志不無譏諷地抱怨他的反對者們，“（儘管如此），還有一些人懷疑我們，說需要改正我們錯誤的不恰當的術語，他們如此做跟我們的工作比起來應該是很容易吧！”。

最後，高一志懷着誠懇心情對上司說：

您們要把對中國的希望寄託在哪裡呢？與我持有相同觀點的神



高一志 (Alfonso Vagnone S.J., 1566-1640)

父們都覺得“上帝”這個名字所代表的意思是最好的選擇，我們可以放心使用“天”與“上帝”這一術語。相反，如果頒布令傳教士、官員、皇帝反感的命令是極不適宜的。因為，他們（官方與皇帝）明白我們所傳的信仰，也接受我們宣講的主基督的教義，儘管他們關心的只是這些教義中的政治內涵。據此，您們可以明白，我們為什麼對中國抱有如此大的希望。在基督信仰剛傳進這個國家時，我們應該繼續使用“上帝”這個名字，並照我們目前的方法繼續謹慎傳教。在報告結束前，我再一次懇求您們不要再頒布新的禁令；我不求您們寫信支持我們，至少不要讓一些人繼續發表他們混亂的言論。⁵⁰

高一志從明末天主教在中國的生存與發展的現實處境出發，極富策略性的引用了儒家經典為利瑪竇文化適應的傳教策略做了合理性的辯護。他認為中國古籍中的“天”與“上帝”常“被中國人用來指靈魂與人類的統治之主”，這個統治主與天主教所信的“天主”具有同樣神學內涵。因為“祂是一切力量與法律權威的源泉，是道德法律至高的捍衛者，他全知全能賞善罰惡”。高一志進一步認為，“天”與“上帝”這兩個概念在中國古代文獻中是被尊崇的術語，使用“天”或“上帝”這兩個概念，有助於破除中國人反對天主教是外來宗教的偏見，可以適應文人學士的文化心理，有助於天主教在中國的傳播。⁵¹ 由此可知，高一志繼承並發揚了利瑪竇的文化適應的精神，他對術語的辯護從客觀上促使耶穌會上司對術語問題的重視與設法尋求解決這一問題。⁵²

(三) 第二次譯名之爭

1、焦點回放——嘉定會議

為了統一思想和認識，以利於教會在中國的穩健發展，新視察員班安德(Adre Palmeiro, 1526-1635)決定再召開一次會議，以徹底解決會士們在禮儀問題上所存在的嚴重分歧。⁵³ 從1627年12月到翌年1月，九名耶穌會士齊集於嘉定，專門討論譯名問題。⁵⁴ 中華耶穌會

⁵⁰ 高一志, Breve informaçao sobre o nome Xam'ti,e Tien En lugar de Deus por os Senhor, ARSI, Jap. Sin.161, II, 226.

⁵¹ 吳莉葦，《中國禮儀之爭：文明的張力與權力的較量》，（上海：古籍出版社，2007年），頁11。

⁵² 繼高一志之後，1628年，高一志的親密夥伴曾德昭(Alvarus Semedo, 1585-1658)也寫了《對龍華民論據的反駁》(Refutatio argumentorum P. Longobardi)一文支持高一志的立場。參見，Robert Streit and Johanners Dindinger, *Bibliotheca missionum*(Rom〔u.a.〕: Herder, 1964) 5: 751; 參見李文潮，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，頁167。

⁵³ S. KIM, Strange Names of God: *The Missionary Translation of the Divine Name and the Chinese Responses to Matteo Ricci's Shangti in Late Ming China, 1583-1644*, (Peter Lang, 2004), p.170.

⁵⁴ 嘉定是“著名天主教徒徐光啟的學生，兒輩親家孫元化的家鄉”。黃一農，《兩頭蛇，明末清初的第一代天主教徒》，（台灣：台灣清華大學出版社，2014年），頁443；李天綱，《中國禮儀之爭：歷史、文獻和意義》，頁25。



副省會長李瑪諾 (Manuel Dias Senior, 1574-1659)主持了會議。⁵⁵ 他們每天數小時熱烈地討論 “天”、“上帝”與“天主” (Deus) 的翻譯問題。⁵⁶

與會神父們主要分為兩大陣營，龍華民一派主張將Deus音譯為“得烏”或“陡斯”、Spiritus譯為“斯必利多”；⁵⁷高一志一派力主採用古籍已有的名詞 “天”與“上帝”，支持利瑪竇文化適應的策略。⁵⁸ 雙方就三個方面進行集中討論：“第一，在中國古籍尋找意義相吻合的名詞。第二，推求這些名詞在日常生活中所有的涵義；第三，則求之於利瑪竇及諸奉教學者的宗教書籍。⁵⁹

經過一個月的緊張而激烈的討論，與會者雖然彼此尊重，但均堅持自己的主張，在一些根本意見上無法達成共識。⁶⁰ 高一志、艾儒略 (Giuglio Aleni, 1582-1649)、李瑪諾、費樂德、金尼閣與曾德昭 (Alvaro Semedo, 1585-1658)等紛紛撰文批評龍華民的觀點，肯定“天主”這一術語，已普遍為中國天主教徒所應用，且並未對Deus (天主) 的正統性和神聖性的概念造成任何傷害。⁶¹

為維護耶穌會內部思想統一，1629年視察員班安德採取了折中的辦法。允許基督徒參加敬孔、祭祖的禮儀，禁止使用“天”與“上帝”來表示Deus的神學內涵，只保留“天主”一詞使用。最後，他強調“為了神聖的聽命的緣故，從今以後無論是誰，不管是講道或是著譯書籍，一概不許再使用“上帝”這一引起爭議的術語”。⁶² 對嘉定會議的決定，高一志“是眾多最不滿意中的一個”，⁶³ 因為，他所堅持與維護的利瑪竇的“天”與“上帝”這一術語被武斷的否定。另一個對嘉定會議不滿意的是龍華民，他看到會議並沒有禁止使“天主”一詞。於是在1633年，他又撰文不僅否定“上帝”和“天主”一詞，且進一步主張用拉丁文“陡斯” (Deus) 來替代已有的中文術語。⁶⁴

⁵⁵ 與會的神父們有：龍華民、高一志、金尼閣、李瑪諾、畢方濟、郭居靜、曾德昭，此外，費奇規、黎寧石、熊三拔，以及徐光啟、李之藻。鄧恩只給我們羅列了七位耶穌會士，但柯毅霖認為，畢方濟與龍華民是一夥一定也出席了會議，李天綱則列舉了十一位，除了我們在正文中提及的，可能還有四位當時最重要的歸化者。至於參與的基督徒除徐光啟、李之藻外，孫元化、葉相高，楊廷筠肯定沒有參加，因為他在那個時候已經病重，“並去世於十二月嚴冬”。參見鐘鳴旦，《明末天主教儒者》，(香港：聖神研究中心，1987年)，頁103；李文潮，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，頁166-167。

⁵⁶ 參見鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁269；S. KIM, *Strange Names of God*, pp. 166-169.

⁵⁷ Spiritus天主教譯為“聖神”，基督新教譯為“聖靈”。

⁵⁸ 高龍輩，《江南傳教史》第一冊，頁238。參見李文潮，“龍華民及其《論中國宗教的幾個問題》”，頁175。

⁵⁹ 高龍輩，《江南傳教史》，第一冊，頁238。

⁶⁰ 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁269。

⁶¹ 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁269。

⁶² Cfr. F. MARGIOTTI, *Il Cattolicesimo nello Shansi dalle origini al 1738*, pp. 423-424；黃一農，《兩頭蛇》，頁439-443；張國剛，《從中西初識到禮儀之爭》，頁392-396。

⁶³ Cfr. F. MARGIOTTI, *op. cit.*, p. 427；黃一農，《兩頭蛇》，頁439-444。

⁶⁴ 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁269。



高一志 (Alfonso Vagnone S.J., 1566-1640)

2、高一志為“天”與“上帝”辯護

自嘉定返回絳州後，高一志不斷地給上司寫信，請求撤銷“上帝”術語的禁令。在這些申訴的信件中，高一志逐步蒐集了許多有力的證據，進一步證明“上帝”術語的合法性，以及遵循會議（禁止使用“上帝”）的命令會帶來的負面影響，最嚴重的後果將會關閉傳教士與文學士之間已經開啟了的對話的大門。⁶⁵

長年活躍在傳教第一線的高一志對晚明的傳教現實有着極為清醒的認識，他深知“天”與“上帝”這一術語的使用，在現實的傳教工作中具有無可爭辯的優越性，他尖銳地批評那些對在華傳教擁有決策權的上司們，缺乏對中國傳教問題有基本的認識。高一志認為利瑪竇的傳教方法是經過實踐證明的，可以適應中國社會與文化的有效方針，它能為在華傳教士提供傳教的理論依據與穩固發展的保護傘。如果違背利瑪竇傳教策略，傳教士們辛辛苦苦發展的尚處於搖籃中的教會隨時都有可能面臨夭折的危險。

出於對中國傳教區無比的熱忱與責無旁貸的使命感的催迫，1629年12月底，也就是在收到班爾德新頒布的禁令之後，高一志幾乎是帶著憤怒的心情分別致信給在澳門與羅馬的上司，強烈地表達了他對這一禁令極端的憤慨與深深的憂慮。他对總會長抱怨道，“班爾德從廣東到北京‘如同閃電一樣’，他根本不願意聽任何為‘術語’辯護的意見。”⁶⁶

高一志接着批評班爾德在負責中國教會事務中製造的問題要遠比解決的問題多的多。高一志進一步談到，如果實行禁令，首先要迫使耶穌會士否認自己著作中關於“上帝”和“天”的內容，因為“天”與“上帝”的名稱被廣泛地使用在他們流傳已久的書籍。不獨如此，而且還使“我們自相矛盾，或者至少被認為我們沒有看懂他們的著作（儒家的經典），以及沒有明白利瑪竇神父所做的一切。”其次，將會關閉文學士皈依教會的主要渠道。這是因為“如果我們宣布對‘上帝’與‘天’術語的禁令，將會使很多人遠離我們[……]就好像我們要破壞他們古籍中所記載關於神的光和箴言一樣”。再者，他表明一些儒家基督徒不會放棄使用“上帝”和“天”的名稱，而且還要當著發禁令的人的面說：“因為他們比外國人更懂得自己的書。”⁶⁷高一志這三個理由充分表達了對“上帝”與“天”禁令極大的憂慮，因為禁令一旦實施後，在華傳教事業將會蒙受巨大的損失。

高一志嘗試尋找解決這一個問題的方法，他建議“班爾德應該按照歐洲的習慣，召集傳教士們再進行一次學術性的辯論。雖然，視察員班爾德從一開始就堅稱他不懂得中文無法主持這樣一個辯論”。高一志仍堅持有必要討論並弄清這個問題的真相，他認為如

⁶⁵ F. MARGIOTTI, *op. cit.*, p. 427.

⁶⁶ L.M. BROCKEY, *The Visitor: André Palmeiro and the Jesuits in Asia*, p. 313.

⁶⁷ *Ibidem*.



果這個問題不解決，將無法終止很多相關議題的爭論。⁶⁸ 並且任由這個問題持續惡化的話，極有可能導致流血事件的發生，其後金尼閣的死亡，就驗證了高一志在這一問題上的確很有遠見。⁶⁹ 後來，高一志甚至給耶穌會總會長Muzio Vitelleschi（1563-1645）寫了不少申訴信，希望總會長能出面解決這一問題。⁷⁰

面對高一志百折不回、不屈不撓的態度，班爾德向總會長Muzio Vitelleschi抱怨道：“如果是這樣（就是任由高一志這樣），我們的屬下會看不起我們也會輕視我們的會規，甚至會直接向總會長告發。”⁷¹ 因此，“如果有適合的人選，他（班爾德）很想將高一志以下犯上的罪名召回澳門”⁷²。但由於傳教士人手緊缺，也因為高一志在漢學方面擁有的權威，以及他傳教的熱忱，最終，班安德改變了讓高一志返回澳門的決定。⁷³

在1629年和1630年間，班安德致信中華耶穌會副會長陽瑪諾時，曾憶及嘉定會議的決議：“那時，由於意見不合，在權衡正反意見後，做出禁用‘上帝’術語的決定是合乎邏輯的”。⁷⁴ 此後，於1633年1月25日班安德在致信高一志時稱，仔細閱讀了他的信件，並反復斟酌了那些支持與反對的理由後，發現嘉定會議決議確有不公正之處，尤其是禁止使用“天”與“上帝”，以及勒令禁止已出版書籍之流傳等。⁷⁵ 可見，班安德在完全了解了高一志的思想後，也感到嘉定會議的決議有失公允。

肆、班爾德的定論

據巴托利（Daniello Bartoli, S.J.）研究，1630年，高一志、陽瑪諾（Manuel Dias, 1574-1659）等會士繼續上訴，“請求總會長Vitelleschi審理‘術語’問題”。⁷⁶ 1633年，新任視察員李瑪諾召集在華耶穌會士再次集會，決議仍遵循利瑪竇對譯名的翻譯，他允許會士們可以使用“天”和“上帝”之名。⁷⁷ 至此，高一志為之付出近二十年的努力與論辯，在他去世以前，總算讓他得到了慰藉。

至1645年，班安德與負責耶穌會中華副會省的傅汎際，唯恐類

⁶⁸ L. M. Brockey, *The Visitor*, p. 313.

⁶⁹ “若這場爭論的情形持續惡化，恐怕會有流血事件發生。”原文見 Suppehor, primo, a controversia forçadamse a de ser rematas sobre pus, 見 ARSI, Jap. Sin. 161, II, 225-226.

⁷⁰ Cfr. F. MARGIOTTI, *op. cit.*, pp. 426-427; J. GERNET, *Cina e cristianesimo*, *op. cit.*, pp. 211-219; 張國剛，《從中西初識到禮儀之爭》，頁392-396。

⁷¹ L.M. BROCKEY, *The Visitor*, p. 314.

⁷² Cfr. F. MARGIOTTI, *op. cit.*, p. 427.

⁷³ F. MARGIOTTI, *op. cit.*, pp. 429. L.M. BROCKEY, *Jouenery to the Easter. The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, (Harvard University Press, 2009), p.87.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 428.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Cfr. D. BARTOLI, volume XVII, *op. cit.*, pp. 281-283; F. MARGIOTTI, *op. cit.*, pp. 427-428.

⁷⁷ F. MARGIOTTI, *op. cit.*, p. 428; 參見黃一農，《兩頭蛇》，頁444。



高一志（Alfonso Vagnone S.J.,1566-1640）

似的爭論重又掀起，果斷地終止了所有的爭論，且下令銷毀了龍華民與陸若漢等所有的報告文件。⁷⁸ 他鼓勵傳教士應把被批准的詞彙引入到新出版中文書籍中，且放寬了在沒有外部教會監督的情況下，許可在中國修訂出版書籍。⁷⁹

最後，班安德在決議中意味深長的總結道：

“不管‘上帝’、‘天主’、‘天神’、‘靈魂’這些詞彙的原始意義怎樣的，我們能不能堅信經過我們的努力，依照天主教教義的要求反復解釋和說明，進而將福音的真正涵義注入到這些詞彙中呢？我們不能這樣對中國人說嗎？無論你們的祖先是怎樣的理解，也無論你們當代的很多人是怎樣理解上帝這個詞彙的，天主教教友們認為上帝就是永恆的、無限的、唯一的和全能的天與地的創造者。”⁸⁰

班安德的話擲地有聲，發人深省。事實上，由於文化的差異，不可能在一種文化中找到與另一個迥然不同的文化完全對應的詞語，但卻可以通過不斷地解釋和說明，進而註入與開掘出一種新的內涵的術語，並使之融入到一種另一種文化。

1634年11月，道明會與方濟各會士先後到達福建省，且各自建立教會。他們發現耶穌會士所帶領入教的人，“從外表看起來，好像是混合的基督教一般。”⁸¹ 1639年6月3日，道明會在華負責人黎玉範出於對耶穌會士文化適應策略的誤解，轉交給耶穌會在華負責人陽瑪諾一封包含十二個問題的信件，質疑耶穌會在華的傳教策略，並要求他們就“敬孔與祭祖”的問題作出解釋。陽瑪諾把“問題轉交給了耶穌會副省長傅汎濟 (Francesco Furtado,1589-1653)神父。傅汎濟神父將其轉交給極有能力解釋耶穌會政策的王豐肅（高一志），由他給予答复。王豐肅的答复在六個月返回了，事實上，當時他在遙遠的山西省。”⁸²

於此可知，晚年的高一志在耶穌會中可謂受大家尊重的傑出的漢學家，在中國教會禮儀之爭剛剛開始，耶穌會的傳教方針受到挑戰時，他依然臨危受命撰文為利瑪竇文化適應政策辯護。

此後，隨着道明會、方濟各會與耶穌會就禮儀問題派代表向教廷各自訴說和申辯，幾番爭論之後，於1715年3月19日，教宗克萊孟十一世（Pope Clement XI）發佈了《自登基之日》敕令，禁止中國天主教徒祭天、祭孔與祭祖：

西洋地方稱呼天地萬物之主用“陡斯”（Deus [God]）二字，此二字在中國用不成話，所以在中國之西洋人，併入天主教之人方用“天主”二字，已經日久。從今以後，總不許用‘

⁷⁸ 美柏里安，《東遊記》，頁64。

⁷⁹ 同上書。另參見黃一農，《兩頭蛇》，頁444。

⁸⁰ 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁270-271。

⁸¹ 葛慶元，《禮儀之爭：基督徒對中國文化的適應》，（台北：基督徒信道堂，1985年），頁45。

⁸² 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁282。



天’字，亦不許用‘上帝’字眼，只稱呼天地萬物之主。如“敬天”二字之匾，若未懸掛，即不必懸掛，若已曾懸掛在天主堂內，即當取下，不許懸掛。後來遭受康熙皇帝的抵制，人稱中國“禮儀之爭”。⁸³

這場曠日持久影響中國教會至深的禮儀及譯名之爭，影響中國教會二百多年後，教會始接受了“禮儀在不危機信仰純潔的情況下，是可以被容許的”這樣一個事實。⁸⁴ 1939年12月8日，教宗比約十二世（Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli, 1939—1958）發布了《眾所周知》（Plan comptertum est）通諭，該通諭被稱為“中國的解放諭令”，標誌著教會終極性地結束了長達兩百多年的中國禮儀及譯名之爭。⁸⁵

伍、結語：兼論高一志為“上帝”與“天”辯護的歷史意義

為理解這場曠日持久有關Deus的“譯名之爭”，一方面有必要了解羅馬天主教在特利騰大公會議（The Council of Trent, 1545-1563）後，經教會內部的改革，致力于修復因宗教改革分裂了的歐洲大一統的基督宗教世界，對任何有可能危及信仰正統的思想都持有高度的警惕與防範。另一方面，歐洲文藝復興運動對教會的影響至深且巨，新興的耶穌會以人文主義思想作為重要的工具來捍衛天主教會的信仰。

作為中國天主教會之父的利瑪竇繼承和發揚了人文主義思想，以文化適應的傳教方法致力于福音在中國的傳播。他在編譯天主教教理時，很難從中國語境中找到與Deus具有同等意義的術語。⁸⁶ 於是，他嘗試將Deus譯為“天”、“上帝”與“天主”，以表示至高無上、全能全知的神，期望“經過一個解釋和說明的過程，賦予它們正確的符合天主教概念的新的涵義”。⁸⁷ 於此可見，利瑪竇在思想層面上，不僅主張基督教的“外推”（向外邦人傳教）特徵，也致力於“內省”方面的努力，即採取文化適應與教會本地化的嘗試向中國人傳福音。⁸⁸

利瑪竇欲使天主教融入中國文化的努力，並未得到其繼任人龍華民的理解和認同。在他去世後，龍華民本着捍衛教會信仰純潔的

⁸³ 美蘇爾·諾爾編、沈保義朱靜譯，《中國禮儀之爭：西文文獻一百篇》，（上海：上海古籍出版社，2001年），頁16；羅光，《教廷與中國使節史》，頁92-93；葛慶元，《禮儀之爭：基督徒對中國文化的適應》，頁54-55。

⁸⁴ 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁281。

⁸⁵ 美蘇爾·諾爾編、沈保義、朱靜譯，《中國禮儀之爭：西文文獻一百篇》，頁12-16, 175-177；孫尚揚，《一八四零年以前的中國基督教》，頁364-366。

⁸⁶ 燕鼐思，《天主教中國教理講授史》，頁24-25。

⁸⁷ 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁266。

⁸⁸ 沈清松，“從外推策略看第三千禧年天主教本地化”，《第三個千禧年：教會本地化》，見第七屆天主教國際學術研討會論文集，（輔仁大學出版社，2016年），頁39。



高一志 (Alfonso Vagnone S.J., 1566-1640)

立場，公開批評利瑪竇的傳教思想，堅持以音譯為主來翻譯Deus神這一基督教極為核心而又神聖的術語，由此，導致耶穌會內部在思想方面的分歧。以高一志為代表的擁護和支持利瑪竇的會士與龍華民派就此問題展開了激烈的論爭。這場“譯名之爭”持續了二十多年，其場面之宏烈，參與人數之眾多，涉及面向之廣闊，觸及問題之深刻，前所未有的，堪稱引發“中國禮儀譯名之爭”之酵母。這場關於術語的論爭，所觸及的不僅是修辭學的翻譯問題，更是東西兩大文明，經學與神學在這一特殊時期的相遇與碰撞、排斥與相融的問題。

無獨有偶，時隔六十年後，當耶穌會與方濟各、道明會之論爭，教廷與中國皇帝之博弈，發展至白熱化時期，也許是受到了利瑪竇與高一志等人的影響，1699年，耶穌會士白晉 (Joachim Bouvet, 1656-1730) 於北京撰寫了《天學本義》(Observata de vocibus Sinicis Tien et Chang -ti) 即《關於華人的“天”和“上帝”兩個字的觀察》一書。⁸⁹ 他認為中國人的祖先對上主有非常清楚的認知，“天”與“上帝”這個術語，指的不僅是真正的天主，更是一個有位格的神。⁹⁰ 由此可見，白晉與高一志有內在的精神上的聯繫，所不同的是高一志以歐洲語言寫給耶穌會長上，希望得到教會當局的認同，以維護教會在中國的傳教成果。而白晉則以索隱派的考據功夫用中文撰寫此書，不僅希望得到教會當局的認同和理解，也旨在推動中國知識分子接受“天”與“上帝”就是天主教信仰的三位一體的天主。

關於這場譯名之爭，近代教會學者燕鼐思 (Joseph Jennes, 1895-1963) 在檢討耶穌會士關於“天”與“上帝”、“天主”以及“天神”與“靈魂”等頗為棘手的神學術語的翻譯時，做了如下精辟的論述：“一種方法是從中國宗教詞彙中借用其比較適宜者，以表達這些新概念；另一種方法是譯音，就是把較為重要的天主教概念，盡量按拉丁字音，譯成中國文字”。⁹¹ 然而，這兩種方法卻各有利弊，因為翻譯的詞彙雖然有“含糊不清危害正統信仰的危險。”但因常久使用，不斷地重複和解釋，會注入一種全新的意義，這樣可以表達基督徒的“天主”或“上帝”的概念。譯音對於教義的純正性雖然沒有危險，但卻使基督徒“學些沒有字義的用語”，這對了解術語的真正含義沒有助益，且因這些術語“發音乖戾，永遠不會躋身現有的宗教術語詞彙之林”。⁹²

令人深思的是，由教宗克萊孟十一世於1715年3月19日，禁止中國天主教使用的“上帝”這一術語，被後來到中國的基督新教所採用。而今，由於基督新教在中國大陸及其它華人地區的迅速發展，

⁸⁹ 德 柯蘭霓著、李岩 譯、張西平、雷立柏 審校，《耶穌會士白晉的生平與著作》，（河南：大象出版社，2009年），頁55。

⁹⁰ 同上書，頁55-56。

⁹¹ 燕鼐思，《天主教中國教理講授史》，頁24。

⁹² 鄧恩，《從利瑪竇到湯若望》，頁266。



PIETRO DUAN

當新教人士用新教術語翻譯天主教的靈脩書籍，尤其是用“上帝”去表達“天主”時，一些天主教人士竟無法認同和接納。竊以為，如果天主教人士明白中國教會的歷史，了解耶穌會內部關於譯名之爭，以及“上帝”之名最早由利瑪竇神父所使用的話，或許對“上帝”之名會採取理解、同情和接納的態度。





ALESSANDRA C. LAVAGNINO

DALLE “CANZONI ROSSE” AL “SOGNO CINESE”: ARTE E PROPAGANDA NELLA CINA DI OGGI”

1. INTRODUZIONE

Il potere delle immagini nel rappresentare in maniera immediata e diretta idee e progetti è cosa ben conosciuta, e da tempo, a qualunque sistema e regime politico, e la Cina contemporanea, come è noto, ha fin dagli inizi del XX secolo ampiamente fatto riferimento a repertori iconografici consacrati tanto dalle tradizioni autoctone, contadine e popolari, che da quelle ‘rivoluzionarie’, di ispirazione sovietica¹.

Per quanto riguarda la Repubblica popolare cinese, varrà la pena ricordare almeno brevemente che nella Cina di Mao venne rapidamente costruita una narrazione per immagini improntata alla positività e all’ottimismo nei confronti del nuovo governo comunista, proprio grazie al sapiente uso delle espressioni artistiche più radicate nell’immaginario popolare. Un esempio assai conosciuto anche al di fuori della Cina è costituito dai pittori contadini del distretto di Huxian, nello Shaanxi che, a partire dagli anni ’50 e poi fino a tutti gli anni ’70 del secolo scorso, vennero considerati con le loro opere colorate e accattivanti come i più fedeli interpreti di quell’arte del popolo e per il popolo di cui Mao Zedong aveva stabilito i fondamenti teorici fin dai primi anni ’40, mediante i suoi conosciutissimi “Discorsi sull’arte e la letteratura” tenuti a Yan’an². Si celebravano, finalmente, scene e momenti dell’umile lavoro quotidiano, gli sconosciuti eroi senza nome e senza storia che dell’immaginario rivoluzionario diventavano i portabandiera gloriosi e che, con il loro sacrificio mai prima ricordato, contribuivano a raccogliere intorno alle schiere degli attivisti del partito giovani e donne, bambini e vecchi che finalmente potevano pensare ad un riscatto civile e decoroso

¹ Tra la sterminata bibliografia sull’argomento si segnala G.P. PIRETTO, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell’era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

² Questo si legge nella presentazione del volume di Anonimo. *Huxian nongminhua xuanji*, 深县农民画选集 (Selezione di dipinti contadini del distretto di Huxian) Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1974. Una interessante riflessione critica del fenomeno si legge in B.Y.-CHEUNG, *Iconography of Socialist Revolution: Construction of an Optimistic Imagery in Maoist China, 1949-1976*, G-SEC WORKING PAPER no.20, Hongkong, 2007, https://www1.gsec.keio.ac.jp/imgdata/working/7_pdf.pdf. (ultimo accesso 28 giugno 2017).

per le loro vite fino ad allora disprezzate e svilite dai meccanismi dello sfruttamento³.

2. NARRAZIONE RIVOLUZIONARIA E IDEOLOGIA

L'ideologia governava la narrazione, e sapientemente amalgamando i nuovi simboli con gli elementi tradizionali dell'immaginario popolare andava via via trasformando atteggiamenti e credenze popolari allo scopo di conquistare e mantenere il controllo nella sfera del discorso pubblico e conquistare un consenso sempre più condiviso nei confronti delle politiche del nuovo governo popolare.

Ma fu durante gli anni più impetuosi del controverso decennio della Rivoluzione culturale - tra il 1966 e 1976 - che l'iconografia del comunismo rigoroso d'impronta maoista guadagnò decisamente la ribalta, allorché i temi e i modi del nuovo canone rivoluzionario vennero imposti dalle "Squadre di propaganda del Pensiero di Mao Zedong" (*Mao Zedong sixiang xuanchuanbu* 毛泽东思想宣传队) sostituendo in maniera inappellabile quelli del canone tradizionale - archiviato nella sua totalità come feudale e reazionario - ed entrando in maniera prepotente, dopo aver rabbiosamente occupato lo spazio pubblico, anche nel poco privato ancora concesso all'interno delle abitazioni dei singoli, attraverso le immagini a stampa che gli imperativi della propaganda imponevano in ossessiva ripetitività e senza possibili alternative. E furono allora le librerie statali Nuova Cina, dislocate in più luoghi strategici delle principali città cinesi, gli unici luoghi autorizzati alla distribuzione e all'acquisto non solo di libri, dizionari e materiali di studio⁴, ma anche dei coloratissimi manifesti che si trovavano poi disseminati non solo nei luoghi pubblici come scuole, fabbriche e uffici, ma anche nelle case, nelle stanze nei dormitori, nelle Comuni agricole... dovunque, insieme a una quantità smisurata di rosse strisce augurali, sulle porte delle case, o a nere lavagne costellate di iscrizioni, di commenti, oppure - nei momenti più intensi della lotta politica – di *dazi-bao* 大字报, i “manifesti a grandi caratteri” che avevano cominciato a tappezzare tutto il Paese durante gli anni più caldi della Rivoluzione culturale. Si trattava di lunghissimi striscioni di carta colorata, scritti minuziosamente a mano e adornati anche di illustrazioni spesso dai forti toni satirici che,

³ S. LANDSBERGER, *Chinese Propaganda Posters*: Amsterdam and Singapore, The Pepin Press, 1995; A. MIN – S. LANDSBERGER – D. DUO, *Chinese Propaganda Posters* (From the Collection of Michael Wolf), Koln, Taschen, 2003. Una ricchissima collezione di manifesti cinesi è raccolta nel sito, in costante aggiornamento: <http://chineseposters.net/index.php> - Last updated: 13 February 2017, (Ultimo accesso 28 giugno 2017).

⁴ Sulla distribuzione e la diffusione della stampa all'epoca si veda A. LAVAGNINO – B. MOTTURA, *Cina e modernità*, Roma, Carocci, 2016, cap. 4.

in concomitanza con il lancio di campagne di sensibilizzazione politica (i cosiddetti ‘movimenti di massa’), costellavano gli androni delle fabbriche, le vetrine dei negozi, i cortili e i viali delle scuole e dei campus universitari. Ed erano riproduzioni a stampa tirate a centinaia di migliaia di copie, nella maggioranza dei casi senza alcun riconoscimento autoriale: opere collettive, o di gruppi di lavoro, di squadre di pittori contadini rigorosamente anonime, che descrivevano nei toni del più esaltato ottimismo i successi nella collettivizzazione dell’agricoltura e dell’industria, il lavoro manuale, gli studenti “operai-contadini-soldati”, e che insieme agli onnipresenti ritratti del Presidente Mao erano i soli ornamenti autorizzati, e i soli disponibili⁵.

3. RIFORME E NUOVE TENDENZE

Gli anni delle riforme di Deng Xiaoping, a partire dalla fine degli anni ’70 dello scorso secolo videro, finalmente, il progressivo ma deciso affievolimento nel controllo ideologico sui contenuti e sulle modalità di rappresentazione, e la graduale - se pure dall’alto saldamente governata - liberalizzazione nelle manifestazioni artistiche. Tutto questo generò ben presto il fiorire di nuove tendenze espressive che, per la prima volta, potevano anche attingere a modelli non autoctoni, e non ‘rivoluzionari’ per definizione. Gli scambi con il mondo esterno, che non veniva più demonizzato come decadente, e la mobilità globale favorita dall’apertura e poi dalle nuove tecnologie portarono assai rapidamente ad uno sviluppo prorompente e assolutamente inedito di un mercato dell’arte con connotazioni sempre più internazionali e cosmopolite nel quale gli artisti cinesi, giovani e meno giovani, si inserirono rapidamente e con successo crescente⁶.

La creatività individuale, finalmente riconosciuta ed apprezzata anche a livello ufficiale, si incanalava rapidamente nei possenti vortici che lo

⁵ Una piccola mostra di manifesti di quegli anni, intitolata “Da una Cina lontana,...”, organizzata nel 2008 a Como restituisce un prezioso frammento di quella realtà: una raccolta di materiale importante per ricostruire atmosfere altrimenti dimenticate. Cfr. A. LAVAGNINO (ed.), *Da una Cina lontana, manifesti cinesi degli anni settanta* - Disco ottico. Milano, CUEM, 2008. Una coraggiosa, unica testimonianza di questa importante produzione artistica viene oggi fornita dallo *Shanghai Yang Peiming Propaganda Poster Art Centre*, una struttura privata sorta a Shanghai, non pubblicizzata sui siti della municipalità di Shanghai, allocata nel claustrofobico seminterrato di un moderno condominio nel verde della ex concessione francese. Qui, grazie all’opera infaticabile del signor Yang Peiming, sono raccolti e catalogati manifesti, immagini, tessuti, casse e casse di *dazibao* autentici... memoria, non sollecitata e forse un po’ scomoda, di anni difficili. Cfr. <http://www.shanghaipropagandaart.com> (ultimo accesso 28 giugno 2017).

⁶ Per un panorama di questo importante snodo storico cfr. J.F. ANDREWA, *Painters and Politics in the People’s Republic of China*, Berkeley , Univ. of California Press, 1994; M. SULLIVAN, *Art and Artists of Twentieth –Century China*, Berkeley, Univ. of California Press, 1996; M.L. GAO, *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley, Univ. of California Press, 1998.



ALESSANDRA C. LAVAGNINO

spregiudicato mondo del linguaggio della neonata pubblicità commerciale⁷ produceva a getto continuo, in un nuovissimo e patinato universo mediatico che era impensabile per le vecchie generazioni delle opache “masse lavoratrici” di un tempo; oggi queste andavano sempre più velocemente ad ingrossare le schiere dei “consumatori” del nuovo “socialismo di mercato” che si andava consolidando grazie alle riforme di stampo Denghista. E così l’apparato iconografico ‘rivoluzionario’ - se non era trasfigurato nei toni della nostalgia o rivisitato in maniera ironica e scanzonata da qualche smaliziato artista⁸ - veniva progressivamente relegato negli ambiti sempre più angusti di una narrazione ufficiale che si faceva stereotipata, e sempre meno rispondente alle nuove esigenze che la grandiosa trasformazione in atto richiedeva a ritmo sempre più pressante.

Così, nella Cina turbinante del primo decennio del nuovo millennio, sembrava ormai pienamente acquisito lo sviluppo sempre più coraggioso e diversificato di un mercato delle arti visive in sintonia con le più avanzate tendenze globali, a cui si affiancava, forse con sporadici contatti, il procedere monotono e quasi anacronistico di un linguaggio della propaganda pigramente condizionato da triti slogan e dalle opache campagne di pubblicità sociale⁹. E invece...

4. XI JINPING E IL RITORNO DELLA CULTURA ‘ROSSA’

Invece, alla fine del 2012, arriva al potere Xi Jinping, ed ecco che anche tutto quell’importante apparato iconografico che sembrava ormai definitivamente confinato nei polverosi cassetti di un passato che era decisamente meglio non riaprire¹⁰, sembra nuovamente ravvivarsi, riprendere colori e

⁷ La pubblicità commerciale (*guanggao* 广告) nasce nella Cina post Rivoluzione culturale all’inizio del 1979. Cfr. LAVAGNINO – MOTTURA, *Cina e Modernità*, p.183

⁸ Vale la pena riflettere sul fatto che il materiale prezioso costituito da tale apparato iconografico rimane come soffice eppure solidissimo terreno, umido di gocce stillate dalla creatività delle ‘masse’, sul quale è potuta crescere, rigogliosa, la pianta della creatività artistica di oggi. Delle facce paffute e ottimiste, dei colori sgargianti delle giacchette delle ragazze, degli enormi pomì, delle ghirlande di pannocchie e di peperoncini vermicigli che compongono il repertorio delle immagini di questo periodo si sono infatti nutriti gli occhi di molti degli artisti cinesi che oggi riempiono, con le loro ‘rivisitazioni’ critiche, le loro dissacrazioni e i loro ribaltamenti concettuali, le gallerie di tutto il mondo.

⁹ Sui meccanismi e gli slogan di questo nuovo aspetto della propaganda si veda G. PUPPIN, *La pubblicità sociale, un quadro generale*, «Mondo cinese», 123, aprile-giugno 2005, pp. 125-138. Si veda anche il più recente lavoro di L-L. CHEN, *A Survey of Chinese Public Service Advertising from Systemic Functional Perspective*, «Canada Social Science», vol. 11, no.6, 2015, pp 153-157.

¹⁰ E’noto che intorno al controverso periodo della Rivoluzione culturale non è stata ancora fornita a livello ufficiale cinese un’analisi critica esaurente e articolata. Diverse le motivazioni politiche sulle quali ragionano storici e politologi, una delle ipotesi più accreditata sarebbe quella che non vuole mettere in discussione il ruolo e la figura di Mao Zedong. Cfr. M. MIRANDA, *Commemora-*

forme, ritrovare smalto e ritmo e tornare ancora una volta da protagonista sotto le luci della ribalta politica. Va tuttavia precisato che tale apparato iconografico era già stato massicciamente rimesso in circolazione qualche tempo prima, ma da un altro illustre esponente della dirigenza cinese. Si trattava di Bo Xilai, figlio di Bo Yibo, già uno degli ‘8 immortali’ della gerarchia maoista, che si era fatto conoscere fino dalla fine degli anni ’90 come uno dei più brillanti esponenti dell’aristocrazia rossa. Governatore del Liaoning, poi ministro del commercio, e dal 2007 alla guida politica della grande municipalità autonoma di Chongqing, Bo Xilai, proprio negli anni cruciali di fine decennio, aveva spavaldamente rispolverato, con lo slogan “cantiamo il rosso e abbattiamo il nero”, proprio le canzoni, i temi e le immagini che dell’epoca maoista avevano tratto ispirazione e vitalità. E via via che a Chongqing si alternavano rutilanti Festival di canzoni rivoluzionarie, pubbliche letture delle più famose citazioni di Mao, cori e coreografie oceaniche di chiara impronta nostalgica nei confronti del passato maoista, prendeva sempre più corpo un vero e proprio progetto politico che si configurava come alternativo a quello del governo centrale: il Modello Chongqing si rivelava infatti, con gli insistenti richiami alla rivoluzione del Grande Timoniere e le pericolose istanze di equità sociale, sempre più antagonistico nei confronti della dirigenza di Pechino¹¹. Ma di lì a poco tutto questo verrà turbinosamente travolto da un cupo scandalo che, proprio alla vigilia della convocazione del XVIII Congresso del Partito comunista cinese (autunno 2012), arriverà a coinvolgere in maniera rovinosa e definitiva non soltanto Bo Xilai, ma anche altri suoi potenti alleati¹².

5. LE IMMAGINI DEL ‘SOGNO CINESE’

Ed ecco che, non appena si insedia alla guida politica del Paese, Xi Jinping lancia lo slogan del “sogno cinese” (*zhongguo meng* 中国梦)¹³: il nuovo, possente richiamo a tutte le genti dell’odierna comunità della Cina globale per ritrovare, proprio intorno alle tradizionali tematiche della co-

re oggi Mao e la rivoluzione culturale: l’interpretazione ufficiale del maoismo e le posizioni di “destra” e di “sinistra”, in EAD. (ed.), *La Cina quarant’anni dopo Mao*, Roma, Carocci, 2017, pp. 23-43.

¹¹ J.Y.S CHENG (ed.), *The Uses of Mao and the Chongqing Model*, City University of Hong Kong Press, 2015.

¹² A. LAVAGNINO, *La municipalità di Chongqing: 2012, il crollo di un mito?*, in D. GAVINELLI – A. DAL BORGO (edd.), *Asia-Pacifico: Regione emergente*. vol. 1, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 173-188.

¹³ Le fonti cinesi unanimi attribuiscono il primo utilizzo di questa formula alla prima uscita pubblica di Xi Jinping in qualità di Segretario generale del Partito comunista cinese, al Museo nazionale della Cina in occasione dell’inaugurazione della mostra “La strada verso la rinascita”: LAVAGNINO – MOTTURA, *Cina e modernità*, p. 34.



ALESSANDRA C. LAVAGNINO

esione nazionale, le radici necessarie per costruire insieme la “rinascita” (*fuxing* 复兴) del Paese, o meglio della grande ‘nazione Cinese’ (*zhongghua minzu* 中华民族) nella sua più ampia accezione. Quella Cina “ricca e forte” (*fuqiang* 富强) della quale fin dagli albori dell’età imperiale gli strateghi del passato avevano ragionato¹⁴, e che oggi appare finalmente all’orizzonte. E il “sogno cinese” viene fin da subito magistralmente rappresentato visivamente anche grazie all’utilizzazione su larga scala di sofisticati strumenti multimediali, sapientemente combinando tematiche e modi profondamente radicati nel patrimonio simbolico tradizionale pre-rivoluzionario con l’apparato iconografico ‘rosso’, e riuscendo, forse per la prima volta, a mettere finalmente insieme in una nuova e più articolata compagine identitaria tanto la Cina tradizionale che quella ‘rossa’ dell’epoca rivoluzionaria. E si trova forse proprio qui il segreto del successo di questa coraggiosa invenzione: superando per la prima volta i vecchi, dolorosi traumi del passato, arrivare finalmente a conciliare la Cina della tradizione più antica – con il suo solido ma pesante patrimonio di usi, costumi e istituzioni che era stato, anche violentemente, messo in discussione durante l’era rivoluzionaria – con quella cultura ‘rossa’ che, nella strategia comunicativa dell’epoca maoista, era stata fieramente considerata come l’unica possibile interprete delle istanze della rivoluzione. Se l’uomo nuovo dell’epoca di Mao doveva fare del retaggio del passato feudale e borghese una spietata *tabula rasa*, l’uomo nuovo dell’odierno sogno cinese arriva a riscoprire e ritrovare proprio nella Cina plurimillenaria quei preziosi valori autoctoni, gli “elementi originari” (*yuan su* 元素) che sono gli ingredienti indispensabili per completare il processo della costruzione dell’attuale identità nazionale¹⁵. E la possente macchina della propaganda si muove implacabile sui diversi fronti della comunicazione, modernizzando e approfondendo tutti gli strumenti necessari per favorire quella “febbre per gli studi nazionali” (*guoxue re* 国学热) che da anni ormai produce nuove, e a volte spregiudicate, rivisitazioni degli antichi saperi¹⁶, in un complessivo ricupero del passato premoderno che non viene più visto in chiave antagonista, come nella vecchia lettura dell’ortodossia marxista-leninista, ma come il prezioso, necessario *humus* per costruire la modernità dell’oggi e del domani. E il nuovo Timoniere di oggi, Xi Jinping, da poco assurto al nuovo stato di *core leader*¹⁷ appare ovviamente in posizione di assoluta preminenza in questa

¹⁴ Per l’odierno utilizzo di queste formule tradizionali si veda *ibid.* pp. 19, 81 e sgg. .

¹⁵ Anche il dibattito su questi importanti temi viene analizzato in *ibid.* pp. 216-17.

¹⁶ Sulla figura di Confucio nella Cina di oggi si veda, ad esempio, S. Pozzi (ed.), *Confucio re senza corona* , Milano, ObarraO 2011.

¹⁷ Si veda M. MIRANDA *Il nuovo status di Xi Jinping in qualità di core leader e le incognite del XIX Congresso*, in EAD.(ed.) *La Cina quarant’anni dopo Mao*, pp. 44-60.



Dalle “canzoni rosse” al “sogno cinese”

grandiosa opera di nuova interpretazione del passato¹⁸: ne sono concreta testimonianza alcune recenti pubblicazioni, prontamente rese disponibili anche in inglese, dove Xi vien proposto non solo come abile politico ma anche come impeccabile erudito¹⁹.

Ed ecco che prontamente Xi riesce a condividere con tutto il paese la rappresentazione del suo prodigioso sogno mediante immagini che, almeno dal luglio del 2013, cominciano a essere riprodotte ovunque, su enormi Murales come su manifesti di diverse dimensioni che compaiono nelle strade, negli androni dei palazzi, negli stadi, ovunque... Ed è proprio attraverso queste immagini che, meglio delle riflessioni e dei commenti proposti dai sinologi di tutto il mondo, viene illustrato in maniera limpida il senso di questo sogno, nella sua semplice ma geniale dinamica: con le forme, i colori e i modi che avevano connotato i manifesti rivoluzionari del passato maoista non vengono più rappresentati i valori comunisti dell'epoca di Mao, bensì quelle tradizioni pre-comuniste che proprio la furia della rivoluzione culturale aveva voluto spazzare via! Nelle parole di Ian Johnson: «This is a redefinition of the state's vision from a Marxist utopia to a Confucian, family-centric nation, defined by a quiet life of respecting the elderly and saving for the future»²⁰. E queste tranquille scene di vita familiare, descrizioni di antichi mestieri, quadretti di giornate quotidiane tra arzilli vecchini e bimbetti paffuti, ancora adorni delle allegre cotonine fiorate –ormai introvabili – dei tradizionali costumi contadini sono rappresentate secondo le tecniche tradizionali delle carte ritagliate, delle xilografie, delle figurine di terracotta... E ancora, sono le stampe del nuovo anno realizzate dal prestigioso, antico Laboratorio di Yangliuqing, nei pressi di Tianjin²¹, o i pittori contadini del distretto di Wuyang nello Henan, o le riproduzioni di opere di celebrati disegnatori di Shanghai come Feng Zikai (1898-1975) o Zhang Leping (1910-1992)²², ad animare queste serie di immagini che i locali Dipartimenti di Propaganda provvedono poi a promuovere, collocare e diffondere nei punti strategici delle città con risultati di piacevole impatto nel contesto urbano nel quale vengono collocati, almeno a quanto chi scri-

¹⁸ Sulla complessa articolazione del discorso politico cinese contemporaneo si veda Jesus Solé Farràs, *New Confucianism in Twenty-first Century China*, Routledge, Londra, 2014.

¹⁹ Si vedano, ad esempio Chen Xixi, *Xi Jinping. Wit and vision*, Beijing ,Foreign Languages Press, 2015, Zhang Fengzhi, *Xi Jinping, How to read Confucius and other Chinese Classical thinkers*, Beijing, CN Times Books, 2015.

²⁰ I. JOHNSON, *Old Dreams for a New China*, «The New York Review of Books», oct.15, 2013.

²¹ Q. GAO – L. QUAN. *Yangliuqing painting turns young*, «China Daily» Internet Ed, 11-11-2011. http://www.chinadaily.com.cn/china/2011-11/03/content_14038609.htm (ultimo accesso 28 giugno 2017).

²² *Ibid.* Secondo Johnson, uno dei mentori di questa campagna sarebbe un blogger pro-governativo, Xie Shaoqing che, con lo pseudonimo di Yi Qing, avrebbe in passato scritto anche una presentazione per un volume di uno dei seguaci di Bo Xilai. Il blogger, poi scusatosi dello scivolone, sarebbe poi ingaggiato come uno dei principali ispiratori per l'attuale campagna mediatica, segnale, questo, di una effettiva propensione di Xi Jinping per la vecchia iconografia ‘rossa’.



ALESSANDRA C. LAVAGNINO

ve ha potuto direttamente verificare in recenti viaggi a Pechino (dicembre 2016), Dalian e Shanghai (giugno 2017)²³.

E proprio in occasione di questi viaggi chi scrive ha avuto modo di osservare come questi cartelloni non fossero strategicamente disseminati soltanto nei quartieri più rappresentativi delle Ambasciate a Pechino o nella raffinata ex concessione francese di Shanghai, ma anche nelle stazioni delle metropolitane delle due grandi metropoli e in altri spazi pubblici...

In occasione del breve soggiorno del dicembre 2016 nella capitale cinese, un'altra riflessione in merito alla legittimazione ed al nuovo carisma tanto rapidamente conquistato, grazie anche a queste nuove ‘campagne mediatiche’, da Xi Jinping è stata stimolata da una visita al vivacissimo mercato domenicale di Panjiayuan.

Vent’anni fa il luogo era una distesa di terra brulla, polvere e fango ai margini di imponenti cantieri edili alla periferia sud est di Pechino, dove dal sabato notte cominciavano ad arrivare contadini dalle facce bruciate dal gelo o dal sole, imbacuccati d’inverno in pesanti cappottoni di cotone imbottito, che su scalcinate carriole portavano di tutto: una incredibile paccottiglia nella quale si mescolavano vecchi vestiti, monete del periodo repubblicano, francobolli e oggetti di ogni sorta, tazze sbeccate, pellicce consunte, tabernacoli buddhisti e statuette funerarie trafugate da tombe o piuttosto appena rifatte, e c’era un sapore quasi di proibito che aleggiava tra i pochi stranieri che si aggiravano con fare complice tra la polvere e il fango: perlopiù diplomatici di diversi paesi, residenti a Pechino, che la domenica all’alba esercitavano il proprio cinese in pittoresche trattative che potevano andare avanti fino alla tarda mattinata, quando improvvisamente si materializzavano altri improbabili carrettini fumanti di saporite zuppe di ravioli o di interminabili spaghetti piccanti...

Oggi il grande mercato domenicale è ormai strettamente regolato dalla disciplina municipale, che prevede la licenza per la vendita e l’affitto degli stand, ma rimane comunque un luogo pittoresco, interessante, pieno di curiosità e di fascino, dove i pochi stranieri, ancora diplomatici e spesso turisti si mescolano alla ressa dei compratori cinesi che numerosissimi affollano soprattutto i banchetti che espongono collane portafortuna in legno profumato, monili in ambra, in turchese e corallo, superando ormai di gran lunga quelli delle ceramiche, dei tesori della scrittura, dei rotoli dipinti... Affascinante rimane poi la sezione del mercato dedicata ai libri vecchi,

²³ Evidenti limitazioni editoriali rendono impossibile fornire qui una testimonianza adeguata della vivacità e della freschezza di queste immagini. Per una descrizione più dettagliata delle diverse tecniche e per un repertorio abbastanza esauriente di queste immagini si rimanda il lettore alla stringa cinese, *jiangwenming zhongguomenghua* 讲文明中国梦画 https://www.google.com/search?q=%E8%AE%B2%E6%96%87%E6%98%8E%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%A2%A6+%E7%94%BB&tbo=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiHm_f1ltnUAhWoYJoKHV4RDF0QsAQIlg&biw=1325&bih=745 (ultimo accesso, 28 giugno 2017).

dove ora si reperiscono nuovamente anche copie di vecchie riviste dell’epoca della Rivoluzione culturale (che erano praticamente introvabili fino a tutti gli anni ’90), e poi ecco i vecchi manifesti rivoluzionari (pochi), le copie del libretto rosso in tutte le lingue²⁴... E qui è interessante notare che ai mai dimenticati ritratti di Mao in ogni foggia e postura, vengono oggi accostati, insieme a quelli di altri indimenticabili personalità del pantheon rivoluzionario, anche i ritratti ufficiali e le foto a colori di Xi Jinping, una novità, questa, rispetto alle passate generazioni: non era certo abitudine, almeno a livello di disposizione della prossimica popolare, affiancare i leader delle passate generazioni con quelli delle successive, nella consuetudine di discrezione e di *low profile* che Deng Xiaoping aveva voluto instaurare, dopo i fasti maoisti...

L’accostamento, oggi, tra queste due figure carismatiche procede non certo in base a una precisa direttiva del partito, come avviene nel caso dell’installazione di cartelloni e manifesti, ma sulla base di un sentimento popolare ampiamente condiviso che si manifesta non soltanto avvicinando in maniera diretta i due ritratti fotografici per attrarre potenziali compratori, ma anche attraverso la disposizione di oggetti e memorabilia quali statuette, piatti commemorativi, fermacarte istoriati con le figure dei leader, che sono presenti dovunque sui mille banchetti del mercato, fornendo in questo modo una prova concreta di quanto nella Pechino di oggi, il pantheon rivoluzionario e riformista venga di fatto riconfigurato in maniera semplice ma diretta, proprio sulla base di un riconoscimento condiviso nei confronti dei due personaggi, Mao Zedong e Xi Jinping, che oggi mettono insieme l’autorevolezza e il carisma della politica con quello della icona mediatica. E questo avviene e per la prima volta anche per la *First couple*, Xi Jinping e la consorte, l’ex-cantante e Ufficiale dell’Esercito popolare di Liberazione Peng Liyuan, intorno ai quali la narrazione mediatica ha ormai costituito un solido apparato agiografico di immagini, di storie e parabole²⁵, e i cui ritratti compaiono su piattini e coppette, tazze in porcellana, portasigarette e quant’altro...

²⁴ J. PERLEZ, *Unearthing China’s Past at a Market Whose Raffish Air Is a Selling Point*, «The new York Times» Internet Ed. Jul 21, 2016 <https://www.nytimes.com/2016/07/22/world/asia/china-beijing-panjiayuan-market.html> (ultimo accesso 28 giugno 2017).

²⁵ Innumerevoli le testimonianze, gli episodi, le storie, delle quali si nutre una narrazione popolare abilmente orchestrata. Per un esempio recente si veda J. ZHANG, *Peng Liyuan’s ‘fashion with Chinese characteristics’ a symbol of China’s soft power*, «South China Morning Post», Internet Ed. April 10, 2017.

<http://www.scmp.com/news/china/diplomacy-defence/article/2086039/observers-praise-chinese-first-ladys-fashion-choices> (ultimo accesso 28 giugno 2017).



ALESSANDRA C. LAVAGNINO

6. CONCLUSIONE

Abbiamo visto come il nuovo Sogno cinese viene rappresentato - secondo le precise direttive emanate dall'alto – puntando sulla ripresa e la riscoperta dei “valori cinesi” anche pre-rivoluzionari che vengono sapientemente veicolati attraverso un apparato iconografico ricostruito mediante colori e forme di sicuro impatto, i medesimi colori e le forme che da sempre fanno parte dell’immaginario popolare, quindi costituiscono un veicolo privilegiato per trasmettere un rassicurante messaggio di continuità e di tranquilla sicurezza. Anche a livello di immagini viene così riconfermato quanto elaboravamo per il livello discorsivo: «... il precedente discorso rivoluzionario viene completamente smontato e scomposto e poi pazientemente ricostruito in una chiave che è spiccatamente riformista, ma senza provocare alcuna apparente cesura con il passato della ortodossia maoista, che rimane peraltro in compagnia di Confucio e dei mille altri gloriosi antenati come una brillante faccia del mutevole prisma della Cina di oggi»²⁶

E abbiamo visto anche come nella configurazione del quotidiano la legittimazione del nuovo potere viene immediatamente rielaborata e riproposta – anche sui banchetti del mercato domenicale – in una stupefacente, furbissima sintesi che tutto abilmente mescola, in un ricco e pittoresco panorama di memorabilia che non si esaurisce semplicemente nella presentazione di una neutrale oggettistica da esporre e vendere ai turisti. Turisti che, va detto, sono soprattutto cinesi, e ormai numerosissimi come quelli che stanno per ore in piedi sotto il sole cocente o al freddo vento del nord in coda paziente per visitare il Mausoleo di Mao, e che anche in questa nuova articolazione del pantheon post-maoista che viene ricostruita ogni domenica mattina, proprio nella disposizione gerarchica di statuette, piatti, e tazzine, riconoscono e vedono legittimato Xi Jinping come il vero erede, quanto a status e a carisma, della tradizione più autenticamente ‘cinese’.

²⁶ LAVAGNINO – MOTTURA, *Cina e modernità*, p.35.



GIAMPIERO BELLINGERI

COME LUMI RIFLESSI, NELLE VISIONI E NEI VERSI DI YÙNUS EMRE, (ANATOLIA, SECOLI XIII-XIV)

Yûnus è variante turca del nome di Giona/Ionas, il profeta che si ritrova, per divina bontà, sulla riva, all'approdo tra un mare di qua e quello al di là, dopo un viaggio e soggiorno nella pancia della balena. Il nostro Yunus (nato, stando alla voce più diffusa sulle sue origini, in Anatolia centrale, a Sarıköy/Eskişehir, nella seconda metà del XIII secolo, m.1321), si ritrova da parte sua sempre sul labbro, sì, tra una costa e l'altra, ma, nella contingenza, su quella terra d'Anatolia che intorno all'epoca sua patisce tanti stravolgimenti: la venuta dirompente dei Mongoli (1243), l'indebolimento dei Turchi Selgiuchidi (arrivati dalle rive sud-orientali del Caspio, attraverso l'Iran, secoli XI-XII), e il crollo, già avviato, dei Bizantini.¹

Tempi travagliati, per i Turchi, i Turcomanni/Turkmeni stessi, dunque, i quali con l'arrivo in Anatolia avevano già imposto, a loro turno, una presenza impegnativa alle popolazioni locali, lì radicate da secoli, e sottoposte prima agli imperatori di Bisanzio, ora ai nuovi venuti. Quindi, a subire le conseguenze di incursioni e invasioni sono anche i Turchi medesimi, in via di insediamento, dominanti, certo – come in via di turchizzazione e di islamizzazione è quell'area – , ma ancora compagni di sventure dei popoli e dei cristiani locali.²

In giro tra i sepolcri nel mattino, fragili ho visto
All'alba quei corpi tutti in terra nera impastati.
Sono disfatte le membra, giacciono oscure in quelle buche,
La vena inaridita, il sangue scorso via, e putrido un sudario.
Tombe in rovina, ricolme di macerie, muri abbattuti,
Lontane da pietà, scene ben crude e di miseria ho visto.
Alpeggi disertati a primavera, rifugi desolati nell'inverno,
Ho visto lingue arrugginite, e mute, grevi in bocca.
Chi nei piaceri sprofondato ho visto, chi dalle feste deliziato,
E sofferenze senza fine, e le giornate stravolte nella notte.
Quegli occhi neri ho visto, raggelati, volti di luna esanguis,
Mani spettrali, tese di sottoterra a raccogliere rose.

¹ Il primo studio accurato, in turco, su Yunus, è considerato quello di M. F. KÖPRÜLÜZADE, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara, TTK 1976 (I ed. 1919, poi 1966). Segue la ricerca biografica sul Poeta di A. GÖLPINARLI, *Yunus Emre. Hayatı*, İstanbul, İkbal 1936.

² Cfr. E. Rossi, *Il poeta mistico turco Yûnus Emre (secoli XIII-XIV)*, «Oriente Moderno», XX, 1940, 2, pp. 75-86.



GIAMPIERO BELLINGERI

Capi contorti, carni gettate sul fondo alle fosse,
 Ho visto offendere le madri e scavezzare i colli.
 Chi piange e leva lagni, sull'anima imprimono tormenti
 I demoni, e le tombe, fuoco intorno, e il fumo a fiotti ho visto.
 Ed ecco qui Yunus, che annuncia quando e dove ha visto questo,
 Ero saldo di mente, ora vacillo a ciò che ho visto, a quell'orrore.³

Yunus, essendo *Emre*, cioè cantore di passione, trovatore invasato d'amore, crede in Dio agitato dalla passione, e canterà il proprio itinerario nella fede sulle tappe raggiunte nelle mappature e increspature dell'anima. Svolge per quaranta anni umili mansioni per le confraternite, presso il convento di Taptuk Emre. Solo dopo quel quarantennio di prestazioni al convento, maturato, "ben cotto" oramai, viene emancipato dal maestro Taptuk.⁴ Liberato dal servizio, la sua lingua si scioglie, dissemina suoni e grani di poesia, fino a fissarsi su fogli e fogli: dati alle fiamme dai rivali, gelosi, stando a una notizia triste che circola nel medioevo. Forse, è in quel fumo denso dei propri versi bruciati che Yunus si trova immerso, come sospira nelle sue strofe:

"Dammi un amore, o mio Signore, che lì dove mi trovo il senno mi rapisca, su due piedi,
 Fa' che io arrivi a perdere me stesso, che giri e mi rigiri a ricercarmi, senza che possa ritrovarmi,
 A me, me stesso porta via, rendimi vuoto, e intanto me ricolma di te stesso,
 Così stordito hai da ridurmi, confuso al punto che la notte e il dì più non distingua,
 Di te soltanto un desiderio nutrirò, fino a smarrire trasmutate le sembianze,
 L'anima ha colto il tuo profumo, al mondo d'ora in poi volge le spalle,
 Mai che sia chiaro il posto tuo, ed eccomi a vagare tra le vampe,
 Mi annega il fegato nel sangue, come potrei calmare il lagno?!

Fa' che io bruci dentro un fumo fitto, e che in quel fumo io canti da usignolo,
 E lasciami spuntare in orto amico, dischiuso sempre, e mai sfiorito, mai.
 Se agli altri esprimo quel mio stato, c'è chi mi insulta, e c'è chi ride, insolente,

³ B. TOPRAK, *Yunus Emre*, Istanbul, Inkilâp, 1960, p. 55. Segnaliamo che le nostre scelte poetiche scorrono nel flusso magmatico dei componenti racchiusi e risonanti nelle svariate edizioni consultate (una di esse anche italiana). Sono scelte dirette a intercettare quei nuclei testuali e stilistici consolidati, e modellizzanti, operate seguendo le iniziative editoriali e filologiche intense e intensificate, che instancabili ambiscono ancora a farsi edizioni critiche, o almeno a non lasciare quella via filologica, da tempo perseguita. Ma nel cammino non sorpassiamo indifferenti i cari libretti divulgativi...

⁴ A. BOMBACI, *La letteratura turca*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia 1969, pp. 271-286.



Come lumi riflessi, nelle visioni e nei versi di Yûnus Emre

Almeno brucio nelle pene, senza umiliarmi a raccontare,
 Martire sono, tirami su per quella forca, e là te stesso manifesta,
 Io la sacrifico quest'anima, l'amore mio non nego mai,
 Amore è cura a questa pena, su via d'amore effondo vita,
 Tale il racconto, sempre, di Yunus, privo d'amore, mai, un solo istante".⁵

Due sono le opere a lui attribuite: un *Dîvân/Canzoniere*, e un Libro dei consigli, *Risâletü'n nuskhiyye*, collocabile verso il 1307. Da quest'ultimo lavoro riportiamo l'apertura, a offrire un saggio di come l'impostazione formale ed espressiva sia altra da quella degli inni scelti qui di seguito:

"Nel nome di Dio, il Clemente, il Misericordioso:

Vedi il prodigo arcano, è l'operato del Signore,
 A fuoco e acqua e terra e aria ha detto "siate!".

Nel nome di Dio ha sentenziato, e terra è pronta lì,
 Ed ecco il monte erompe e subito si leva.

Di terra e acqua impasta un rudimento alla base,
 E lo nomina, impone il nome a lui di Adamo.

Soffio di vento, percorre un brivido l'impasto,
 Di lì discende, sappi, la progenie di Adamo.

Ed Egli viene, a cuocere lo pone, quando
 È ben cotto, a quel corpo lo spirito s'infonde

Con l'ingiunzione che l'anima lo penetri,
 Ordine sommo è quello, eterea cura.

L'anima assume l'immagine, di luce si ricolma,
 Grata si dice la sembianza, e deferente.

Sia resa lode a quella Potenza maestosa:
 Tu sai e farne puoi altri mille uguali a me.

Quattro le qualità nella creta intrise:
 fermezza, indole buona, fiducia in Dio, e beneficio.

Quattro gli stati che vennero con l'acqua:
 Purità, profusione, grazia nell'Unità...⁶

⁵ A. GÖLPINARLI, *Yunus Emre ve Tasavvuf*, Istanbul, Remzi K., 1943, pp. 415-416 (n. LXXXV).

⁶ YUNUS EMRE, *Dîvâni, Risâletü'n Nuskhiyye III*, Tenkitli metin, ed. M. TARÇI, Ankara, KB, 1991, pp. 27-29.



GIAMPIERO BELLINGERI

È didascalico, per natura, per il suo genere, il *Libro dei consigli...* Non lo troviamo attraversato dai fremiti che gli inni all'Amore, riproposti in parte in questa sede, richiedono. Libri compositi entrambi, in ogni caso, aperti a continue inserzioni e varianti e "contributi" esterni. Un corpus, poetico, fisico, ardente, indefinito, lievitante, dunque. Di un misticismo animato dal neo-platonismo, che recepisce e coglie la luce, i riflessi di Dio nel creato, nel mondo fenomenico. Da qui, il povero derviscio, coltivandosi, cercandosi nel viaggio dentro la propria anima, sotto la guida del Maestro, aspira a bellezza e amore, divini. Sempre obbedendo alla Legge, procedendo sulla Via, quella che conduce alla Conoscenza e attinge alla Verità, misteriosa, con l'immersione e l'oblio di sé in quella Verità suprema.

Quello di Yunus è un viaggio, tra le sciagure, le vicende, le esistenze umane dei tempi tutti, e di quel tempo suo, dei Turchi, e delle popolazioni che vivono e soffrono in quei luoghi da lui percorsi. Disagi in comune, condivisioni: fattori che andrebbero considerati nella loro drammaticità, anziché essere sommersi dalla esaltazione vocante della turcità e dell'islam, vittoriosi, allora, e in lotta per l'espansione, ma esposti alle sorti di tutti.

Travagli, si chiamerebbero: concetto grave e gravido, che vuole dire anche e non per caso "viaggio", in qualche idioma egemonico; intanto, un esortativo turco suona "il viaggiatore deve avviarsi alla sua via". Viaggio, con la fatica per compagna di strada, fedele, fin negli smarrimenti della propria ombra. La via non è disegnata retta, si rintraccia in maniera tortuosa e alla destinazione si arriva per sentieri angusti. Quando non siano gli esiliati, gli scacciati, a temere gli inseguimenti e gli agguati mortali. Così, intervengono a collegare i posti, i nodi del mondo i nastri, e i lacci, delle strade, dei cammini, delle peregrinazioni, e delle comunicazioni, nonché le catene delle passioni. Sentieri scavati e scalati nelle asperità, lungo i quali può succedere di incontrarsi, smarriti, con altri, altrettanto spaesati, e strofe dai versi spaesati. Condizione umana, esistenziale, espressa in versi, in righe –cioè in tracciati, o dettati stilistici– nelle umane lingue. Diverse, queste: a parole, ma non tanto nello scorciò del linguaggio, che segue curve, frazioni di strada, dalla sorte e dalla mente convocate a sfiorarsi, attraversarsi, convogliarsi in solchi comuni, in cui il dire rotola e cola e si convoglia: concorre e fluisce, cioè.

Non sono poche le analogie sfiorate, magari tra gli abbagli, nel cammino. Così, potrebbero proiettarsi l'una sull'altra, poniamo, le immagini di Yunus e di Dante, non troppo imparagonabili (dipenderà dai parametri, dai pesi attribuiti, e dalle misure applicate), come esseri umani, terreni e sanguigni, almeno per questo verso che torna ad articolare le folgorazioni, tra ascetismo e moralismo.

Vagano entrambi, chi in esilio, chi in missione, ed entrambi peregrinanti, nelle tensioni, nelle intenzioni del linguaggio terrestre e terreno, che danno plasma e senso all'anima, la solcano fisicamente, la segnano e con-



Come lumi riflessi, nelle visioni e nei versi di Yûnus Emre

trassegnano, le insegnano a parlare una lingua viva e “volgare”. Tal quale succede a Yunus, il portatore di un dire “ingenuo”, rustico –meno elaborato di quello di Dante, ma non spoglio di concetti, né di immagini, né privo della sensibilità di percepire le figure appunto sensibili, non tanto e solo concettuali-, interprete e compositore di preghiere, poesie, invocazioni. Con quella condivisa evasione dagli eufemismi dolciastri, nella ruvidezza della oralità, e precisione dei tecnicismi filosofici, morali

Inni alti, innalzati su un tracciato, certo ruvido ancora, tuttavia proteso all’ascolto di modelli dottrinari già resi aulici in arabo e persiano, e tuttavia ad essi alternativo e capace di reggersi sul proprio lessico, o ceppo linguistico primitivo, risalente, quanto ad applicazioni testuali e poetiche, al santo Ahmed Yasevi (Asia Centrale, XIII secolo).

Sempre più collaudato, attuale, questo nostro Emre, che tanti altri Emre accoglie sotto il suo mantello, nella dedizione a una pratica di propaganda di una fede. E Yunus, nella storia turca recente si farà flessibile arco, piegato a diversi indirizzi della freccia: nazionalistico, repubblicano (per la lingua, “pura”, non corrotta da formulazioni arabo-persiane, “estranee”, si credeva), laico, umanistico e islamico. Per i sostenitori del quest’ultimo, l’umanesimo di Yunus non somiglia affatto a quello occidentale, in cui l’amore per l’uomo, limitato all’uomo, non supera, blasfemo e incompleto, l’amore per Dio! E qui si presti attenzione: alle contro-esotizzazioni: figuriamoci se l’ideologia orientalistica, che vuole e inventa un Oriente di Spirito, non cattura gli “Orientali” stessi sul pregiudizio dell’esclusivo materialismo d’Occidente... Di fatto, Yunus scioglie la lingua letteraria turca d’Occidente, di Rûm/Roma (la seconda, un tempo bizantina, poi ottomana; così era chiamata l’Anatolia da Arabi e Persiani, confinanti dei “Romei” greco-romani), e sono sintomatici, espliciti, i riferimenti affettuosi, i tributi di gratitudine, di simpatia immediata espressi a Lui dai massimi poeti contemporanei:

(...) Devo scolpire statue nude,
Statue nude come i vermi
Per i vostri sogni di delizia...
(...)
Se sulla mia tomba recitasse una poesia
Questo figlio di un lustrascarpe
Bello, dalle lunghe ciglia,
Per esempio da Karacaoğlan,
Da Orhan Veli,
Da Yunus, sì da Yunus⁷.

Ancora:

⁷ S. F. ABASIYANIK, *Şimdi sevişme vakti* (1951), in ID., *Şimdi sevişme vakti ve diğer şiirler*, İstanbul, YKY, 2004 (1953¹), pp. 11-13.



GIAMPIERO BELLINGERI

(...) Amo il mio Paese,
Bedreddin, Yunus Emre, Sinan e il fiume Sakarya,
camini delle fabbriche e cupole di piombo
capolavori del mio popolo che ride sotto i baffi penduli
fino a nascondere se stesso (...)⁸.

Di nuovo:

“Yunus che con i denti da latte della lingua turca
Aveva mietuto tanto bene le messi del cielo,
Senza intrusioni dei nemici,
Percorso aveva le contrade tutte di lassù,
Lungo strade da nebbia avvolte e polvere,
Dall'anima aveva distillato la poesia (...)⁹.

Noi, qui, da parte nostra, restiamo fissi a osservare il segno, o l'auspicio, anche, di una volta celeste nuova, rispetto a questa qui, vecchia quanto la terra, e quanto la terra mutevole, infida, ruotante elusiva. Nel mentre che il cielo, anche in questi versi turchi di Yunus, protegge, avvolge di fede e redenzione, nella remissione, i corpi derelitti dei pellegrini, più o meno ortodossi, o tinti di eresia, o legati a Hoca Bektash-i Veli (maestro mistico del secolo XIII). Sono tanti quei cantori-dervisci, sperduti, storditi in quel gran circolare di beni, idee, alle rotonde, (ai *kavşak*, si dice in turco, con un nome che ha le radici nel “ricongiungersi” dopo il distacco). Dapprima spaesati, quei pellegrini, poi via via meno sperduti in questo gran girar di teste, alle rotonde, ai crocevia di itinerari dove corrono e si prolungano, ansimano in avanti e decollano i pensieri, si effondono gli incontri, gli appuntamenti, dove magari una Donna compare, (“luna che da terra spunta”, dice Yunus), a soccorrere i bisognosi:

Strofino il volto a terra un giorno, e la mia luna sorge nuova,
Per me è una festa ad ogni istante, estate, inverno e primavera.

Al chiaro della luna mia, ombra non cada dalle nubi,
Non copre mai la sua pienezza, luce che emana su da terra.

Incalza il buio quel lume suo, dal cuore cupo lo respinge,
Non stanno accanto lume e buio, stretti alle mura di una cella.

⁸ N. HIKMET (1902-1963), *Da quattro prigioni*, 3, in ID., *Poesie d'amore e di lotta*, ed. G. BELLINGERI, Milano, Mondadori, 2013, p. 107, (pubblicata nel 1966, ma scritta in carcere, entro il 1950; trad. di F. Beltrami).

⁹ C. SÜREYA, *Yunus ki şütdişleriyle Türkçenin...*, (1969), in ID., *Sevda Sözleri*, Istanbul, YKY, 2013 (53), p. 95





Come lumi riflessi, nelle visioni e nei versi di Yûnus Emre

La vedo in terra, la mia luna, a che mi serve poi il cielo?
A terra il viso inchino fisso, a me pietà gronda da terra.

Non è per tutti ciò che dico, un cenno basta a chi amor sente,
Se non dichiaro l'amore mio, quell'amor mio mi strozza in gola.¹⁰

Ma intanto l'amante stesso implora uno smarrimento, un rapimento assoluto nell'Amato:

Dovunque mi rivolga, Amore a me s'affaccia,
È lui che mi confonde, è lui la luce sulla via.

Ardo nel buio, per chi barcolla, così rivelò il mio segreto,
Brucio, riarsò e dentro e fuori, alla visione degli amanti.

Misericordia a noi è questo amore, pulsa la vita in cuore,
Acre per ogni istante, la lotta mia con il demonio.

L'anima mia è un uccello, ed una gabbia è il corpo a lei,
L'uccello prende il volo, se un segno arriva un giorno dall'amico.

Fin qui sono arrivato, l'ho visto questo mondo, e me ne vado svelto,
Agio per me, non l'ho trovato, qui, né gioco, e non finisce qui per me.

Yunus lo dice e lo ripete: amante sono, amante, amo all'amor fedele,
Dagli altri amanti diverso, io non conosco né lusso né lussuria¹¹.

Questo leggiamo nei suoi voti in versi, espressi tra catarsi e intossicazione, e ricompensa nel tormento della Ricongiunzione a Lui. Ora, non potrebbe anche essere che in tal portentoso trasmutar di sembianze, invocato dai poeti, mistici o meno, si finisca per rassomigliarsi ancora di più, tra gli uomini e Dio, tra la terra e il cielo? Che insomma, uscendo di sé, quell'io greve, mondato, non si alleggerisca per posarsi accanto all'io di altri fratelli purificati, sui gradini di una Scala? Forse che, una volta smarrite, trasmutate le sembianze antiche, decrepite, consunte, si otterrebbe di ritrovarsi sotto, o con, lineamenti nuovi, anelati, condivisi? E questo nella confusione che contraddistingue i momenti e le menti nello smarrimento? Sarebbe un accostamento magari goffo, quasi a imitare la lingua, il linguaggio di Yunus nell'eco di un altissimo Dante: "incapaci" entrambi, e mescolati a una moltitudine di seguaci, afasici, di esprimere, resi anzi beati dal non poter esprimere se non balbettando, "volgarmente", popolarmente, la metafisica della luce divina:

¹⁰ GÖLPINARLI, *Yunus Emre*, p. 375, (n. XI).

¹¹ *Ibidem*, pp. 401-402, (n.LXII)



GIAMPIERO BELLINGERI

(...) tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
E l'alta fantasia qui mancò possa... (Par., 136-142).

Di tal passo, l'altezza di Dante e gli slanci di Yunus segnerebbero insieme l'umiltà davanti alla folgorazione: condivisioni, nelle reciprocità, nelle appartenenze ed eredità monoteistiche. E nel mentre che si dichiara lo svigorirsi della fantasia, si trova la forza di affrontare gli enunciati più ardui, nella contemplazione dell'essenza di Dio.

Del resto, Dante dipinge sì un quadro torbido del Profeta dell'islam (Inf., XXVIII, 22-36), ma in quella tal temperie culturale sa pure delineare il proprio discorso seguendo, riconsiderando i punti del pensiero coltivato dai filosofi, dai poeti musulmani, e che mutuano dai cristiani e dai primi monoteisti, ebrei. Si rimanda, nella fattispecie, al cammino rintracciato delle ascese notturne al cielo, al Paradiso, sulla Scala strutturata dai gradini sui quali si stagliano ordinati gli angeli.¹² È dunque sulle arie e le correnti di quel clima -terreno, e frequentato nella rieducazione morale a partire dalla modestissima e indorata zolla- respirato in quei tempi da quegli esseri inquieti, che qui si presentano gli slanciati e infuocati "sospiri" d'amore di Yunus: per quell'Iddio che ricolma di immensità il senso della parola inadeguata, del linguaggio d'amore pronunciato quaggiù sulla terra, dalla terra. Vaneggiare poetico, assennato nei raptus, mai vano; come un cammino intricato; travagliato, che mena lontano. L'incontro dei pensieri folgoranti, delle essenze folgorate di tali individui (che camminano sul ponte sottile e tagliente che collega il viaggio all'esilio e salgono sulla scala che poggiata al suolo si eleva al cielo), sarebbe occorso lungo le linee dello sguardo dei poeti fisso, mirato a Dio: quando, fulminati, si rassomigliano e si confondono:

... Quella circulazion che sì concetta
Pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de le nostre effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo... (Par., 127-132)

Nella luce, che li colora di se stessa e che in essa stessa li trasfigura, e li lascia però a parlarsi d'Amore, chiamando noi all'ascolto:

¹² Cfr. *Il viaggio notturno e l'ascensione del profeta*, I. ZILIO – GRANDI (edd.), pref. C. SEGRE, post. M. Piccoli, Torino, Einaudi 2010; P.M. TOMMASINO, *L'Alcorano di Maometto. Storia di un libro del Cinquecento europeo*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 174-181; cfr. anche i contributi compresi in C. CAPONE (ed.), *Dante e la cultura islamica*, Milano, Jouvence, 2015.



Come lumi riflessi, nelle visioni e nei versi di Yûnus Emre

Ho visto ancora quel viso tuo, s'è appreso ancora al cuore il fuoco,
Amico unico mio, l'amore tuo, lo sai, all'anima s'attacca.

Chi vede il volto tuo di gloria, chi fa del proprio cuore dono a te,
Chi resta a te sempre devoto, non è satollo mai, né mai è stanco.

Perla l'intima essenza, sole il tuo viso puro, di zucchero
È più dolce il dire tuo, e prova vergogna, folgorato, chi ti vede.

Il cuore era stranito, il fegato trafitto dallo spiedo sulle braci,
Però la tua visione mi ricolma, e nel decoro mi riprendo.

Smania, Yunus, e freme a rimirare il volto tuo radioso, da te un attimo,
Mai, distolto avevo l'occhio: la tua comparsa arriva, a incenerirmi.¹³

Ricorderemo anche i motivi più “orecchiabili”, quelli che passano di labbro in labbro, che si imparano a memoria, nel segno della gratitudine, del sorriso pensoso:

Amor di te mi ha tolto a me,
Per me di te sento il bisogno,
Mi brucia un fuoco il dì e la notte,
Per me di te sento il bisogno.

Non mi rallegro all'abbondanza,
Né mi avvilisco alla miseria,
Nell'amor tuo io mi consolo,
Per me di te sento il bisogno.

Amor di te perde gli amanti,
Li affoga al mare dell'amore,
Li impregna della sua presenza,
Per me di te sento il bisogno.

Berrò del vino di passione,
Sarò quel Folle tra le selve,
Tu sei la cura notte e dì,
Per me di te sento il bisogno.

Ai sufi occorre l'adunanza,
Ai confratelli l'aldilà,
Ai Folli tenebra di Leyla,
Per me di te sento il bisogno.

¹³ GÖLPINARLI, *Yunus Emre*, p. 437, (n. CXXVII).



Se giorno viene e cado ucciso,
Spargete in cielo la mia cenere,
La terra allora invocherà:
Per me di te sento il bisogno.

Si dice Empireo e Paradiso,
Pergole sparse e qualche Huri,
Le prenda pure chi le vuole,
Per me di te sento il bisogno.

Così Yunus è il nome mio,
Sempre più alto avvampa il fuoco,
E fra i due mondi aspiro a te,
Per me di te sento il bisogno.¹⁴

E ancora:

Iddio mi ha dato un tale cuore
Che si stupisce senza un “bah”;
Viene un istante, gioia inonda,
Istante viene, scorre il pianto.

Viene un istante, pare inverno,
Mi stringe il gelo, morde il ghiaccio,
Istante esulta dalla gioia,
Orti e giardini sono in fiore.

Istante viene che balbetta,
Un solo motto non afferra,
O perle grondano dal labbro,
Sollievo a pene e poveretti.

Istante viene alle moschee
E là strofina il volto a terra,
Istante viene, va al convento
E si fa prete col Vangelo.

Istante viene, a Gesù pari,
Ai morti il soffio infonde ancora,
Istante viene, e per superbia
Si fa Vizir e Faraone.

¹⁴ GÖLPINARLI, *Yunus Emre*, p. 443 (n. CXXXVIII); cfr. YUNUS EMRE, *Dîvân*, ed. A. MASALA, Roma, Semar 2001, pp. 32-33.



Istante viene, è Gabriele,
Di pietà irorra le adunanze,
Istante viene, ed è confuso,
Yunus meschino è già smarrito.¹⁵

Così, anche noi, potremmo, smarriti, ritrovarci insieme con Yunus, con Giona, cioè, deposto sulle rive del mondo.¹⁶



¹⁵ A ricordare le vecchie edizioni popolari che tanto hanno contribuito alla diffusione dei versi del Poeta, questa volta citiamo da *Yunus Emre*, ed. N. YESIRGIL, İstanbul, Yeditepe Yayımları ,1963 (2), p. 46.

¹⁶ Sia concessa una considerazione collocabile fra le angustie della bibliografia e le pieghe alla divulgazione. Le nostre scelte poetiche scorrono nel flusso magmatico dei componenti racchiusi e risonanti nelle svariate edizioni consultate (una di esse anche italiana). Sono scelte dirette a intercettare quei nuclei testuali e stilistici consolidati, e modellizzanti, operate seguendo le iniziative editoriali e filologiche intense e intensificate, che instancabili ambiscono ancora a farsi edizioni critiche, o almeno a non lasciare quella via filologica, da tempo perseguita. Ma nel cammino non sorpassiamo indifferenti i cari libretti divulgativi.





MICHELE MATTEINI

THE BRUSH AND THE NEEDLE: JUKHYANG AND THE COURTESAN'S MATERIAL CULTURE IN THE LATE CHOSŎN PERIOD

No figure best embodies the paradoxes of a Neo-Confucian ideal society than the courtesan.¹ At the margins of reputable society but at the center of its literary and artistic expressions, the courtesan moved freely across men's spaces, contending with them directly. Her visibility depended on the support of men who simultaneously adored her charms and despised them. The courtesan was the complementary opposite for the virtuous, genteel lady (*guixu*) – wife, mother, daughter of those who were the courtesan's companion. Symbol of prosperity and symptom of degeneration, the courtesan was omnipresent in the cultural and artistic imagination of pre-modern East Asia, and continues to attract scholarly as much as popular interest today.

The emotional and sensual life of East Asian men grew out of the interaction between these two models of femininity. As objects of representation, they embodied different ideals: modesty and selflessness were the virtues of the neo-Confucian wife; the image courtesan tickled men's fantasy while instructing them about the dangers of excess. The famous album of thirty vignettes of daily life that Sin Yunbok completed in the early nineteenth century returned time and again to the courtesan. In one the leaves (Figure 1),

¹ I would like to thank Vincenza d'Urso for introducing me to Jukhyang and the world of courtesans and Yoon Yeorae for her help in drafting this essay.

The term 'courtesan' is used to translate, somewhat inaccurately, the term 妓, (Ch. *ji*; Kor. *ki*), etymologically meaning a female entertainer. In ChosŎn Korea courtesans were divided between 'government courtesans' (*kwan'gi*), registered in local government offices, and 'private' courtesans (*sagi*). Courtesans belonged to the lowest stratus of society and were property of the state or of individuals. A large population of courtesans lived at court where they occupied different positions. On the limitations of the label 'courtesan,' see Judith Zeitlin, "Notes of Flesh and the Courtesan's Song in Seventeenth-century China" in Martha Feldman and Bonnie Gordon, eds. *The Courtesan's Arts* (New York: Oxford University Press, 2006). For a discussion of courtesans in ChosŎn Korea, Park Hyunsuk, "The Government Courtesan: Status, Gender, and Performance in late ChosŎn Korea" Ph.D. Dissertation, University of Chicago, 2015. On the neo-Confucian discourse on gender, see Kim Youngmin, "Portrait of Two Women: Multiple Layers of 'Confucianism' in Late ChosŎn Korea" in Michael Pettit and Kim Youngmin eds. *Women and Confucianism in ChosŎn Korea* (Albany: State University of New York, 2011), pp. 11-25; Fangqin Du and Susan Mann, "Competing Claims on Womanly Virtue in Late Imperial China" in Dorothy Ko, JaHyun Kim Haboush and Joan Piggott, eds. *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and Japan* (Berkeley: University of California Press, 2003), pp. 219-250.



Fig.1 – Shin Yunbok, *Album of Genre Scenes*, early 19th century, album of thirty leaves, ink and light color on paper, 28 x 24 cm, Seoul: Gansong Munhwa

a covered boat parades in front of the viewer, carrying three male members of the elite, identified by their white dress and conical hat, in the company of two servants and three women.² The blue gown, exaggerated wig (*kache*) and heavy make up identify the women as high-ranking courtesans: One, sitting on the bow, plays a wind instrument, another accepts the offer of a long pipe, while the third leans outward under the adoring eye of a young man. Shin's minute brush line and brilliant colors captures the nonchalant commingling of beautiful women and their bohemian companions. Unfortunately, not much about the circumstances of the album's creation and its intended audience is known, but some critics had wanted to see it as a not-so-veiled critique of the evolving mores of late Chosōn society.³ This was

² For more information on the album, Burglind Jungmann, *Pathways to Korean Culture: Paintings of the Joseon Dynasty, 1392-1910* (London, Reaktion Books, 2014), pp. 258ff.

³ Lim Tae-seung, "Ridicule through Lotus: The Anti-Confucian Discourse in Shin Yun-bok's

a moment of profound transformations in the social hierarchy and the rise of a middle-class in the urban centers whose lifestyle and aspirations were contested by the elites. It was during this period that courtesans reached maximum visibility, at court as well as in the pleasure quarters of big cities and the private residences of scholars and officials. For many, that was the irrefutable sign that times were changing, for the worst. But what was the target of Sin's reprimand? Nothing in the way the courtesan's behavior is presented in the album is surprising: her excessive bodily ornamentation, the display of her musical talents are what a courtesan had to be about. But what about the three men? Should not they perhaps be elsewhere, studying for the civil service examinations, serving the administration? Managing the household? Virtue, in Confucian terms, is relational and reveals itself through action: one's discreditable behavior affects another one's. Social order is as precarious as the two figures leaning out of the boat, and depends on the participation of everyone. Here, raising Sin's suspicion are men, not women.

These must have been familiar scenarios for Jukhyang (fl. 19th c.), "Fragrance of Bamboo," one of the most celebrated of the great courtesans of the late Chosön period.⁴ Her biography is skeletal. Nothing of her background or training is known, but she rose to the top of Pyongyang's entertainment scene. Han Chaerak (fl. 19th c.) picked Jukhyang and her sister Jukyeop, "Bamboo Leaf," among the top sixty-five courtesans of Pyongyang. In *Miscellaneous Notes of the Green Waves*, a sort of guidebook to the rarified world of high-ranking brothels, Han praised Jukhyang's talents as painter and poet and her elegant silhouette, wrapped in fashionable fabrics.⁵ Jukyang became the mistress of the mayor of Pyongyang and followed him to Seoul, where he could pursue his political career. There she came in contact with the circles of progressive scholars in the capital, including the polymath Kim Chöng-hüi (1786-1856) and Sin Wi (1769-1845) who apparently was also one of Jukhyang's painting teachers. Kim and Sin left poems in praise of Jukhyang's paintings of orchids and bamboos, which they compared to those of Ma Shouzhen (1548-1604), the iconic courtesan from sixteenth-century China.⁶

In this case, however, the image of the courtesan, as projected by her audience, intersects with another one. Two of her poems are included in *Third Selection of Poems of the People* (1857), an anthology of verses

⁴ Painting Language" *Korea Journal*, vol. 52, no. 2 (2012), pp. 116-135.

⁵ The biographical information below is compiled in Hwang Jun-yon, "The Life and Paintings of a 19th-century Courtesan Painter, Jukhyang" *The Journal of Asian Women*, vol. 36.2 (2007), pp. 55-84.

⁶ Han Chae-rak, *Miscellaneous Notes of the Green Waves*, translated and annotated in *Nokp'a chapki: Kaesöng Hallyang I manan P'yöngyang kisaeng 66-in üü p'ungnyu wa sarang* (Kyönggi-do P'aju-si, Kimyöngsa, 2007), p. 175.

⁶ Hwang Jun-yon, pp. 61, 67.

showcasing the recent production of urban middle-class poets. In addition, an album of ten leaves, today in the collection of the National Museum of Korea, has been transmitted under her name (Figure 2).

When a courtesan ceases to be object of representation to become its subject, how do we understand her voice and the ways her image of herself intersects with that constructed by others?



Fig.2 – Jukhyang, “Lotus Flowers” *Album of Plants and Insects*, undated, album of ten leaves, ink and color on silk, 24.5 x 25.8 cm, National Museum of Korea

Sin Wi and Kim Chǒng-hŭi were enchanted by her painting skills but nothing of Jukhyang’s monochrome production seems to have survived. The album in the collection of the National Museum maintains this focus on natural forms but it is painted in a completely different manner. A palette of bright pigment is applied in thin veils with no contour lines in an ancient technique known as ‘boneless’ method (*mogu*).⁷ Each leaf captures an encounter, between a small bird, an insect, a flower, taking place in some secluded natural corner. The motifs are part of a standard repertoire of auspicious symbols, related to themes of prosperity, marital joy, and longevity. Short poems, written in a polished literary Chinese, accompany each vignette, magnifying their lyrical undertones. The writing style of the inscriptions, characterized by sharp angles and modulation of ink tone, is consistent, indicating that it can be associated to a single author. The museum’s curators and the scholar Hwang Jun-yong have seen it as Jukyang’s own, although no other piece of her writing exists. All leaves also carry

⁷ On the history of the ‘boneless’ method of painting, see Richard Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Paintings* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983).

The brush and the needle.

one or two of the seals, 美人香草 and 長相憶 that are instead documented as Jukyang's. She was the author of the painted images *or* of the painted images and the inscriptions. Unfortunately, nothing is known of when and under what circumstances Jukhyang completed this painting.

In some poems, the author celebrates the beauty of a flower, in other, more ambitious one, she infuses these standard motifs with unexpected atmospheres. In this example, placed next to a painting of a peony and a small bird, the poem is redolent of allusions to a woman's beautiful body and the prospect of a gallant encounter:

Falling red-powdered flowers cover tree branches in Spring,
A moist perfume saturates the air after the light rain has gone.
In the morning, the song of a single bird fills the entire house,
I hurry to the window and paint my eyebrows.

The red powder of the opening sentence and the eyebrows in the closing are traditional markers of female beauty, while springtime rain is always the carrier of sensual awakening. This sensory overload is characteristic of courtesans' poetry and painting, with sometimes ironic, sometimes subversive implications, as we shall see.

On leaf 6, Jukyang states that the images were done 'after life.' We do not have to take that literally because this was an old formula to express modesty, downplaying the value of one's creative act. Indeed, each composition is far from being casually executed (Figure 3).



Fig.3 – Jukhyang, “Red Lily” *Album of Plants and Insects*, undated, album of ten leaves, ink and color on silk, 24.5 x 25.8 cm, National Museum of Korea

Jukhyang carefully plans each image around two motifs, positioned along a diagonal axis that cuts the picture's surface in two areas of comparable

size. Each area is then further divided into smaller, identical halves, and all remaining motifs are added on this geometrical grid. Some forms, like elongated S-shaped leaves are repeated identically across each leaf and that imparts a particular visual rhythm to each painting. Such interest in compositional design determines the high legibility of each composition: motifs are neatly ordered across the picture surface with minimal overlaps. Color is applied in varying degrees of viscosity, going from thick, matte to translucent as to suggest the effects of falling light.

As characteristic of East Asian painting, fidelity to natural forms is not decoupled from references to art historical models; indeed, much of the artist's stature depended on his or her capacity to emulate past masters. In the inscriptions, Jukhyang evokes a glorious lineage of artists, going all the way back to the thirteenth century. Yun Shouping (1633-1690), Chen Chun (1483-1544), and Qian Xuan are all famous Chinese painters whose name was and still is associated to the kind of focused depiction of enclosed natural corners Jukhyang is also imagining in the album.⁸ Like Ju-kyang, these artists also abandoned monochrome ink lines to experiment with color alone. Jukhyang might have seen some of the genuine works by these artists that circulated in Korea but their styles had by then become patrimony of a larger community of aspiring artists across East Asia. Similarly to what we see in her decision of writing in literary Chinese, the choice of subject matter and painting technique reveals Jukhyang's desire of inscribing her voice within a lineage of elite artists going all the way back to classical China.

There is nothing unusual in a courtesan mastering the skills of painting. Han Chaerak, in his description of Pyongyang's courtesans, remembers the names of 晚紅 and 英姬 and the quality of their monochrome ink orchid, and countless others had over the centuries gifted their lovers with pictures.⁹ By Jukhyang's time, no genre best reflected the courtesan's aspiration than the monochrome ink orchid. In China, the celebrated courtesans of the sixteenth and seventeenth century had linked their name to sparse monochromatic renderings of the plant, coupled by highly allusive poems. As Sin Wi's poem for Jukhyang attests, the courtesan Ma Shouzhen had set new standards, gaining an almost legendary status among later courtesans (Figure 4).¹⁰

⁸ On these artists, *ibid.*

⁹ Han Chae-rak, pp. 174, 176.

¹⁰ On Ma Shouzhen, see Marsha Weidner, ed., *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1300-1912* (New York: Rizzoli, 1988). On the context of sixteenth-century courtesan sculpture, Daria Berg, "Cultural Discourse on Xue Susu, A Courtesan in Late Ming China" *International Journal of Asian Studies*, vol. 6, no. 2 (2009), pp. 171-200. On the Korean context, see Constantine Contogenis and Wolhee Choe, eds. *Hwang Jini and Other Courtesan Poets from the Last Korean Dynasty* (New York: Hawks Publishing, 2006).

The brush and the needle.

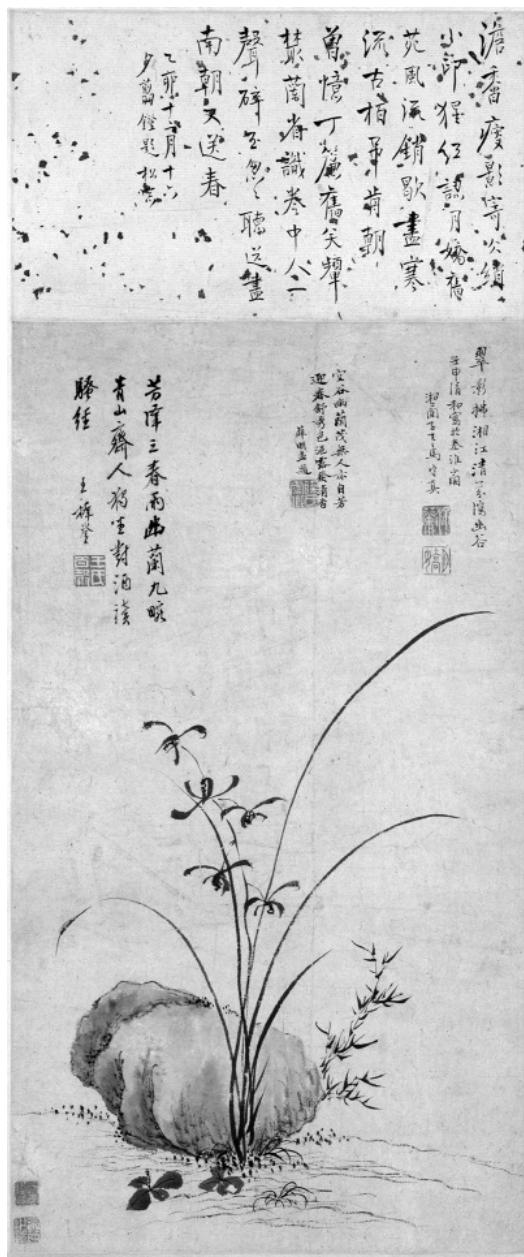


Fig.4 – Ma Shouzhen, *Orchids*, 1572, hanging scroll, ink on paper, 207 x 58 cm, New York City: the Metropolitan Museum of Art



MICHELE MATTEINI

Active in the pleasure quarters of the ancient city of Nanjing, Ma was at the center of an extended network of admirers that included leading male scholars as well as other women artists, not exclusively courtesans. The paintings that had been transmitted under Ma's name are many and diverse, but the monochrome ink orchid seems to have held special significance for her and her circle. The image of the orchid, in poetry first and then in painting, has a long history, going back to the pre-imperial period, when the flower came to stand for the high moral standards of the official, waiting for the recognition of his peers.¹¹ This notion of something precious growing somewhere secluded lent itself to the life of courtesans, hidden inside the pleasure quarters. A poem attached to a painting attributed to Ma Shouzhen, today in the collection of the Metropolitan Museum, for example, reads:

In an empty valley secluded orchids flourish,
Unnoticed but naturally fragrant.
Luxurious colors unfurl with the arrival of spring,
Moist dew emits a pure aroma.¹²

The delicate fragrance of the orchid were elicited associations to the perfumed body of a courtesan, whose charms are revealed exclusively to those who knew where to find her. If, in the world of male scholars, the orchid stood for unexpressed talent, it stood for fully expressed sensuality among courtesans.

A striking feature of this and other paintings of monochrome orchid is the contrast between the bare plant, drawn in a handful of strokes, and vivid imagery of the poem. Courtesans explored this contrast productively, emphasizing the relation between brushstroke and the artist's body. Since at least the fourteenth century, the monochrome ink orchid, beside conveying the scholars' frustration, showcased their skills in calligraphy, and the combination of painting and calligraphy had by then become the standard practice for elite members. The sinuous forms of the orchid lent themselves to the vigorous gestures of calligraphy (Figure 5).

¹¹ On the symbolism of the orchid among male scholars, Li Chu-tsing, "The Oberlin Orchid and the Problem of P'u-ming" *Archives of the Chinese Art Society of America*, no. 16 (1962), pp. 49-76.

¹² Translation from <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/48932>





Fig.5 – Wen Zhengming, *Bamboo, Orchids, and Rocks*, ca. 1530, handscroll, ink on paper, 28.5 x 119.5, Worcester: Worcester Art Museum

These paintings, like choreographies of a dance, were praised for their energetic charge; the movement of the brush revealed the movement of the artist's body, giving the viewer the impression of watching the painting come together for the first time. By virtue of their proximity to men, courtesans appropriated this mode of painting and produced their own versions of these monochrome pictures. Their poems, however, alluded unambiguously to more tangible dimensions of the body, put on display through the powerful gestures of the brush. Subverting all expectations of proper expressions, these paintings signaled the courtesans' freedom to occupy and simultaneously destabilize the spaces of (male) elite expression.

In Korea, courtesans modeled themselves on fashions and practices coming from China, and the monochrome ink orchid became also their most important pictorial genre. Examples from the late nineteenth century reveals the resilience of this tradition, of which very little unfortunately survives.¹³ For the most part, as in the case of Jukhyang, what is left are textual descriptions by men. It is somewhat surprising that the album transmitted under Jukeyang's name bears no trace of this tradition. Indeed, the powerful gestural quality of these monochrome renderings is replaced here by the careful juxtaposition of highly legible silhouettes, orderly placed across the picture's surface. The source for this kind of pictorial performance has to be found elsewhere.

In neo-Confucian ideal social world, as mentioned earlier, the courtesan's role was complementary but opposite to that of the genteel woman, who was in turn complementary to the man. Elite men and women shared responsibilities in the household, and the house layout reflected this division of labor. Elite women were responsible for the education of children and the training of other women of the family. Among the occupations

¹³ See for example the paintings by Sogyo Yeosa 小橋女士 (late 19th c.) and O Sanhong 吳山紅 (1906-?)

that were deemed as appropriate for an elite woman was embroidery. As part of the broader discourse on ‘Women’s work’ (*nugong*), neo-Confucian educators insisted on the benefits of embroidery.¹⁴ Pictorial representations advertised the ideal Confucian woman, like this large painting on silk where an aristocratic lady is presented in the company of a female attendant (Figure 6).¹⁵



Fig.6 – Unidentified Artist, *Lady Embroidering*, 18th century, hanging scroll, ink and color on silk, 157 x 91 cm, Kansas City: Nelson-Atkins Museum

Encased like a precious stone in a fashionable interior, the woman is concealed behind an informal vest, her movement blocked by a wooden needlework

¹⁴ Of the vast literature on the cultural significance of embroidery in Confucian East Asia, see Francesca Bray, *Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China* (Berkeley, University of California Press, 1997); Grace Fung, “Female Hands: Embroidery as Knowledge Field in Women’s Everyday Life in Late Imperial and Early Republican China” *Late Imperial China*, vol. 25, no. 1 (2004), pp. 1-58; Susan Mann, “Household Handicrafts and State Policy in Qing Times” in Jane Leonard and John Watt, eds. *To Achieve Security and Wealth: The Qing Imperial State and the Economy, 1644-1911* (Ithaca: Cornell University, 1992), pp. 75-96.

¹⁵ For more information on this and related paintings, *Beauty Revealed: Images of Women in Qing Dynasty Chinese Painting* (Berkeley: Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2013).

stand. If paintings of courtesans staged their actions in the open, elite's women were most frequently depicted indoors, secluded in their quarters. These were, of course, prescriptive images, not reflective of an otherwise very dynamic environment where elite women were actively involved as cultural producers and promoters.¹⁶ A hint to the world extending beyond the inner quarters can be seen in the lady's expression, absorbed in some thought that momentarily takes her concentration away from her task. The stand frames a piece of white cloth where she had began to stitch the shape of a flower, identifiable, at this stage, as the combination of three colors. A small pattern books sits somewhat precariously on one of the stand's edges. Representations of this kind were omnipresent, as paintings and as woodblock prints, propagating an image of the idealized Neo-Confucian woman as a somewhat passive, submissive figure. Needlework, the careful concatenation of stitches over blank cotton, provided the best material articulation to the ideals these women had to incarnate, rendering manifest the many hours they spent at work, alone or in the company, but always under the watchful eye of neo-Confucian ideology.

Embroidery is a broad category that incorporates many distinct techniques that developed in different areas of the empire and were practiced by different segments of the population. The Suzhou-style of embroidery (*Su xiù*) is one of the best studied and continues to produce today extraordinary examples (Figure 7).¹⁷



Fig. 7 – Han Ximeng, *Birds and Flowers*, embroidery on silk, measures unknown, Shenyang: Liaoning Museum

¹⁶ For a revisionist take on women's history in China, see Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China* (Stanford: Stanford University Press, 1994).

¹⁷ On the Suzhou-style of embroidery, Rachel Silberstein, "Eight Scenes of Suzhou: Landscape Embroidery, Urban Courtesans, and Nineteenth-century Chinese Women's Fashions" *Late Imperial China*, vol. 36, no. 1 (June 2015), pp. 1-52; Huang I-fen, "Gender, Technical Innovation, and Gu Family Embroidery in late-Ming Shanghai" *East Asian Science and Technology*, vol. 36 (2012), pp. 77-129.

The embroiderer creates forms by layering stiches of different size, sometimes changing the color of the floss to simulate light effect or modeling. The repertoire of the embroiderer most frequently include birds, flowers, insects, but landscapes and figures too, all rendered in meticulously executed shapes flattened against the backing fabric.

Needlework was an important aspect of the material culture of elite women whose strong multimedial qualities are only recently begun to emerge. Elite women of Suzhou, as well as those of other cities, were influential tastemakers and indefatigable impresarios of their and other women's embroidery, painting, and poetry. The capacity of shifting from one medium to another is best seen in the kind of painting they practiced. Although women mastered all modes of painting, the one that came to most intimately reflect their artistic persona was a kind of close-up view of natural forms drawn in strong chromatic contrast Tav III).¹⁸

In this example by the early eighteenth-century artist Yun Bing (1670-1710), mineral pigment is methodically applied in layers, creating neatly demarcated zones. The slender red shapes on top are repeated almost identically and their upward movement is set in contrast to the bending one of the pink flowers. The repeated circular shapes that tie all these forms together synthesize them into a visually coherent unit. The powerful gestural quality of monochrome ink painting was diluted to the point that no trace of the artist's hand remained. What these pictures reveal is the existence of a mode of painting that was antithetical to canonical models, available to artists desiring to distinguish themselves from the dominating narrative of scholarly expression. In the case of elite women painters of the seventeenth and eighteenth centuries, embroidery offered an aesthetic framework to painting that was autonomous from the validation of men-established canons.

This material was not unknown in Chosǒn Korea where a related tradition of embroidery (and painting) developed among local elite women as well as in specialized workshops under the administration of the court.¹⁹ Like in China, needlework in Korea takes up many forms. Some are comparable to those of China but others are distinctly local, like the abstract patchwork of *pojagi*, large sheets of cloth used to wrap objects. Embedded in the practice of needlework was also the notion that Chosǒn women best

¹⁸ On East Asian women artists of the early modern period, see Marsh Weidner, *Views from Jade Terrace*; Yi Sǒng-mi, *Fragrance, Elegance, and Virtue: Korean Women in Traditional Arts and Humanities* (Seoul: Daewonsa, 2002).

¹⁹ The court employed courtesans, called 'Needlework Servants' (*chimsoenbi*), who specialized in embroidery. For an introduction to Korean embroidery traditions, see Chung Young Yang, *Silken Threads: A History of Embroidery in China, Korea, Japan, and Vietnam* (New York: Abrams, 2005); Kwon Su-Yeon and Jang Hyun-Joo, "Types and Characteristics of Women's Embroidered Handicrafts of the Joseon Dynasty" *Journal of the Korean Society of Costume* vol. 59, no. 4 (2009), pp. 1-13.

The brush and the needle.

expressed their virtuous nature by means of floss and needle.²⁰ Consider the case of Sim Saimdang (1504-1551), the exemplary Confucian woman of virtue. Born into a prominent clan in 1504, unlike most women of the time, she received an education in the Confucian classics. She married a military official and followed him through different posts. The two had a child, who would become a highly influential Confucian philosopher and political reformer. Sim is the earliest woman artist mentioned in Korea and she holds still today a special place in modern Korea's historical imagination.²¹ She was celebrated as the quintessential "benevolent mother and good wife," who sacrificed everything for the well being of the household. Beside her virtuous son, Sim's pure self found best material incarnation in highly praised sets of embroidered birds, flowers, and insects (Figure 8).²²

Mounted as individual panels of a folding screen today in the collection of the Dong-a University Museum in Busan, South Korea, the six independent compositions present intricate combinations of blooming flowers, butterflies, and rocks. Sim combines needlework and brushwork, playing with different texture effects. The ways motifs expand in space and the handling of the areas left untouched bear close resemblance to painted images of birds and flowers of the kind discussed earlier. At least two albums of analogous paintings have been transmitted under Sim's name, and some critics suggest that they served as sources for embroidery (Tav. IV).

²⁰ On the ideological implications of needlework in Korea, Martina Deuchler, *The Confucian Transformation of Korea: A Study of Society and Ideology* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), pp. 231ff; and Martina Deuchler, "Propagating Female Virtues in Choson Korea" in Ko, Kim Haboush, and Piggott, pp. 142-168.

²¹ On Sim, Yi Song-mi, "Sin Saimdang: The Foremost Woman Painter of the Chosun Dynasty" in Young-Key Kim-Renaud ed. *Creative Women of Korea: The Fifteenth through the Twentieth Centuries* (New York: M.E. Sharpe, 2004), pp. 58-59; Kim SoYoung, "Across the Media: Sim Saidang's Plant and Insect Painting" Unpublished Seminar Paper, Institute of Fine Arts, New York University, 2015.

²² More information on the screens can be found in Cho Kyuhee, "The Invention of the Canon: Sin Saimdang and Insects and Plants" *Art History and Visual Culture Association*, vol. 12 (2013), pp. 61-91.



MICHELE MATTEINI



Fig.8 – Sin Saimdang (attributed), embroidered panel mounted as screen, embroidery on silk, 30 x 54 cm, Sookmyung Women's University Museum



In the two sets of eight compositions, divided today between the National Museum of Korea and the Kangneung Municipal Museum, we find the by now familiar combination of large-sized forms, flattened against blank background, painted in dark greens, browns, and reds. Whether they did serve as model for embroidery or the other way around is unclear, but the paintings document Sim's capacity to move across media, exploring each time different dimensions of the same formal problems.

The main source of inspiration for the album by Juhkyang cannot not be found in the most standard pictorial production of courtesan artists, but in the forms of embroidery and painting as practiced by elite women. Pyongyang, Jukhyang's hometown, was known for the quality of its embroidery and she might have had access to this specialized knowledge. What we know is that, in the space of the album, she took on a voice that was different from that expected from a courtesan. What were the motivations behind Jukyang's decision will forever remain a matter of speculation but this material is a powerful reminder of how arbitrary boundaries between social roles were and how easy was to transgress them, at least in the fictive spaces of artistic creation. Writing on textile production in late imperial China, Dorothy Ko argues that the importance of embroidery does not lie in the fact that it was made by women but that *made* women and womanhood.²³ In other words, Ko shows how gender, in Neo-Confucian terms, was not an abstract category but could be understood only in tangible, concrete terms, embedded in objects. The case of Jukyang's album corroborates this view but also reveals how many distinct yet mutually corroborating forms the categories 'woman' and 'womanhood' could take up in pre-modern East Asian cultures.

²³ Dorothy Ko, "Epilogue: Textiles, Technology, and Gender in China" *East Asian Science, Technology, and Medicine* no. 36 (2012), p. 172.





III – SUGGESTIONI D’ARTE IN INDIA





GUILIANO BOCCALI

LA BELLEZZA ALIMENTO DELLO SPIRITO NELL'ESTETICA INDIANA CLASSICA¹

La riflessione proposta questa sera a inaugurare i lavori del *Dies Academicus* muove da un quesito: la bellezza alimenta lo spirito? Se così è, in che modo lo alimenta? Quale cibo insostituibile introduce, che le altre dimensioni dell'esperienza non possono offrire? E quali energie, quali effetti questo alimento sollecita e mette in circolo nello spirito? L'intenzione è offrire qualche elemento di risposta secondo la ricerca svolta nell'India classica.

Prendiamo avvio da una strofe molto famosa in India, tratta da un dramma teatrale, lo *Abhijñānaśakuntalam* (“Il riconoscimento di Śakuntalā”, V, 2) di Kālidāsa; l'epoca è quella tra la fine del IV e gli inizi del V secolo d.C., e vedremo perché questa strofe rappresenti un “pilastro” della ricerca estetica. Un minimo di collocazione del testo nella vicenda è opportuno: un re molto famoso, futuro genitore del sovrano eponimo dell'India attuale, è a caccia come spesso accade ai nobili, molto lontano dalla sua residenza nella capitale. Giunge la sera e il sovrano è ospitato in un eremo; il re e la figlia dell'eremita, che si chiama Śakuntalā, si innamorano istantaneamente. Un'antica legge indiana permetteva agli uomini e alle donne di classe guerriera – la giovane era figlia dell'eremita, ma era adottiva – di unirsi liberamente in un atto d'amore che sarebbe stato riconosciuto dalle famiglie come unione legalmente valida: si trattava di una forma di matrimonio normalmente ammessa e perfettamente legittima.

Così avviene; il re, quasi immediatamente, è richiamato dai suoi impegni a corte e l'accordo con tutti, sposa e familiari, è che lei lo raggiunga dopo poco. Succede però questo: passa di lì, anzi chiede ospitalità, un famoso veggente, che come tutti i veggenti indiani è di carattere molto collerico, e non viene ricevuto nel modo come si aspettava. Maledice la ragazza, perché è lei che gli si è fatta incontro, e la maledice in maniera davvero maligna; ha capito che cos'è successo tra lei e qualcuno di cui la fanciulla è innamorata e la maledice: “Ti condanno a essere dimenticata dalla persona a cui pensavi, per cui non hai accolto e servito me adeguatamente”. Tragedia. Le compagne cercano di intercedere per Śakuntalā, ci riescono, come spesso succede in questi episodi indiani che sono ricorrenti; l'irascibile

¹ Il testo riproduce fedelmente la prolusione al VIII *Dies Academicus*, tenuta dall'autore il 23 ottobre 2015. Per desiderio dello stesso autore, si sono mantenuti il tono e il ritmo del parlato, con qualche minima modifica.



GUILIANO BOCCALI

asceta modifica la punizione: “Non ti riconoscerà finché non vedrà l’anello che ti ha dato in pegno del suo amore”. Śakuntalā parte per la capitale, accompagnata da due discepoli fidati del padre e da un’anziana eremita e salutata con gioia da tutta la famiglia, ma ahimè – potete immaginare che cosa succede – durante il viaggio perde l’anello. Questo è il contesto, e con la narrazione siamo andati anche un po’ oltre rispetto alla posizione della strofe che ci interessa.

Torniamo indietro, perciò: Śakuntalā non è ancora arrivata a corte, il re sta ascoltando una canzone cantata da una delle sue mogli – un antico amore passato in secondo piano, divenuta una dama di corte come altre – e, sentendo questo canto, commenta fra sé e sé:²

“Quando, contemplando qualcosa di piacevole, o ascoltando dolci suoni qualcuno si fa malinconico, pur godendo di ogni conforto, è che certo ricorda con l’anima, senza esserne consapevole, gli affetti di un’altra vita, fissi in lui come reminiscenze”.

Senza saperlo, il re Duṣyanta prefigura in questo modo la condizione in cui si troverà fra breve: in forza della maledizione, non può riconoscere Śakuntalā, anche se prova per lei un’attrazione intima e delicata.

Questa strofe è fondamentale nella storia della ricerca estetica indiana perché 600 anni circa dopo il dramma di Kālidāsa, Abhinavagupta (tar-dio X secolo), uno dei massimi filosofi che hanno investigato in India il problema estetico, l’ha utilizzata come punto di partenza proprio per la sua indagine ultima, definitiva a proposito della bellezza: qual è l’effetto dell’esperienza della bellezza, qual è la sua funzione nello sviluppo spirituale dell’essere umano?

Il pensatore kashmiro cita la strofe come esempio di una delle tre specie di meraviglia; il termine da lui usato per “meraviglia”, *camatkāra*, merita particolare attenzione. Raffaele Torella ha mostrato poc’anzi nel suo intervento³ che il termine è quasi onomatopeico, e comunque ricco di valenze sensibili concrete: significa letteralmente “ciò che fa fare (cioè esclamare) *camat*”, ossia per intendersi ciò che spinge improvvisamente a schioccare la lingua o le dita perché si è di fronte a qualcosa che lascia stupiti, “meravigliati” appunto. La specie particolare di meraviglia a cui allude la strofe di Kālidāsa è definita da Abhinavagupta come una forma di memoria, che tuttavia si manifesta in una maniera diversa rispetto alla sua natura ordinaria. L’oggetto di tale memoria, infatti, non è mai stato percepito nel passato. In Occidente, ovviamente, tale forma di memoria non è concepi-

² Traduzione di G. BOCCALI già apparsa in *Poesia indiana classica*, a cura di S. LIENHARD e G. BOCCALI, Marsilio, Venezia 2009, pp. 83-84.

³ Tale intervento non figura in questi *Atti*: l'affermazione dello studioso nel corso della sessione, condivisa durante il dibattito e ripresa da chi scrive, vale come fonte diretta di quanto argomentato sopra.





La bellezza alimento dello spirito nell'estetica indiana classica

bile, almeno sul piano logico; in India lo è senza difficoltà per la diffusa certezza riguardo al ciclo delle rinascite al quale la strofe esplicitamente fa riferimento.

Ho detto “non concepibile” in Occidente, però è sperimentabile; mi pare infatti che l’esperienza evocata da Kālidāsa rappresenti molto bene quello che avviene nell’ascolto di una poesia o di una musica, o nella visione di un dramma teatrale, che propriamente è il terreno su cui Abhinavagupta investiga: è la sensazione – io la descriverei così – di una reminiscenza inspiegabile, che ci trasmette qualcosa di nuovo, di più vero di quello che comunemente proviamo. Si potrebbe anche dire, forse meglio, che è la sensazione del riconoscimento svelatore di qualcosa di atteso ma non mai sperimentato, riconoscimento che appunto ci fa “schioccare la lingua” di fronte a un’evidenza improvvisa.

Subito di seguito, Abhinavagupta approfondisce la natura particolare di questa percezione: si tratta di uno stato di coscienza fermo, anche se solo temporaneamente, che consiste – questo è il termine chiave della ricerca indiana – in un assaporamento: *rasa* in sanscrito, “sapore”, del tutto libero e indipendente da ogni causa, perché non ha relazione oggettiva con quello che l’ha suscitato. Il *rasa*, cioè, è lo stato di coscienza che in Occidente chiamiamo *esperienza estetica*; è uno stato di libertà, che consiste nell’immersione profonda in un “sapore”, appunto, nella sua profonda degustazione.

Quale sapore? Il sapore essenziale di un sentimento. Che questo sentimento sia l’amore, la tristezza, il coraggio, l’ironia o, per i teorici indiani, perfino il disgusto, evocati dalla scena di un dramma, da una poesia, da un ritmo musicale, da una scultura (questa estetica muove dal teatro, si estende subito alla poesia, e poi diventa l’estetica generale indiana, l’estetica del *rasa*); dunque, che questo sentimento sia tenero, delicato, o un sentimento addirittura violento o repellente, la condizione del fruttore, nello stato dell’esperienza estetica, è unica: è uno stato di contemplazione, non più connesso con gli elementi emotivi che l’hanno suscitato, non più connesso con le emozioni personali al riguardo, e dove soprattutto – qui sembra a me essere il nodo – si sospendono temporaneamente i vincoli strutturali che rendono l’esperienza umana limitata e dolorosa. Si sospendono temporaneamente lo spazio, il tempo e la causalità.

Non è possibile – lo sappiamo bene – essere in luoghi diversi contemporaneamente, né mutare luogo istantaneamente. Il passato non può tornare né essere modificato, almeno all’apparenza, mentre il nostro stato d’animo abituale e spesso inavvertito è una miscellanea confusa di preoccupazioni, o di rimpianto per quello che è stato o non è stato, di rimorso, di ansia per ciò che ci aspetta, di paura e di desiderio, talora di angoscia, o piuttosto di euforia. Accade così di rimuginare continuamente gli avvenimenti, spesso



GIULIANO BOCCALI

anche le intenzioni che attribuiamo agli altri, e si finisce per costruire una concatenazione di cause ed effetti che ci determina irrimediabilmente, proiettandosi per di più nel futuro.

A costruzione avvenuta, ed è stata fatta da noi tramite relazioni causali, non si ha nessun potere sulle cause che provocano gli eventi, perché queste sono state poste nel passato e sono diventate oggettive. Tutti però abbiamo sperimentato, almeno qualche volta, lo stato diverso, fuori dal comune, dell'esperienza estetica. Ascoltando una musica, leggendo una poesia, osservando un dipinto o anche muovendosi lungo l'arcata di una cattedrale, ci si trova fuori dai confini delle condizioni correnti; sereni, in quiete, si assaporano – per usare il termine indiano – i sentimenti evocati dall'opera d'arte. Questo stato è potentemente favorito, per non dire determinato, da una condizione che in India è generale, in Occidente, purtroppo, forse non lo è più. Nell'India tradizionale la poesia e la musica sono eseguite in pubblico, la poesia si legge in un gruppo di amici, di appassionati, più o meno grande, non è una lettura a bassa voce come quella abituale piuttosto per noi; non parliamo della musica naturalmente: la sua fruizione è collettiva e rituale, e lo è a maggior ragione la rappresentazione teatrale come avviene ovunque anche oggi. Abhinavagupta rileva, con molta intelligenza, che in queste condizioni di condivisione partecipata il soggetto della percezione, cioè chi assapora il *rasa*, il sentimento, non è più il singolo, ma è come un soggetto più grande, un soggetto collettivo.

Gli effetti sono straordinari: siccome il sostrato non è più il proprio sé limitato, gli stati emozionali restano immuni dal sorgere di altre emozioni e passioni. Se si ascolta per esempio una sonata di Beethoven, il *Chiaro di luna*, non si diventa tristi, non agiscono interferenze con le eventuali tristezze attuali, o con altri sentimenti, rimpianti, rancori; perciò, in queste condizioni, dove è un sé più grande a entrare in contatto con la misteriosa manifestazione dell'arte, i sentimenti, i *rasa*, si presentano come realtà interiori nitide, evidenti, che non confondono né turbano come quando, invece, sono provati direttamente e personalmente, anche se sono piacevoli. E poi, forse, anche i sentimenti evocatori sfumano, rimane lo stato di contemplazione, ormai senza causa e senza oggetto, e una quiete profonda ma vigile. Questo è appunto lo stato di coscienza preciso che Abhinavagupta e la grande tradizione indiana chiamano *rasa*.

Con grande acutezza, il filosofo mette in luce l'affinità stretta fra il *rasa*, cioè l'esperienza estetica, e l'esperienza religiosa. La loro natura è analoga: è fuori dal tempo, fuori dallo spazio, senza relazione con il nostro ego e con le cause interne ed esterne che agiscono nella vita ordinaria. Una natura che in sanscrito è detta *alaukika*, "non mondana", non appartenente al mondo.



L'esperienza estetica, dichiara Abhinavagupta, è come “un fiore nato per virtù di magia”⁴. Tutti i linguaggi che la evocano e la possono suscitare non la generano; è un contatto che avviene, diciamo pure misteriosamente, tra lo sforzo del poeta, del drammaturgo, dell'artista di evocare un'armonia nuova e la comprensione del fruitore, che è come se si ricordasse di qualcosa – per riprendere l'immagine della strofe – che non ha mai assaporato; e che all'insorgere di quel ricordo particolare “si meraviglia”: *camatkāra*.

“Fiore nato per virtù di magia”, sostiene Abhinavagupta, capace di sospendere temporaneamente le condizioni limitanti dell'esperienza umana. Con la stessa acutezza, egli coglie anche il discriminio fra l'esperienza estetica e quella religiosa, che a mio modo di vedere rappresenta il cibo principale, più sostanzioso dello spirito; perché per l'India la liberazione dal ciclo delle rinascite è uno stato permanente di totale unità con l'Assoluto, con l'uno-tutto, con Dio, a seconda delle convinzioni: una unità dove non esistono più, neppure in embrione, le possibilità del mutamento e dell'alterità, e quindi non esiste più sofferenza, nemmeno potenziale.

A differenza di quella religiosa, l'esperienza estetica è temporanea, e questo lo si sa bene: basta un'interruzione proveniente dal mondo empirico, sia esterna – un rumore improvviso – o anche interna – un pensiero che infastidisce o che invece seduce – e l'esperienza si interrompe. Però, se il discriminio è inequivocabile, tuttavia l'esperienza estetica rappresenta per gli esseri umani la facoltà più alta di libertà e di unità con se stessi. Per Abhinavagupta, quindi, sperimentarla prefigura lo stato finale della liberazione dal ciclo delle esistenze e dalla sofferenza, cioè prefigura la condizione della salvezza, diremmo noi in termini occidentali, aprendo la possibilità unica di contemplare, sia pure per un attimo di beatitudine fuori del tempo, “un mondo diverso per davvero”⁵. E in questo mi pare consistere l'alimento insostituibile che il bello offre allo spirito: l'interruzione delle condizioni strutturali che rendono limitata e dolorosa la condizione umana, la conoscenza diretta dei sentimenti in quanto dimensioni sovrapersonali, l'assaporamento di una libertà altrimenti irraggiungibile.

Infine, al termine di questo “assalto” alla dimensione estetica, Abhinavagupta insiste – in una maniera che nella compassata prosa indiana dei filosofi è poco abituale e persino toccante – sulla nostalgia di quella condizione, sull'aspirazione a sperimentarla di nuovo, a renderla permanente; c'è in lui la convinzione che l'esperienza estetica – soprattutto attraverso il teatro, perché a quello si sta riferendo, ma poi la conclusione verrà estesa

⁴ Citazione tratta da R. GNOLI, *Filosofia dell'India*, in *Le civiltà dell'Oriente*, sotto la direzione di G. Tucci, III, Firenze-Roma. Casini, 1969, p. 674.

⁵ Questo potere è attribuito all'arte, personificata in Vāñī, dea della letteratura e della musica e sposa del creatore Brahmā, dal verso suggestivo qui citato di una semplice strofe del *corpus* della *Sattasaī* (“Settecenturia”, 983) di Hāla, la più antica antologia poetica della letteratura indiana risalente al I secolo d.C.



GUILIANO BOCCALI

– rimanga fissa “come una freccia nel cuore”. Non nel senso edonistico di voler riprovare un piacere superficiale, ma come istanza, come aspirazione al bene. Naturalmente, in termini di pensiero occidentale si potrebbe discutere all’infinito evocando opposte posizioni sul rapporto, sull’impermeabilità o sulla reciproca interferenza fra esperienza estetica e dimensione etica. Ma per il grande pensatore indiano e per la tradizione che quasi senza eccezioni lo segue, sul beneficio etico e religioso dell’assaporamento del bello non esiste il minimo dubbio. Leggo le sue parole anche per la pregnanza sintetica dell’espressione, che in India non è affatto comune⁶: “Questa impressione [che è il *rasa*] dà origine in lui [nel fruttore] a una sorta di ingiunzione suscettibile di essere espressa con il verbo all’ottativo – che è il verbo delle ingiunzioni, non proprio l’imperativo… Questa ingiunzione è libera da ogni specificazione passata, spaziale e temporale. L’impressione sopra menzionata, in virtù dell’esperienza del *rasa*, rimane profondamente infissa nel cuore, come una freccia, in una maniera tale che nessuno sforzo la può attenuare, né tantomeno estrarre. In grazia di questo, il desiderio di ottenere il bene e di abbandonare il male si fanno costantemente presenti nel pensiero dello spettatore, che, di conseguenza, agisce per il bene ed evita il male”.

Qui, ripeto, sulla permeabilità o non permeabilità fra esperienza estetica ed esperienza morale credo che, riprendendo le posizioni occidentali, si potrebbe dibattere a lungo e con convinzioni antagoniste. Trovo la posizione di Abhinavagupta commovente – se mi è consentito esprimere una posizione personale e in tono non accademico – proprio per il timbro che l’autore usa, niente affatto comune, e perché corrisponde a un’esperienza che penso molti abbiano provato, dopo una lettura intensa di poesia o l’ascolto di una sinfonia o altra degustazione di ordine estetico: il desiderio non di un bene moralisticamente definito, ma di una elevazione di tutto il proprio essere, di un superamento delle condizioni empiriche e quotidiane. Credo proprio che con le parole sopra ricordate che concludono la sua ricerca estetica, il filosofo stia rispondendo definitivamente all’intuizione e al quesito con cui quella stessa ricerca si era aperta in India quasi mille anni prima con il famoso prologo in cielo del *Nātyaśāstra* attribuito a Bharata, il primo trattato sull’arte teatrale. Il celebre mito inscena le origini del teatro, che sarebbe stato creato dagli dei per risollevarne il tono etico e religioso dell’umanità decaduta; il testo offre anche, sempre in forma mitica, alcuni elementi speculativi sui presupposti e le finalità di quella straordinaria invenzione, elementi che nei secoli a venire costituiranno sempre il fondamento e il punto d’avvio della ricerca teorica teatrale, poetica e infine filosofica sul bello. Bene, sono profondamente persuaso che Abhinavagupta abbia davanti agli occhi e nel pensiero quella scena del

⁶ Traduzione italiana di G. Boccali da quella inglese di R. GNOLI, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Roma, IsMEO, 1956, pp. 97-98.



prologo in cielo e sia assolutamente consci di rispondere in modo finalmente evidente e integrale al quesito che il *Nātyāśāstra* ha sollecitato nei posteri indiani⁷: come, e perché, l'esperienza della bellezza eleva lo spirito?

Per concludere con l'esperienza concreta di un testo ritenuto da Abhinavagupta fra quelli capaci di sollecitare nel fruitore l'esperienza estetica (*rasa*), vorrei leggervi e commentare una poesia; si tratta di una strofe indiana appartenente al *Meghadūta* (“Nuvolo messaggero”) sempre di Kālidāsa; è la descrizione di una città all'alba, da parte di un esule lontano dalla sposa amata che dà delle indicazioni a un nuvolo⁸ pregandolo di portare un messaggio alla donna. Così gli descrive, all'alba, questa città sopra la quale il nuvolo dovrà passare nel suo itinerario. Naturalmente, secondo il suo stato di acuta nostalgia e desiderio, l'esule vede la città popolata solo da coppie di innamorati fortunati e felici, a differenza di lui stesso. La poesia comincia con un “dove” che sta a indicare la città⁹:

“dove prolungando l'arguto,
dolce richiamo delle gru,
fragrante per l'unione con il profumo diffuso
dei loti sbocciati nelle albe,
la brezza della Siprā, carezzando i loro corpi,
si porta via lo sfinimento delle donne dopo l'amore,
come fosse l'amante che sussurra
parole tenere di desiderio”.

Poche parole di commento... cercando di rovinare il meno possibile l'effetto suscitato dai versi. Abhinavagupta, con la precisione che caratterizza i grandi critici e commentatori indiani, indica anche in quale punto esatto della strofe emerge il *rasa*: secondo lui lo sprigionamento dell'esperienza estetica muove dall'espressione tradotta con “fragrante per l'unione col profumo diffuso / dei loti”, più precisamente dalla parola *maitrī* tradotta con “unione”, che ha in sanscrito come primo significato quello di “amicizia, amistà”. Il sentire di Abhinavagupta mi pare da condividere, anche fuori dall'India, perché è questo senso di una unione profonda, fisica e al tempo stesso immateriale, a orientare il sentimento espresso dai versi.

In un'analisi in prospettiva occidentale, si può notare che questa strofe è generata da una sorta di matrice profonda, quella di un movimento aereo

⁷ La mia persuasione è corroborata anche dal fatto che l'*Abhinavabhāratī*, ossia l'opera di Abhinavagupta alla quale facciamo riferimento e con la quale culmina la sua ricerca sul problema estetico, è un commentario proprio al *Nātyāśāstra*.

⁸ Il termine sanscrito *megha* è maschile in sanscrito come tutti i nomi per “nuvola” e il genere va mantenuto anche in italiano perché il “nuvolo” è il protagonista nel poemetto di una polarizzazione erotica invalsa nella letteratura indiana, polarizzazione che lo vede come amante ricambiato delle correnti d'acqua, i cui nomi personali e comuni sono in sanscrito tutti femminili.

⁹ Traduzione italiana di G. Boccali già apparsa in *Poesia d'amore indiana*, a cura di G. BOCCALI, Venezia, Marsilio, 2009, p. 55.



GUILIANO BOCCALI

e orizzontale come una carezza, dalla quale nascono tutte le immagini del testo: “dove prolungando l’arguto, dolce richiamo delle gru”, evoca infatti un suono che trascorre e si diffonde orizzontalmente; “la brezza della Siprā”, che è il fiume della città, “fragrante per l’unione con il profumo diffuso / dei loti sbocciati nelle albe”: è sempre con un movimento orizzontale che anche il vento passa sopra i loti e si arricchisce del loro profumo. La strofe è intensificata dalla sinestesia delle immagini che unificano le sensazioni sonore, olfattive e in seguito anche tattili: la brezza lieve sulla pelle delle donne che riposano dopo l’amore.

Infine: “si porta via lo sfinimento delle donne... / come fosse l’amante che sussurra / parole tenere di desiderio”. Continua qui il senso di uno sfioramento immateriale, di una carezza, aerea però; Kālidāsa infatti, con straordinaria coerenza poetica, non ha risolto il suggestivo testo con la carezza di una mano – perché qui tutte le impressioni sono lievi: richiamo delle gru, profumo, refolo di vento – ma con la ‘carezza’ di un sussurro all’orecchio dolce e innamorato. Rileggendo il testo unitariamente, credo che tutti possiamo condividere la certezza del grande critico kashmīro: questa è una strofe capace di sollevare nel fruitore lo stato della contemplazione, e questo stato emerge per un attimo fuori dalle connessioni dei ragionamenti, fuori dallo spazio, fuori dal tempo, come lo schiudersi di “un fiore nato per virtù di magia”.



DANIELE MAGGI

L'INNO VEDICO COME COSTRUZIONE: IL RUOLO DELLA METRICA

Il presente saggio, uscito dal *Dies Academicus* 2016 della *Classis Asiatica* dell'Accademia Ambrosiana intende essere una sorta di prosecuzione della comunicazione presentata in occasione del *Dies Academicus* dell'anno precedente¹, intende cioè riprendere il tema dell'aspetto compositivo nell'arte dei poeti vedici, mettendo ora al centro dell'analisi il ruolo della metrica nella costruzione dell'inno, specificamente dal punto di vista delle connessioni individuabili fra deviazioni rispetto alla norma metrica e l'organizzazione testuale nel suo insieme. Sicuramente, al livello di uno strato letterario come quello del *Rigveda* (RV) non si può sempre stabilire con facilità il grado di tensione fra deviazione e norma metrica, legato com'è questo alla statistica delle forme osservabili; d'altra parte, si potrà rilevare uno sfruttamento intensivo di differenti modalità di deviazione.

Qualche forma di una regolamentazione strutturante degli impieghi metrici, interna al testo, è stata osservata, anche se più spesso “lasciata nell'ombra”, in altre tradizioni poetiche², e una funzione in tal senso in particolare della deviazione rispetto alla norma metrica si è già potuta individuare in esempi tratti dal RV stesso³; qui ci proponiamo di estendere le osservazioni di questi fenomeni alla dimensione di un inno vedico nella sua interezza – un inno, a sua volta, di un tipo particolare.

Nell'inno 92 del I libro si è scorto in effetti un testo composito, che risulta dalla sequenza di diversi inni indipendenti, cioè, modificando leggermente l'analisi di Oldenberg⁴:

¹ G. BOCCALI – M. ANGELILLO (edd.), *Arte e letteratura nelle società in Asia. Aspetti tradizionali e "Renaissance orientale"* (Asiatica Ambrosiana, 8), Milano, Biblioteca Ambrosiana – Roma, Bulzoni, 2016, pp. 3-26.

² Cfr. A. MENICHETTI, *Minima metrica (metrica e 'dispositio'; dieresì)*, in *Miscellanea di studi in onore di A. Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 873-878, rist. con il tit. *Minima metrica (metrica e "dispositio"; con una nota su Dante e il novenario; dieresì)*, in A. MENICHETTI, *Saggi metrici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006. La citazione è alla p. 228 (della rist.).

³ Cfr. M. NEGRI – G. ROCCA – F. SANTULLI (edd.), *L'indeuropeo: prospettive e retrospettive*, Atti del convegno della Società italiana di glottologia (Milano, 16-18 ottobre 1997), Roma, il Calammo, 1998, pp. 126-129; BOCCALI – ANGELILLO (edd.), *Arte e letteratura*, pp. 16-18, con rinvii (p. 14, nota 60) a Thieme e Knobl sulla funzione iconica dell'irregolarità metrica.

⁴ H. OLDERBERG, *Metrische und textgeschichtliche Prolegomena zu einer kritischen Rigveda-Ausgabe*, rist. Wiesbaden, Steiner, 1982 (ed. orig. 1988), pp. 221-222, nota 4; Id., *Rgveda. Textkritische und exegetische Noten*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, I, 1909, p. 91; cfr. Dōyama in *Rig-Ve-*



DANIELE MAGGI

- 1) (stanze 1-8), recitato, composto in stanze di 4 dodecasillabi (*jagatī*) o endecasillabi (*triṣṭubh*), alla dea Aurora;
- 2) (stt. 9-12), recitato, composto in stanze di 4 11^{bi}, all'Aurora;
- 3) (stt. 13-15), cantato, composto in stanze di 2 ottonari + 1 12^{bo} (*uṣṇih*), all'Aurora;
- 4) (stt. 16-18), cantato e nel medesimo metro del precedente, ai due gemelli Cavalieri (gli Aśvin), funzionalmente legati all'Aurora.

Si deve tuttavia aggiungere che questi diversi inni, accanto a elementi che caratterizzano la loro indipendenza, ne presentano altri che li collegano fra loro, al livello tematico come a quello formale e particolarmente metrico; se sono così testi diversi, si può pensare che lo siano in quanto articolazioni all'interno di un medesimo contesto esecutivo, quali un medesimo rituale o altra occasione cerimoniale, p. e. la messa in scena di una competizione poetica.

È ben noto che i versi vedici non si conformano sempre alla norma metrica – a una norma, tuttavia, come si è già detto, che risulta per noi dai soli dati statistici –; sarebbe sufficiente menzionare i casi di iposillabismo, apparentemente così numerosi. Ora, è vero che l'iposillabismo, dove l'osserviamo, non vi è necessariamente reale, vale a dire originale; qui, in effetti, si hanno buone carte da giocare operando con lo strumento filologico, cioè apportando correzioni al testo trasmesso, ma in questo caso stesso, in cui il metodo appare coronato da maggior successo, non si potrà purtuttavia negare che, per lontano che si spinga l'accanimento moltiplicando correzioni del genere, non si arriverà mai a ottenere un *Rigveda* del tutto regolarizzato⁵. La deviazione dalla norma metrica è dunque una realtà della versificazione vedica, anche se non è sempre facile distinguere fra 1) false deviazioni, da eliminare per mezzo di correzioni del testo, 2) vere e proprie irregolarità, vale a dire luoghi di tensione metrica in sé eversiva rispetto al sistema, 3) segmenti metrici marcati, prodotti da regole metriche aggiuntive ammesse dal sistema.

La figura massimamente non marcata che appare nel verso lungo dopo la cesura è l'anapesto – usiamo per comodità una terminologia tratta dalla metrica classica per indicare sequenze di posizioni, ma con l'avvertenza che la metrica vedica non ha piedi nel senso classico – il quale nel 12^{bo} ha la funzione, almeno originaria, di interrompere l'uniformità della sequenza giambica, nell'11^{bo} quella di passaggio fra i due movimenti ritmici opposti della parte iniziale del verso (ascendente) e della parte finale (discendente). Dal momento peraltro in cui 11^{bo} e 12^{bo} sono percepiti come derivabili

da. *Das heilige Wissen. Erster und zweiter Liederkreis*, trad. a cura di M. WITZEL – T. GOTŌ con la collaborazione di E. DŌYAMA – M. JEŽIĆ, Frankfurt am Main – Leipzig, Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag, 2007, p. 633. Si tratta di un testo abbastanza conosciuto, tradotto in diverse antologie vediche e che ha anche dato luogo a studi particolari su alcune delle sue stanze.

⁵ Non ripetiamo qui cose già dette, cfr. NEGRI – ROCCA – SANTULLI (edd.), *L'indeuropeo*, pp. 125-126.

l'uno dall'altro mediante semplice aggiunta rispettivamente sottrazione di una sillaba finale, le diversità delle funzioni metriche fra i due tipi di verso scoloriscono.

Un segmento metrico che la statistica sembra indicare come semplicemente marcato è il cretico (---) in sostituzione dell'anapesto (- - -) dopo la cesura (vale a dire, dopo la 4^a o la 5^a sillaba, risp. "4^aΛ" o "5^aΛ") del verso lungo. Ora, già la sezione di testo 1-8 di RV I, 92 mette in rilievo la variazione cretica, non tanto per il numero dei cretici presenti quanto per la loro disposizione. La variazione si presenta dapprima nella 1^a stanza al verso *c*, dopo 4^aΛ con 4^a lunga:

Se l'anapesto mediano del 12^{bo}, mentre rompe l'uniformità del ritmo giam-bico del verso⁷, riequilibra, con le sue due sillabe brevi, la sequenza di due sillabe lunghe create fra 7^a-8^a (nel caso di 4^a_A) o 4^a-5^a (nel caso di 5^a_A, se anche la 5^a è lunga), una collocazione del cretico come quella di RV I, 92, 1c è la più contraddittoria rispetto all'anapesto, perché raddoppia la sequenza di due lunghe in posizione forte (vale a dire, fra 7^a-8^a, accanto a una breve in 9^a, e fra 4^a-5^a, accanto a una lunga in una posizione in cui l'opposizione è neutralizzata, cioè in 3^{ab}). Già il primo e il secondo verso della stanza si aprivano accumulando lunghe nelle posizioni deboli (1a *etá u tyáλ*; 1b *púrve árdheλ*); il terzo, in cui la “preparazione” delle Aurore – il primo giorno dell’anno? – è esplicita (*niškṛṇvānáḥ*), aggiunge alla stessa sequenza prosodica di *a* la variazione cretica – un *rallentando* che sembra corrispondere alla lunga attesa notturna – durante l’ultima notte dell’inverno – dell’Aurora/delle Aurore.

⁶ L. RENOU, *Études védiques et pāṇinéennes (EVP)*, 17 voll., 2a ed. immutata Paris, Collège de France, Institut de Civilisation indienne, 1980- (ed. orig. 1955-1969), III, 1957, p. 31: “[...] fourbissant leurs armes comme des braves [...]”.

⁷ Nell'11^{ba}, al contrario, l'anapesto mediano ha in linea di principio, come si diceva, una funzione di passaggio fra i due movimenti ritmici opposti della parte iniziale (ascendente) e della parte finale (descendente) del verso, riaffermando la collisione ritmica (pur riequilibrandola con le due brevi) fra 7^a et 8^a (cesura dopo 4^a) o sovrapponendo la sua lunga alla prima lunga della sequenza trocaica (cesura dopo 5^a: la collisione ritmica sussiste allora fra 4^a e 5^a – se anche la 5^a è lunga –, compensata dalle due brevi seguenti). A ogni modo, l'effetto della sostituzione del cretico all'anapesto è, nei due tipi di versi, analogo.

⁸ „Abgestumpft”, J. KURYLOWICZ, *Metrik und Sprachgeschichte*, Wrocław [ecc.], Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1975, p. 80.



Il cretico dopo 4^aΛ si ripete in 3b, ma con 4^a breve, sicché in seguito a questa scelta ugualmente minoritaria⁹ la sequenza delle due lunghe a sinistra del cretico arretra alla 2^a-3^a sillaba:

3b	samānēna yójanenā parāvátah												
“[le Aurore cantano ecc., v. <i>a</i>], da un luogo lontano, nel comune viaggio [portando l’offerta liquida ecc., v. <i>c</i>]”.													

Ritroviamo ancora il cretico nelle due stanze che seguono immediatamente, 4^a e 5^a, ancora al v. *b* e dopo 4^aΛ, come nella st. 3, ma, qui, in 4b e 5b, con 4^a sillaba lunga, come al v. 1c, e d’altra parte, a differenza di quest’ultimo (e di 3b), con 3^a sillaba breve, cosa che rende più evidente il conflitto fra le due lunghe in 4^a-5^a posizione:

4b	^a porṇute vákṣa usréva bárjaham												
“si scopre il seno come la vacca (mostra) le mammelle” ¹⁰ ;													
5b	ví tiṣṭhate bádhate krṣṇám ábhvam												
“(la dea Aurora) si drizza, caccia il nero mostro” ¹¹ .													

⁹ Cfr. H. OLDENBERG, *Zur Geschichte der Triṣṭubh*, «Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philol.-hist. Kl.», 1915 [1916], rist. in Id., *Kleine Schriften*, II, ed. K. JANERT, 2^a ed. immutata Wiesbaden, Steiner, 1987 (1^a ed. 1967), p. 500=1226, nota 3. La tipologia fonetica della sillaba avanti cesura è stata studiata più recentemente da T. PACIARONI, *Aspetti metrici e stilistici degli inni in versi lunghi del Rigveda*, tesi di dottorato, Università degli studi di Macerata, a.a. 2003-2004; per un aspetto particolare di tale problematica cfr. EAD., *Regelmäßigkeit und Variation im stilistischen Aufbau des vedischen Versrhythmus*, in T. KRISCH – T. LINDNER – M. CROMBACH – S. NIEDERREITER (edd.), *Indogermanistik und Linguistik im Dialog*, Akten der XIII. Fachtagung der Indogermanischen Gesellschaft vom 21. bis 27. September 2008 in Salzburg, Wiesbaden, Reichert, 2011, pp. 442-452.

¹⁰ RENOU, EVP, III, luogo cit.: “elle découvre sa poitrine comme une vache sa mamelle”. Cfr. «Rivista italiana di linguistica e di dialettologia», VIII, 2006 [2007], p. 32 e nota 3, con bibl.; su bárjaha-, prima di Thieme, cfr. inoltre RENOU, *ibid.*, p. 35, con rinvio a Wackernagel.

¹¹ RENOU, *ibid.*, p. 31: “elle s’étend, refoule l’informatité noire”. La st. 5 inaugura una serie di 11^{bi}, cfr. qui sotto.



Dopo le stanze 1, 3, 4 e 5 il cretico dopo cesura riappare, prima della fine della sezione 1-8, nella st. 7 al v. *a* e ancora una volta in connessione con 4^a_A, se si segue la scansione¹² di cui si parlerà subito.

L'immagine resa da una successione di stanze con cretici 1-3-4-5-7, nel complesso della sezione 1-8, corrisponde all'incorniciatura di un centro e, se l'incorniciatura non sembra esatta, il fatto è che il centro della composizione si trova in realtà proprio nelle stanze 3-4-5, attraverso le quali si fanno passare due cambiamenti notevoli: 1) fra 3 e 4 cambia l'indirizzo dell'allocuzione: se fino a 3 il poeta si rivolge alle Aurore (alle Aurore di tutto l'anno?), a partire da 4 circoscrive la sua allocuzione a una Aurora (l'Aurora del giorno speciale?), che appare “come una danzatrice” sulla scena (4*a*)¹³; 2) fra 4 e 5 cambia il metro: fino a 4 *jagatī*, a partire da 5 *trīṣṭubh*. I cretici di 3-4-5, che sono tutti nella medesima posizione nella stanza (v. *b*), segnalano una continuità nel passaggio, mentre quelli di 1 e 7 contornano questo centro a specchio: due stanze prima e due dopo.

¹² P.M. BERTINETTO, *Autonomia e relazionalità della metrica*, «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», serie III, XVIII, 1988, 3, pp. 1395-1396, assegna l'etichetta “scansione” al secondo dei suoi quattro “livelli della dimensione metrica”, quello che corrisponde all'inserimento del “materiale lessicale”, con le sue caratteristiche prosodiche date dalla lingua, nello “schema metrico” (primo livello); preferiamo impiegare il termine “scansione”, mantenendoci in questo quadro teorico, per il terzo dei livelli proposti da Bertinetto, quello da lui chiamato “norma metrica”, ma che è in realtà un livello interpretativo, in cui l'articolazione fra i primi due livelli, nei suoi aspetti più o meno opzionali, è decisa secondo le “attese ritmiche” del “lettore”. In un quadro di letteratura orale, la partecipazione interpretativa rimane possibile anche in seguito a una “recitazione” (quarto livello di Bertinetto) determinata, che non può cancellare le opzioni soggiacenti.

¹³ Su questo tema della danza cfr. più recentemente M. MELI, *Dal centro al cerchio. Fra mitologia e pensiero arcaico*, Padova, Padova university press, 2013, p. 9 sgg. La fluidità dello slittamento sui due piani contenutistico e metrico fra 3, 4 e 5 rende problematico il taglio di 1-8 in due diversi inni 1-4 + 5-8, come è ancora considerato probabile, sulla scorta di Oldenberg, da Jamison in *The Rigveda. The earliest religious poetry of India*, 3 voll., trad. a cura di S. W. JAMISON – J. P. BRERETON, New York, NY, Oxford university press, 2014, I, p. 226, che tuttavia riconosce gli elementi di coesione all'interno di 1-8.

L'interpretazione metrica di 7a non è, in verità, senza problemi:

7a	bhāsvatī netrī sūn- tíānām	-	-	~	~	-	-	-	-	~	
	“(la dea Aurora,) piena di luce, conduttrice di solidarietà, [...]” ¹⁴										
	<i>soluzione possibile</i> (ved. qui sotto, n° 1)	-	-	-	~						
	<i>soluzione possibile</i> (ved. qui sotto, n° 2a)				~	-	-	-			
	<i>soluzione possibile</i> (ved. qui sotto, n° 2b)				~	-	-	-			

Il verso è doppiamente iposillabico, ma permette anche un duplice ripristino:

- 1) *bhāsvatī*: cfr. gr. φάος φάεος (att. φῶς φωτός), < *bh^héh₂-es-: con una scansione *bhāsvatī¹⁵ si otterrebbe dunque un'apertura regolare, di 4 sillabe e con la sequenza prosodica attesa.
- 2) *netrī*: permette, a sua volta, una duplice possibilità:
- 2a) già Kirste nel 1890 aveva riconosciuto casi di *r* vocalico davanti a vocale, vale a dire casi del tipo di *pitrōh*, da leggere, secondo Kirste, *pitṛōh¹⁶ (o piuttosto, qui, *netrī¹⁷): in conseguenza della combinazione di (1) e di (2a) si otterrebbe un cretico dopo 4^aΛ in un contesto prosodico per il resto regolare;

¹⁴ RENOU, EVP, III, p. 31: “Conductrice lumineuse des libéralités [...]”; analogamente per sūn̄tānām Jamison in *The Rigveda*, trad. a cura di JAMISON – BRERETON, I, p. 227; invece “Fürerin der guten Mannhaftigkeiten” Dōyama in *Rig-Veda*, I-II, trad. a cura di WITZEL – GOTŌ, p. 163. La traduzione fornita qui sopra di sūn̄tānām si ispira a un concetto di fondo relativamente all'interpretazione del termine nȳ- indicato in «*Studi e saggi linguistici*», LII, 2014, 2, p. 34.

¹⁵ Cfr. E. V. ARNOLD, *Vedic metre in its historical development*, rist. Charleston, SC, BiblioLife, s. d. (ed. orig. 1905), p. 92; K. STÜBER, *Die primären s-Stämme des Indogermanischen*, Wiesbaden, Reichert, 2002, p. 69; Irslinger in D. S. WODKO – B. IRSLINGER – C. SCHNEIDER, *Nomina im indogermanischen Lexikon*, Heidelberg, Winter, 2008, p. 10, nota 23. La “restoration” di Arnold è in realtà, nella maggior parte dei suoi tipi, un fatto di scansione (nel senso che abbiamo detto) e le scansioni sono spesso in alternativa fra loro; da questo punto di vista, il testo del RV (anche se si tiene conto della sua natura di testo trasmesso oralmente, cfr. qui sopra, nota 12) non sarebbe troppo diverso da quello, p. e., della *Divina Commedia* dove, p. e., a una medesima forma grafica *Beatrice* corrisponde tanto una scansione trisillabica, quanto una quadrissillabica. Ci si può anzi chiedere se le difficoltà che talvolta troviamo nella ricerca di una “restoration” a ogni costo del testo vedico non siano semplicemente realtà interne al testo stesso, cfr. qui sotto.

¹⁶ O.F. KIRSTE, *Vocalische r vor vocalen*, «Beiträge zur Kunde der indogermanischen Sprachen» («Bezzenberger Beiträge»), XVI, 1890, rist. in Id., *Kleine Schriften*, ed. W. SLAJE, Stuttgart, Steiner, 1993, pp. 294-297=62-65, cfr. «*Rivista italiana di linguistica e di dialettologia*», IV, 2002 [2004], p. 11, nota 13.

¹⁷ netrī ARNOLD, *Vedic metre*, pp. 292-293.



2b) d'altra parte, fra i derivati della stessa famiglia di *nétr-* vi sono forme come *nítá-* “condotto”, da cui si può stabilire **nayitrí* come antecendente di *netrí*, con **-ayi-* successivamente contratto in *-e-*, quest'ultimo accolto nel nostro testo, il primo forse mantenuto nella dizione elevata¹⁸; ma la figura metrica che ne risulterebbe (ved. qui sopra) non esiste neppure nella tavola di Arnold¹⁹. Si vedrà, tuttavia, che forse vi sono, in queste scansioni, sottigliezze complesse.

La variazione cretica non si arresta nel perimetro testuale della sezione 1-8, ma si riversa nella successiva, dove va anzi a costituire l'elemento che, più di altri, riafferma la sua unità interna. Le configurazioni alle quali il cretico si presta in questa sezione (9-12) sono due:

- 1) una è la medesima che si è vista preferita nei casi in questione di 1-8, cioè dopo 4^aΛ con 4^a lunga, in 9-12 dapprima al v. 10a:

10a	púnaḥpunar jáyamānā purāṇī	˘	-	˘	˘	-	˘	-	˘	-	˘	-	˘
“rinascendo sempre di nuovo, lei antica, [...];”													

- 2) l'altra di queste due configurazioni ha un aspetto che la collega a 3b, cioè la sillaba breve avanti cesura, ma la cesura è, qui, dopo la 5^a sillaba, e questo a partire dalla prima stanza (9) della sotto-unità 9-12, al v. b:

9b	pratīcí cákṣur urviyá ví bhāti	˘	-	-	-	˘	-	˘	-	˘	-	˘	-
“[la dea, v. a, ...], di fronte al (loro) sguardo [di tutti gli esseri, cfr. ancora il v. a] diffonde lontano il suo splendore” ²⁰ .													

¹⁸ Per questo tipo di restituzione cfr. ARNOLD, *Vedic metre*, pp. 91-92, che tuttavia non l'applica in questo caso; a differenza di Arnold, *nayitrí* è restituito da B. A. VAN NOOTEN – G.B. HOLLAND (edd.), *Rig Veda. A metrically restored text with an introduction and notes*, Cambridge, MA, Department of Sanskrit and Indian studies, Harvard University, 1994, pp. 54, 585 e, sulla loro scorta, da K. THOMSON – J.S. SLOCUM [edd.], *The Rigveda. Metrically restored text* (in rete), www.utexas.edu/cola/centers/lrc/RV/ (copyright 2017, accesso del 25-04-2017).

¹⁹ ARNOLD, *Vedic metre*, p. 188.

²⁰ RENOU, EVP, III, p. 31: “[la déesse] brille au loin, faisant face à (tout) regard”; un’interpretazione alternativa è data da Jamison in *The Rigveda*, trad. a cura di JAMISON – BRERETON, I, p. 227 (vv. ab): “The goddess, overseeing all creatures, (like) an eye, facing toward them, shines forth widely”, cfr. il relativo *Commentary on the RV translation* (in rete), http://rigvedacommentary.ale.ucla.edu/ (Comm. a RV I, 1-99 del 09-19-2016, accesso del 25-04-2017).



9b è un 11^{bo} (come ormai a partire da 5a): questa collocazione del cretico sembra dunque ricevere un senso ritmico che consiste nell'anticipazione della sequenza trocaica finale, mentre il ‘corto circuito’ che così si crea fra apertura giambica e sequenza trocaica anticipata si trova ridotto dalla cesura dopo 5^a breve (ricordiamo anche che avanti cesura la 5^a breve è molto meno marcata della 4^a breve²¹), qui ambiguo tempo debole rapportato a un tempo forte sia precedente che seguente²².

Il cretico si ripete nelle medesime condizioni metriche di 9b in 11d:

11d	yóṣā jārásya cákṣasā ví bhāti	-	-	-	-	˘	-	˘	-	˘	-	˘	
“lei giovinetta risplende allo sguardo dell’amante” ²³ .													

Abbiamo dunque, nelle tre prime stanze di 9-12:

				4 ^a	5 ^a			
9b:					˘	-	˘	-
10a:				˘	-	˘	-	
11d:				˘	-	˘	-	

Ora, queste collocazioni sono riassunte, in una sorta di conclusione metrica, nella stanza seguente e ultima della sotto-unità 9-12, nei tre versi contigui bcd e nel medesimo ordine, vale a dire 9b ~ 12b, 11d ~ 12d, mentre la collocazione del v. a di 10, lì mediana al livello di sequenza di stanze, per il processo di riduzione della figura a una sola e medesima stanza passa, restando mediana ma ora al livello di sequenza di versi, al v. c di questa stanza 12:

²¹ Cfr. OLDENBERG, luogo cit. qui sopra, nota 9.

²² Se il senso ritmico di tale configurazione metrica è autorizzata dalle attese metriche più generali che si riconducono all’11^{bo}, nel caso del 12^{bo} la stessa configurazione (cretico dopo 5^a Λ con 5^a breve) cancella interamente la funzione mediatrice della parte mediana del verso, che diviene interamente giambico, rivelando forse così la sua origine per raddoppiamento della seconda parte di un normale 8^{io}. Ci si può in effetti domandare se la “variazione giambica” (ARNOLD, *Vedic metre*, pp. 12-13), che così si può chiamare nella sincronia della versificazione vedica, non abbia avuto la sua sede primaria precisamente nel 12^{bo} – in quanto in realtà prodottosi per dilatazione di un 8^{io} – e se la sua estensione all’11^{bo} non abbia lasciato traccia in una possibile interpretazione ritmica di quest’ultimo, a partire da contesti metrici convenienti, come di un 12^{bo} catalettico. Va das sé che, a differenza di Arnold, non bisogna vedere nel “break” una sequenza fissa nel verso, ma mobile, legata alla posizione della cesura; su questo punto cfr. le considerazioni di PACIARONI, *Aspetti metrici e stilistici*, pp. 168-169.

²³ RENOU, EVP, III, p. 32: “la jeune femme resplendit par le regard de l’amant”.

Aggiungiamo che le riprese metriche sono soggiacenti a riprese lessicali e di contenuto: da una parte si ha la catena $9b \sim 11d$, *cákṣuh* [...] *ví bhāti* | ~ *cákṣasā* *ví bhāti* ||, $9b \sim 12b$, *urviyā* *ví bhāti* | ~ *urviyā* *ví asvait* | e infine $11d \sim 12d$, *cákṣasā* ~ *raśmibhīḥ*, dove una teoria della visione sembra esprimersi iconicamente nell'incolonnamento dei due strumentali²⁸; dall'altra il

²⁴ Cfr. la nota seg.

²⁵ Applicazione della legge di Sievers al *dāiyāni* del testo trādito; la soluzione sembra accettabile, tanto più che è favorita dal contesto stilistico qui analizzato. Per quel che concerne *vī ásvait* del verso precedente (testo trādito *vyāsvait*) basta riferirsi al mantenimento della forma lessicale della parola nel sandhi di frase o di composto.

²⁶ Il verso ha il numero di sillabe atteso e di conseguenza non si può applicare la legge di Sievers a *sūryasya*, il cui tema è alternativamente bi- o trisillabico a seconda delle sue posizioni in particolare nell'apertura – un'alternanza che può risultare dallo sfruttamento stereotipato nel metro di due allomorfi giustificati diastraticamente, l'uno, un arcaismo (con Sievers), l'altro, la forma dell'uso corrente (che anticipa il sanscrito classico), cfr. I. BALLES, *Rhythmische-metrische Phänomene und Spuren gesprochener Sprache in der Dichtersprache des Rgveda*, «Die Sprache», XXXIX, 1997, 1, pp. 1-30, partic. 6-22.

²⁷ RENOU, EVP, III, p. 32: “Étendant (ses rayons) comme (on étend) le bétail (au pâtureage), éclatante, bienheureuse, elle a brillé au loin comme le fleuve (en son) remous. Elle qui n’efreint pas les ordonnances divines, elle se signale, apparaissant avec les rayons du soleil”; Dōyama in *Rig-Veda*, I-II, trad. a cura di WITZEL— GOTŌ, p. 164: “[...] wird sie erkannt, mit den Lichtstrahlen der Sonne sich zeigend”; Jamison in *The Rigveda*, trad. a cura di JAMISON — BRERETON, I, p. 227: “[...] appearing along with the rays of the sun”. Sulle similitudini di *a* e *b* cfr. Jamison nel *Commentary* (in rete); la similitudine *sindhur ná kṣódah* (v. b) può dunque rimanere estranea al problema discusso da J. HAUDRY, *Note sur la syntaxe des comparaisons védiques*, «Journal asiatique», CCLXX, 1982, pp. 147-151; G.-J. PINAULT, *Le substantif épithète dans la langue de la Rk-Samhitā*, in *Syntaxe des langues indo-iraniennes anciennes*. Colloque international — Sitges (Barcelona) 4-5 mai 1993. Actes, ed. E. PIRART, Barcelona, Editorial Ausa, 1997, pp. 111-141, sulla base di una traduzione del tipo “comme le bouillonnement du fleuve”.

²⁸ Cfr. R.F.G. MÜLLER, *Über indische Bewertungen der Sinne*, «Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens», IX, 1965, pp. 39-47; ulteriori riferimenti in *Cronaca di etimologia sanscrita*, I = «Studi e saggi linguistici», XLIX, 2011, pp. 180-181, voce *antárikṣa-* (a prop-

riflesso metrico fra 10a e 12c trova la sua corrispondenza sul versante del contenuto nella spiegazione che 12c dà di 10a: il perpetuo ritorno dell'Aurora fin dai tempi immemorabili si inscrive nei divini *vratáni*²⁹.

La distribuzione su versi differenti in ciascuna stanza, la triplicazione, l'articolazione di questa triplicazione come 2+1 sono elementi che si ripresentano nella messa in opera a intreccio, all'interno del medesimo gruppo di stanze 9-10-11 già considerato, di un'altra figura mediana irregolare o marcata – comunque sia marcata in gradi diversi anch'essa e provvista di valori ritmici ugualmente diversi a seconda della sua collocazione –: si tratta della sequenza di tre brevi, che osserviamo nelle stanze menzionate ciascuna volta nelle medesime posizioni di 5^a-6^a-7^a sillaba, ma per quel che concerne 9d e 10b all'interno di un contesto determinato dalla cesura dopo 5^a sillaba breve seguita da due brevi – qui, ciò che è meno atteso è la 5^a breve avanti cesura non compensata da una lunga seguente –, mentre dopo, in 11c, la cesura è anteriore (e la 4^a sillaba regolarmente lunga) e si potrà quindi parlare di un tribraco sostituito all'anapesto, da cui il senso ritmico di una cancellazione della collisione fra posizioni forti e nello stesso tempo del mantenimento, perfino accrescimento – ulteriori due brevi nelle posizioni più sfavorite al riguardo dai poeti vedici, cioè in 2^a-3^a³⁰ –, di un'accellerazione:

9d	víśvasya vācam avidan manāyōḥ	- - - - - - - - -	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
“ha trovato la parola di ogni poeta che cerchi l’ispirazione” ³¹ ;			

osito della personalità di R. F. G. Müller cfr. ora M. ZYSK, rec. di R. F. G. MÜLLER, *Kleine Schriften zur traditionellen Medizin Südasiens*, ed. R. P. DAS, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008, «Indo-Iranian Journal», LII, 2009, 1, pp. 75-77). Cfr. anche *cáksuh* resp. *raśmāyah* nelle costruzioni simili di RV I, 22, 20 e I, 105, 9, G. MANETTI (ed.), *Knowlwdge through signs. Ancient semiotic theories and practices*, Thurnhout, Brepols, 1996, pp. 320-321.

²⁹ Ciò forse non esaurisce la portata comunicativa del v. 12c, cfr. qui sotto (anche su *vratá-*, nota 41).

³⁰ Cf. ARNOLD, *Vedic metre*, p. 12, cfr. p. 10 (“if the second syllable is short, the third is almost invariably long”) e, per un esame più articolato delle collocazioni legate alla 2^a e 3^a sillaba, incentrato su un caso specifico, R. AMBROSINI – M. P. BOLOGNA – F. MOTTA – C. ORLANDI (edd.), *Scribhair a ainm n-oigaim. Scritti in memoria di E. Campanile*, Pisa, Pacini, 1997, pp. 539–543, 544–545.

³¹ RENOU, EVP, III, p. 31: "elle a agréé la parole de tout être inspiré"; cfr. tuttavia B. OGUBINÉINE, *La déesse Usas. Recherches sur le sacrifice de la parole dans le Rgveda*, Louvain – Paris, Peeters, 1988, p. 95 (trad.: "elle a trouvé la parole de chaque poète inspiré"; "trouve" o "reconnaît", p. 175).

³² RENOU, *ibid.*: “[...] parée d'une seule et même couleur, [...]”; Jamison in *The Rigveda*, trad. a cura di JAMISON – BRERETON, I, p. 227: “beautifying herself to the same hue”. Il v. 10b si connette al precedente (10a) già cit.: “rinascendo sempre di nuovo, lei antica, [...]”: l'Aurora si adorna dello stesso colore ogni volta che rinasce.



11c	praminañ manuṣyāñ ³³ yugāni	-	-	-	~	-	-	-	-	-	-	-	-
“diminuendo le generazioni umane, [...]”.													

Osserviamo che, se le due diverse collocazioni si succedono qui nell'ordine AAB, ciò non toglie che il terzo verso implicato sia il mediano, nell'ordine dei versi nella stanza (*c*), in rapporto agli altri due di 9 e di 10 (*d* resp. *b*): in qualche modo il processo dell'inquadramento di un centro, che si dipana nelle collocazioni metriche di RV I, 92 fin dalla prima delle sue sezioni, non manca neppure qui (ritroveremo peraltro le tre brevi nelle due sezioni finali, implicate in un disegno più ampio che accoppiando una disposizione del tipo ABB con una AAB ricostituirà un gioco a specchio d'altro tipo). Osserviamo inoltre che l'ultima stanza della sezione 9-12 non riprende la collocazione delle tre brevi: riprende bensì la breve in 5^a davanti a cesura precisamente negli stessi versi, *b* e *d*, in cui tale breve si trovava risp. in 9*b* e *d*, 10*b* e 11*d*, ma questa st. 12 ha già tre dei suoi quattro versi, come si è visto, implicati nel disegno della distribuzione dei cretici dopo cesura e i poeti vedici evitano la composizione di stanze i cui versi siano tutti metricamente marcati; un'eco comunque sia dell'accelerazione dei versi 9*d*, 10*b* e 11*c* si diffonde ugualmente fino a 12 nel mediano dei tre versi *bcd*, che, oltre al cretico dopo cesura, ripresenta la sequenza di due brevi in 2^a-3^a. In realtà, queste due brevi in 2^a-3^a fanno parte di una rete di rapporti più complessa, in cui è il v. 11*c* (“diminuendo le generazioni umane”) a entrare in gioco più specificamente.

³³ Testo trādito *manuṣyāñ*: qui, dove non è in causa la legge di Sievers, si ottengono le undici sillabe regolari, al prezzo della sequenza di tre brevi – che ha bene per sé, tuttavia, la ragione strutturale proposta –, se si considera che la forma fonologica del suffisso con il quale si deriva l'aggettivo (“umano”) dal nome dell’“uomo” (*mánuṣ-*) sia /-ia-/; cfr. P. KIPARSKY, *Metrics and morphophonemics in the Rigveda*, in M.K. BRAME (ed.), *Contributions to generative phonology*, Austin – London, University of Texas press, 1972, pp. 171-200.

Il tema di un'Aurora minacciosa era già dapprima comparso ai vv. 10cd:

10c	śvaghñíva kṛtnúr vija āminānā
10d	mártasya deví jaráyantiy áyuh ³⁴
10cd	“[...] diminuendo la posta come chi abbatte il cane [=chi annulla il tiro perdente, ai dadi] con un tiro efficace, consumando, lei dea, la vita del mortale” ³⁵

come replica al vitalismo di 9c:

9c	vísvám jīvám caráse bodháyantī
	“destando ogni vivente perché si metta in movimento [...]” ³⁶

e prosegue nella st. 11, che, dal lato metrico, presenta dapprima le due brevi in 2^a-3^a forse già al suo primo verso:

11a	vyūrṇvatí divá ántāṁ abodhi	-	-	˘	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	“scoprendo i confini del cielo si è svegliata”												
	soluzione possibile: viyūrṇvatí	-	-	˘	˘								
	soluzione possibile: vyūrṇuvatí	-	-	˘	˘								

³⁴ y nella sequenza °iy á° riempie il vuoto lasciato dall'antica laringale risillabificata prima della sua caduta (padapāṭha jaráyantī).

³⁵ RENOU, EVP, III, pp. 31-32: “[...] qui amenuise – comme un vainqueur habile (amenuise) l'enjeu (adverse) – la durée de vie du mortel en le faisant vieillir ...”; su śvaghñin- et kṛtmicfr., dopo Renou, H. FALK, *Bruderschaft und Würfelspiel. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte des vedischen Opfers*, Freiburg, Edwig Falk, 1986, ripreso da M. MAYRHOFER, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoirischen*, 3 voll. (32 fasc.), Heidelberg, Winter, 1992-2001 (le fasc. 1986), I, p. 389; II, p. 674, voci kṛtā- e śvaghñin-; Dōyama in *Rig-Veda*, I-II, trad. a cura di WITZEL-GOTŌ, p. 164, con l'osservazione di M.J. KÜMEL, rec. del prec., «Kratylos», LV, 2010, p. 226 (cfr. tuttavia già la nota di Dōyama, p. 635).

³⁶ RENOU, EVP, III, p. 31: “éveillant à marcher tout ce qui vit, [...]”; OGUILBÉNINE, *La déesse Uṣas*, p. 95: “manifestant (son attention) éveillée à tous les êtres vivants pour qu'ils se mettent en marche, [...]”.



Questo verso, difettivo di una sillaba, è regolare (con la correzione *divó* → *divá*³⁷ e il ripristino della pausa finale) a partire da *divá* come se vi fosse la cesura dopo 4^a; il segmento difettivo corrisponde dunque all'apertura, in cui *vyūrṇvati* permette due soluzioni, necessariamente alternative. La prima menzionata è la più piana metricamente (è quella scelta da van Nooten e Holland)³⁸. La seconda – vale a dire quella delle due che fornisce le due brevi in 2^a-3^a – sembra avere per sé buoni diritti dal lato linguistico, perché gli effetti della legge di Sievers persistono appunto nei presenti in *-no-/nu-* fino al sanscrito classico (debitamente registrati dalla scrittura)³⁹; ma è proprio per questo che si può giudicare il segmento nella sua forma traddita *°ūrṇva* come una *lectio difficilior*, come il ricordo di una scansione un tempo praticata nell'esecuzione⁴⁰.

Se dunque si fa valere per 11a la scansione *viyūrṇvati*, le due brevi in 2^a-3^a compaiono in questa stanza soltanto al v. c, che è il verso dove si riprende da 10cd il tema della malevolenza dell'Aurora; la ripresa si estende al materiale lessicale, ma dal participio medio *āminānā* di 10c, giustificato nel suo contesto sintattico con il preverbio *ā*^o, si passa al participio attivo di 11c *pra-minatī*, ugualmente giustificato nel nuovo contesto sintattico e che ha le sue sillabe *·mi·na·* in 2^a-3^a. Citiamo nuovamente 11c:

11c	praminatī												
	manuṣiyā yugāni												
“diminuendo le generazioni umane, [...].”													

Ricordiamo che questo stesso verso contiene una sequenza mediana di tre brevi e osserviamo che oltre alle due brevi in 2^a-3^a dell'apertura anche la 1^a è breve, per il cambiamento, rispetto a 10c, non solo della diatesi del participio, ma anche del suo preverbio (*pra*^o in luogo di *ā*^o): la conseguenza di tutto questo è una “diminuzione” radicale della durata del verso, che corrisponde iconicamente alla “diminuzione” delle “generazioni umane”.

³⁷ Sulla scorta di OLDENBERG, *Prolegomena*, pp. 454-455, cfr. W.S. ALLEN, *Sandhi*, The Hague – Paris, Mouton, 1972, pp. 39-40.

³⁸ VAN NOOTEN – HOLLAND (edd.), *Rig Veda*, p. 54; THOMSON – SLOCUM [edd.], *The Rigveda* (accesso del 27-04-2017). *vyūrṇvati* → *viyūrṇvati* come al v. 4d *vyuṣā āvar* → *ví usā āvar tāmāḥ* ||: “(l'Aurora) ha aperto la tenebra” – e si noti, ancora in questa stanza, 4b, ‘*pornute* “si scopre” (il seno) ~ || *vyūrṇvati* “scoprendo” (i confini del cielo), con *por*^o che si rispecchierebbe in un *viyūr*^o bisillabico. Al v. 4d la restituzione non evita una sillaba lunga in una posizione debole della chiusa (la prima di *āvar* ^o).

³⁹ Cfr. J. WACKERNAGEL, *Altindische Grammatik*, I, 2^a rist. (della 1^a ed., 1896) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978, p. 198.

⁴⁰ L. RENOU, *Grammaire de la langue védique*, Lyon-Paris, IAC, 1952, p. 34 giustifica questa forma *ūrṇvánt-* senza vocalizzazione con il fatto che si sarebbe “crée en partant de *ṛṇvánt-”, cfr. pp. 265, 65.

La filiera delle ricorrenze del participio di *mī-* prosegue nella st. 12, per la terza volta nel verso che ha la medesima posizione nella stanza (12c come 10c, 11c), ma qui il preverbio è sostituito dalla particella privativa *a°*, da cui un senso opposto (12c citato di nuovo):

Come abbiamo visto, questo verso è caratterizzato metricamente da un altro aspetto marcato, il cretico dopo 4^aA, con 4^a lunga; dunque l'accelerazione dell'apertura, che si riprende dai versi precedenti e in particolare da 11c, è qui subito riequilibrata dal rallentamento comportato dalla doppia collisione di due lunghe in posizione forte, che è la proprietà di questa collocazione del cretico. Un ‘discorso’ metrico soggiacente segue il filo della concatenazione concettuale che si svolge a partire dalla st. 9 avendo per conclusione che l’Aurora, quantunque “diminuisca” le generazioni umane, non ‘diminuisce’ gli ordinamenti divini, i quali, al contrario, la dea osserva facendo quel che fa..

Ci si può avanzare di un passo. Nella misura in cui gli “ordinamenti divini” sono anche gli “ordinamenti”, gli statuti della poesia (è ciò che suggeriscono i rapporti speciali esistenti fra l’Aurora e la poesia⁴¹), il discorso può trasferirsi su un piano metatestuale. Perché il poeta – similmente

⁴¹ OGUIBÉNINE, *La déesse Uṣas*. Su vratá-, a ormai diversi decenni di distanza dall'opera di H.-P. SCHMIDT, *Vedisch vratá und awestisch urváta*, Hamburg, Cram, de Gruyter & Co, 1958, in cui si sosteneva vratá- = “voto” (“*Gelübde*”) anche nei testi vedici più antichi, si osserva nella letteratura un mutato orientamento, cfr. T. LUBIN, *vratá divine and human in the early Veda*, «Journal of American oriental society», CXXI, 2001, 4, pp. 565-579. Rispetto all'impostazione data da Lubin alla storia semantica di vratá-, più recentemente J.-S. KIM, *Vratāni der Menschen im Atharvaveda*, «Historische Sprachforschung», CXXV, 2012 [2014], pp. 179-190, pur condividendo l'abbandono di vratá- = “voto”, rovescia il rapporto storico fra il significato di “Bestimmung, Gebot”/“rule” e “Wunsch, Wille”/“will”, prendendo come più indicativi del significato più antico, al contrario di Lubin (di cui cfr. in proposito in partic. p. 567), i passi, prevalentemente atharvavedici, nei quali vratá-, usato insieme con termini quali *cittá-* ecc., sembra collocarsi nell'ambito del “desiderio” o della “volontà”. Sfortunatamente Kim non discute Lubin. “Will” non era peraltro assente neppure dalle formulazioni, se pur più complesse, con cui Lubin articolava il significato, secondo la sua impostazione più antico, di “rule” (“fixed articulation of will or authority”, p. 565; “manifestation of divine will”, p. 574). Fu già B. Schlerath, nella sua recensione del libro di Schmidt su vratá-, «Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft», CX, 1960, 1, pp. 192-194 a rimettere in gioco vratá- = “Satzung” in luogo di – o in posizione sovrordinata a – “*Gelübde*”, cfr. anche, del medesimo, *Königtum im Rig- und Atharvaveda*, Wiesbaden, Steiner, p. 110. Katsikadeli in T. KRISCH, RIVELEX. *Rigveda Lexikon/A Rigvedic Lexikon*, I: *Wörter beginnend mit “a”/Words incipient with “a”*, con la collaboraz. di C. KATSIKADELI – S. NIEDERREITER – T. KALTENBACHER, Graz, Leykam, 2006, p. 586 (voce *avratá-*) “Gesetz”; Jamison in *The Rigveda*, trad. a cura di JAMISON – BRERETON, I, p. 227 “commandment”, seguendo J. P. BRERETON, *The Rgvedic Ādityas*, New Haven, Ct, American oriental society, 1981.

all'Aurora – non infrange gli ordinamenti della sua arte? Perché – in una prospettiva di mediazione fra libertà e rigore – manifesta il controllo di ciò che mette in opera fino ai suoi aspetti che si possono considerare devianti rispetto alla norma. D'altronde i destinatari del discorso poetico erano già stati ‘avvisati’ di un’attenzione da prestare ai fatti ritmici e metrici: nella sezione 1-8 e precisamente nella sua zona centrale, di cui si è già visto il rilievo compositivo, l'Aurora era dapprima paragonata a una danzatrice (st. 4, v. *a*) e a questa similitudine se ne aggiungeva un’altra due stanze dopo: “sorride per essere bella come la poesia”, anzi, in modo più aderente al termine impiegato (*chándas-*), “come il metro poetico” – così con una piana traduzione del testo sanscrito (*śriyé chándo ná smayate*, 6c), alla quale si è cercato di sfuggire perché parsa irrazionale⁴², laddove proprio l'apparente rovesciamento dei termini comparante e comparato⁴³ dà pregnanza all'espressione.

Si potrebbe addirittura leggere, in questo spirito metatestuale, dietro alla dichiarazione di 12c un intento determinato: nel participio attivo del presente di *mī-* (*ámīnātī* 12c e dapprima *pramīnātī* 11c) la laringale che si ricostruisce dopo -*n-* comportava la chiusura della sillaba precedente facendola un tempo regolare in 2^a posizione. Il poeta non sa niente di laringali ma eredita una collocazione: l'impiego dunque nei passaggi in questione di due brevi in 2^a-3^a, questa “diminuzione” metrica, non torna affatto a essere una “diminuzione”, un “infrazione” delle regole poetiche, perché il poeta controlla il suo procedimento lungo un solco tradizionale che aveva finito per autorizzare una collocazione metrica del genere dato un lessicale del genere⁴⁴.

Come abbiamo già detto, le due sezioni che seguono 9-12 contano tre stanze ciascuna e queste stanze sono composte di due 8^{ri} + un 12^{bo}. I sei 12^{bi}, in totale, di queste ultime sezioni sono tutti metricamente marcati e connessi alla sezione precedente 9-12 secondo un disegno perseguito con singolare coerenza. 13-15 e 16-18 prendono dunque l'aspetto di una

⁴² Così ancora Jamison in *The Rigveda*, trad. a cura di JAMISON – BRERETON, I, p. 227. Cfr. «Rivista italiana di linguistica e di dialettologia», VIII, 2006 [2007], p. 39.

⁴³ Per un possibile altro caso in questo stesso componimento, cfr. qui sotto, nota 48. Viene in mente, a questo proposito, la chiusa di un testo carducciano famoso, *San Martino*: «Sta il cacciatore fischiando / Su l'uscio a rimirar // Tra le rossastre nubi / Stormi d'uccelli neri, / com' esuli i pensieri, / Nel vespero migrar //». Si è detto rovesciamento: è un caso che il verso vedico in parola, unico in tutto RV I, 92 insieme con quello immediatamente seguente, esibisca una figura fra le più fortemente marcate dopo cesura, se non francamente irregolare, cioè il dattilo (- ~ : ~ · ná s'ma ya ·)? Il dattilo è, in effetti, il rovescio dell'anapesto, che è invece la figura metrica corrente dopo cesura. Il v. 6d è anche quello in cui si raggiunge il culmine nella scala delle marcatezze metriche, poiché al tratto detto si aggiunge quello di una lunga in una posizione debole della chiusa ('yājīgah ||, con ·yā· in 9^a); quest'ultima irregolarità si era peraltro già presentata nel componimento, sempre in 9^a posizione ma di 12^{bo}, al v. 4d ([...] āvar tāmāh ||).

⁴⁴ Per altri esempi e una giustificazione del punto di vista adottato cfr. NEGRI – ROCCA – SANTULI (edd.), *L'indeuropeo*, pp. 137-146.



duplice appendice metrica a 9-12, nascosta in stanze di tipo differente⁴⁵; il verso lungo vi è esso stesso differente (in 9-12 un 11^{bo}, in 13-18 un 12^{bo}, cioè il rappresentante del verso lungo normalmente impiegato nelle stanze miste in congiunzione con 8^{ri}, a motivo dell'identità delle loro parti rispettivamente iniziale e finale⁴⁶), ma l'impiego di 11^{bi} e 12^{bi} come equivalenti si è visto illustrato, p. e., nella prima sezione di questo stesso RV I, 92⁴⁷.

Il 12^{bo} (v. c) della st. 13 presenta la sequenza di tre brevi mediane (nelle posizioni 5^a-6^a-7^a; sull'apertura cfr. qui sotto) come 9d, 10b, 11c, ma con la particolarità che, a motivo del monosillabo in 5^a, la cesura potrebbe essere dopo 4^a o dopo 5^a: nel primo caso la deviazione sarebbe del medesimo tipo che in 11c, nel secondo del medesimo tipo che in 9d, 10b:

13c	yéna tokáin ca tánayaín ca dhámahe	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	“[... ciò] con cui possiamo fissare la nostra progenitura e discendenza”													
	scansione possibile:				˘	-	-	-	-	-	-	-	-	
	scansione possibile:					˘	-	-	-	-	-	-	-	

Nel 12^{bo} (v. c) della st. 14 la situazione è più complessa. Il verso è iposillabico per una sillaba, la cui reintegrazione può giustificarsi nell'apertura o nella parte media:

⁴⁵ Se è così, non si può esattamente parlare, con OLDENBERG, *Rgveda. Noten*, I, luogo cit. qui sopra, nota 4, di una “mechanische Ordnung nach Gottheit und Verszahl” all'interno di RV I, 92.

⁴⁶ a parte tipi minoritari di 8^{ro}, come quello esibito dagli inni composti in un metro che ARNOLD, *Vedic metre*, p. 10 chiamò “Trochaic Gāyatrī”, cioè con seconda parte del verso trocaica anziché giambica (dunque con movimenti ritmici opposti fra prima e seconda parte e scontro fra posizioni forti in 4^a-5^a sillaba). Questa è la stessa chiusa dell'11^{bo}, sicché si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'11^{bo} fosse nato appunto dal tipo di 8^{ro} della “Trochaic Gāyatrī”, attraverso l'inserimento, in funzione di passaggio fra movimenti ritmici opposti (cfr. qui sopra, nota 7), delle tre sillabe dell'anapesto (di qui il nome di *triṣṭubh* per la stanza di 4 11^{bi}, “che contiene una triplice lode”, cioè tre sillabe in più in ogni verso?).

⁴⁷ In connessione con ciò si possono ricordare i mezzi impiegati dai poeti vedici allo scopo di convertire cadenze di *triṣṭubh* in cadenze di *jagatī*, come è stato messo in luce da A. KORN, *Metrik und metrische Techniken im Rgveda*, Graz, Leykam, 1998, ma anche, in senso inverso, cadenze di *jagatī* in cadenze di *triṣṭubh* (“shortening” : “stretching”), cfr. A. LUBOTSKY, rec. del prec., «Kratylos», XLIX, 2004, p. 179.

14c	revád asmé vyúccha sūnṛtāvati	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	“presso di noi diffondi, promotrice di solidarietà, il tuo splendore come la ricchezza!” ⁴⁸											
	<i>soluzione possibile:</i> rayivád asmé vyúccha sū°	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	<i>soluzione possibile:</i> revád asmé víyuccha sū°	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Una prima soluzione risulta da una scansione ‘etimologica’ di *re-* in *revát*, da cui a livello di esecuzione una forma di un tipo altrove conservato dal testo tradi-to stesso, p. e. in *rayím* qui in 8b: *rayím* <*reH-i-m, dove lo iato mantenuto dopo la caduta della laringale è oltrepassato tramite l’inserimento di un -y-, in modo che il tema in -i- non vi resta offuscato (in alternativa, in *ra-i-* lo iato può venir meno e successivamente il dittongo può monottongarsi, da cui *re-*). Ora, la menzione di *rayím* in 8b dà l’occasione di rilevare l’esistenza di riprese considerevoli, manifestate da contenuto e lessico, fra la st. 14 e le stt. 7-8: p. e. l’Aurora, che in 8b è pregata di portare un *rayím ásvabudhyam* “la ricchezza [...] s’achevant en chevaux”⁴⁹ – e *ásvabudhyān* già in 7c –, è invocata lei stessa quale *ásvavati* in 14b, prima d’essere messa di nuovo in rapporto con la ricchezza (*revát*) nel seguente v. c; fra 14c e 7a in particolare si osserva la ripetizione di *sūnṛtā-*, di -vat- (*re-vát*, *sūnṛtā-vat-i* 14c, *bhás-vat-i* 7a), del tema della luce, espresso in un caso da una forma verbale (*ví+uṣ-* 14c), da una nominale nell’altro (*bhás-vatī* 7a). In questo quadro e dati in particolare i rapporti fra 14c e 7a, sarebbe inverosimile aggiungere che 14c rinvia a 7a anche per il fatto

⁴⁸ RENOU, EVP, III, p. 32: “fais luire [aujourd’hui ici] pour nous la richesse, toi qui portes les libéralités!”; Dōyama in *Rig-Veda*, trad. a cura di WITZEL– GOTŌ, p. 164: “Leuchte heute hier für uns zu reichlichem (Gut) auf, du von Mannhaftigkeit!”, “d. h. veschaffe uns reichliches Gut, indem du aufleuchtest!”, prendendo *vas-* nel suo fondamentale impiego intransitivo (inaccusativo) stabilito più recentemente da U. ROESLER, *Licht und Leuchten im Rigveda. Untersuchungen zum Wortfeld des Leuchtens und zur Bedeutung des Lichts*, Swisttal-Odendorf, Indica et Tibetica Verlag, 1997, pp. 91-106 (quanto a *ví vas-* con accusativo in RV VII, 8, 3, raffrontato da RENOU, EVP, III, p. 42, cfr. ROESLER, *Licht und Leuchten*, p. 92). *revát* (/*rayiváti*) “mit Reichtum” (= *rāyā*) Roesler, *ibid.*, pp. 94-5; “richly” Jamison in *The Rigveda*, trad. a cura di JAMISON – BRERETON, I, p. 227; o forse “come la ricchezza”? (la comparazione con inversione dei termini sarebbe del medesimo tipo che al v. 6c: *śriyé chándo ná smayate*, cfr. qui sopra nel testo, con la nota 43. Su *sūnṛtāvati* cfr. a proposito di *sūnṛtānām* in 7a, nota 14.

⁴⁹ Trad. RENOU, EVP, III, p. 31.

di contenere una parola che, come in quel verso precedente, implica una duplice possibilità di scansione, con una coppia di opzioni foneticamente identiche qui e là (*re-vád / rayi-vád* 14c come *ne-tírī / nayi-trí* 7a)⁵⁰? Così inverisimile che successivamente nel testo, in circostanze analoghe che si ripetono a catena, saremo invitati a un’interpretazione di tipo analogo?

Questa scansione *rayivád* ° nell’apertura di 14c avrebbe come una delle sue conseguenze un cretico in 6^a-7^a-8^a sillaba, vale a dire la medesima figura, nelle medesime posizioni, che presentavano i versi 9b, 11d, 12b, 12d della sotto-unità precedente, con una variazione: in rapporto a questi ultimi, la sillaba avanti cesura di 14c sarebbe lunga secondo l’attesa metrica più spesso soddisfatta (come, ma avanti 4^aΛ, negli altri versi di 9-12 con cretico dopo cesura, 10a e 12c). Vi è tuttavia un’altra conseguenza della scansione *rayivád* °, concernente una parte del segmento stesso occupato dalla parola: due brevi in 2^a-3^a, che si sono già incontrate anch’esse in questo RV I, 92, quantunque il più delle volte evitate dai poeti, come si è già detto; l’inserimento, in linea di principio fortemente marcato, di una sillaba breve nella prima posizione forte del verso, è infatti piuttosto “almost invariably”⁵¹ compensata da una sillaba lunga nella posizione seguente (3^a sillaba), da cui una figura ritmica che Arnold descrive ricorrendo al termine “syncopation”.

È appunto tale sequenza “sincopata” a esser prodotta dall’altra delle due soluzioni che potrebbero porre rimedio alla difettività per una sillaba del testo trādito di 14c: come alternativa alla scansione *rayivád* ° si potrebbe infatti – è la scelta di Arnold⁵² –, lasciando *revád* ° bisillabico, bloccare l’applicazione del sandhi al segmento corrispondente a *vyūccha* del testo trādito. In questo caso, è vero, vi sarebbe l’inconveniente di ritrovarsi allora con una delle figure più inusitate dopo cesura, cioè quell’inverso del cretico che è l’anfibraco⁵³. D’altra parte, un anfibraco dopo 4^aΛ con 4^a lunga non è in realtà che l’equivalente di un cretico dopo 5^aΛ – con 5^a breve: la collocazione di

⁵⁰ anche se, dal punto di vista diacronico, non c’è identità: in *rayivát* (come in *rayím*) -i- sarebbe il riflesso di una laringale interconsonantica (in origine, una vocale d’appoggio) et -y- sarebbe fonologico (più precisamente sarebbe la realizzazione dell’elemento finale di un dittongo, data una forma base /rai-/); in *nayitírī*, -i- < *-i- e -y-, almeno in origine, un fono di passaggio. La scansione *rayivád* ° implicherebbe, è vero, il mantenimento di *vyūccha* del testo trādito (sui casi di *svarita* ‘indipendente’ senza vocalizzazione nel RV stesso cfr. ARNOLD, *Vedic metre*, p. 83).

⁵¹ Cfr. qui sopra, nota 30.

⁵² ARNOLD, *Vedic metre*, p. 293; VAN NOOTEN – HOLLAND (edd.), *Rig Veda*, luogo cit.; THOMSON – SLOCUM [edd.], *The Rigveda* (accesso del 29-04-2017).

⁵³ Cfr. ARNOLD, *Vedic metre*, p. 188. Come conseguenza della sua interpretazione del “break” i dati che fornisce per le sillabe dopo 5^aΛ coprono soltanto le prime due; a ogni modo già OLDEMBERG, *Zur Geschichte*, confermato da Paciaroni, *Aspetti metrici e stilistici*, p. 169, aveva osservato il carattere eccezionale di una lunga nella seconda posizione che segue la cesura. Dalla tavola di Arnold si può rilevare una percentuale appena più alta – ma le cifre restano molto basse – per quel che riguarda l’anfibraco dopo 4^aΛ negli inni “lirici” (quali le parti 13-15 e 16-18 di RV I, 92 di cui si tratta qui) del periodo, secondo Arnold, “arcaico”.



9b, 11d, 12b, 12d –, nel senso che ciò che ne risulta è lo stesso ritmo, uniformemente giambico, di modo che il v. 14c, con la scansione ' *revád asmé víyuccha*, sarebbe a sua volta, come nel caso dell'altra scansione ma per un diverso aspetto, una variazione metrica di 9b, 11d, 12b, 12d; in questa prospettiva si potrebbe anzi mettere in evidenza che una scansione quale [...] *vyúccha* → *víyuccha* [...] “diffondi lo splendore!” in 14c è la medesima di [...] *vyásait* → *ví ásvait* | “ha diffuso il chiarore” in 12b e che questo *ví* sillabico più una forma verbale bisillabica (tratta da radici sinonime) può essere seguita ancora a ritroso fino a *ví bhāti* ||, [...] *ví bhāti* | “risplende / diffonde il suo splendore” in 11d, 9b (9b [...] *urvijá ví bhāti* | come 12b [...] *urvijá ví ásvait* |), [...] *vibhási* ' (2^a sing.) in 8c, *vibhātī* ' (participio pres.) in 6c⁵⁴.

Non vi sono alternative in gioco, al contrario, nel caso dell'ultimo 12^{bo} di questa prima delle due triadi finali (15c):

15c	áthā no vísvā sáubhagāni ⁵⁵ á vaha	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	“[...] e portaci tutti i doni di buona fortuna” ⁵⁶ .												

Come si vede, la configurazione è qui la medesima del v. 14c se è l'alternativa *rayivád* ° a esservi applicata, vale a dire, cretico dopo 5^aΛ con 5^a lunga: in certo modo, 15c conferma tale alternativa per il 12^{bo} della stanza precedente. Secondo quanto sembra dunque suggerito, almeno fino a questo punto, dal testo stesso, potremmo riassumere quel che si ha nella parte mediana dei 12^{bi} della prima triade con l'ausilio dello schema seguente:

				4 ^a	5 ^a			
13c ⁵⁷					-	-	-	-
14c:				-	-	-	-	-
15c:				-	-	-	-	-

⁵⁴ Si può dunque considerare anche [...] *vibhāvari* | “ piena di luce diffusa” in 14b che in fine di verso parisillabo (qui, un 8^{riō}), prolunga in certo modo di una sillaba i *ví bhāti*, *vibhāsi*, *vibhātī* menzionati, in fine di verso imparisillabo (un 11^{bo}). La st. 11, che termina con *ví bhāti*, s'apriva con *vyūrvyatī*, sul quale cfr. qui sopra, nota 38: vi sono dunque due diverse catene di relazioni che convergono in questa st. 11.

⁵⁵ Restituzione, come altrove, della forma fonologica in fine di parola (testo trāditō *sáubhagāny á*).

⁵⁶ RENOU, EVP, III, p. 32: “et charrie vers nous toutes les bonnes chances!”.

⁵⁷ Sequenza di tre brevi con due soluzioni alternative, come si è detto, riguardo alla posizione della cesura, notevolmente esemplificate dall'una resp. dall'altra delle collocazioni di tre brevi in 5a-6a-7a già presenti nella sezione 9-12 (9b, 10b resp. 11c).



DANIELE MAGGI

Quanto alla seconda delle due triadi finali (16-18) – ricordiamo che si ha a questo punto un cambiamento nell’indirizzo dell’allocuzione: il poeta non si rivolge più all’Aurora, ma agli Aśvin –, i 12^{bi} delle due prime stanze (16c, 17c) hanno entrambi il tribraco mediano, qui dopo 4^aΛ avec 4^a lunga, dunque, continuando a riferirsi alla sezione 9-12, in modo più esattamente simile a 11c (sull’apertura di 17c cfr. qui sotto):

16c	arvág rátham sámanasāní yacchatam	-	-	-	˘	˘	˘	˘	˘	-	˘	-	˘	˘	˘
	“[o Cavalieri …] di comune accordo venite a fermare il carro da questa parte!”														

17c	á na úrjam vahatam ásvinā yuvám	-	-	-	˘	˘	˘	˘	˘	-	˘	-	˘	˘	˘
	“portateci il piacere, voi, o Cavalieri!”														

Il terzo 12^{bo} della seconda triade (18c) ha, per parte sua, ugualmente la censura dopo 4^a avec 4^a lunga ma, qui, quello che segue è un anfibraco:

18c	uṣarbúdho vahantu sómapītaye	-	-	-	˘	˘	˘	˘	˘	-	˘	-	˘	˘	˘
	“quelli che si svegliano all’alba portino [qui i due dei: éhá devá, v. a] per la bevuta di Soma” ⁵⁸ .														

Dunque la situazione che ci si presenta fra 13-15 e 16-18 è la seguente: nei tre 12^{bi} che non contengono una sequenza mediana di tre brevi ve n’è uno (14c) in cui la fonologia permette una duplice interpretazione a livello di scansione:

⁵⁸ Diversamente É. PIRART, *Les Nāsatya, I: Les noms des Aśvin. Traduction commentée des strophes consacrées aux Aśvin dans le premier mandala de la Rgvedasamhitā*, Genève, Droz, 1995, p. 115: “[Que les Aśvin …] conduisent [ici] les (Deva) qui s’éveillent avec l’Aurore afin qu’ils boivent le Soma!”. Il giudizio pronunciato da Pirart a proposito di composizioni come la presente è negativo dal punto di vista poetico (queste stanze non sarebbero altro che “d’étranges toiles d’Arlequin”); ma uno sfruttamento del formulario apparentemente trascurato può forse non essere in contraddizione con una preziosità quanto all’architettura metrica; l’“erreur” metrica di *vahantu* sarà forse il risultato di un “bricolage” (pp. 113, 116), ma di un “bricolage” strutturato (la variazione *vahatam* in 17c / *vahantu* in 18c può anzi partecipare alla costruzione metrica del testo, cfr. qui sotto).



L'inno vedico come costruzione

					4 ^a	5 ^a		
14c	<i>soluzione possibile:</i> <i>rayivád</i> <i>asmé</i> <i>vyúccha sū°</i>					˘	-	-
	<i>soluzione possibile:</i> <i>revád</i> <i>asmé</i> <i>víyuccha sū°</i>				˘	-	-	-

mentre, degli altri due 12^{bi} che restano in gioco, uno (15c) si sviluppa come 14c con *rayivád* °, l'altro (18c) come lo stesso verso con *revád* °. Il gioco fra conferma e smentita, per quanto esoterico possa essere il suo carattere, è esatto. Si deve riconoscere a nostro avviso che i procedimenti allusivi messi in opera dai poeti vedici, nello specchio dei quali tante volte si scoprano doppi sensi, non si arrestano al piano semantico, ma si estendono al piano fonologico: possono ben esservi ‘doppi sensi’ da scoprire anche al livello della fonologia e anche per questa via i poeti avranno ben avuto ricompense da guadagnarsi nel loro sforzo di trovare la rivelazione del linguaggio (*vācam vid-* in questo stesso RV I, 92, v. 9d^{f9}). In casi di questo genere non si tratterebbe più di emendare il testo sostituendo la forma recente affermatasi nel corso della tradizione con la forma antica ricostruita – l’operazione che normalmente si fa – ma di ammettere l’esistenza di forme entrambe presenti nel diasistema del vedico antico in quanto patrimonio della competenza linguistica dei poeti e ancora entrambe derivabili come varianti allofoniche dalla medesima forma fonologica. L’esecuzione, forzatamente univoca, che fa udire una delle due non cancella l’eco dell’altra, che può essere attivata allusivamente dall’interno del testo stesso mediante procedimenti del tipo or ora rilevato.

Ricapitolando ora quel che si è detto a proposito di 16-18:

				4 ^a	5 ^a		
16c:				˘	-	-	-
17c:				˘	-	-	-
18c:				˘	-	-	-

e confrontando questo schema con quello già presentato per 13-15 possiamo sottolineare alcuni dati che risultano dal confronto fra i due:

- 1) i 12^{bi} di 13-15 + 16-18 sono tutti metricamente marcati e tutti riprendono – o variano – tutte le figure marcate dopo cesura già presenti in 9-12;

⁵⁹ Cfr. qui sopra, con la nota 31.



- 2) il modello secondo cui le figure marcate si distribuiscono in 13-15 risp. 16-18 è, anche qui, quello del “3” come “2+1”, organizzato in modo che ciò che è “1” per 13-15 è “2” per 16-18 e *vice versa*, i due “1” e i due “2” essendo nelle due sezioni in disposizione incrociata (1+2 poi 2+1: in questo senso, un nuovo rispecchiamento). Ripetiamo che le collocazioni con l'anfibraco dopo 4^aΛ (con 4^a lunga) e il cretico dopo 5^aΛ sono apparentate, data l'uniforme successione di lunghe e di brevi nelle stesse posizioni del verso che ne risulta almeno dopo la cesura nei due casi; a legare ancora più strettamente fra loro i tre versi così costruiti si aggiunge del resto quel gioco allusivo che il testo sembra dimostrare.

Se la sequenza che va da 13 a 18 da un punto di vista conclude il ciclo, aggiungendo un elemento di variazione, l'anfibraco dopo 4^aΛ con 4^a lunga, alle disposizioni finora giocate sul tribraco centrale e sul cretico dopo cesura, un altro aspetto ancora, sempre d'ordine metrico, sottolinea il carattere di conclusione delle due triadi finali, perché, accanto agli elementi che collegano queste ultime particolarmente a 9-12 e a altri (quali i cretici dopo cesura ma non solo, cfr. qui sotto, nota 62) che si rincorrono attraverso le diverse sezioni di RV I, 92, costituisce un elemento specifico di legame fra 13-15 + 16-18 e la sezione iniziale 1-8. Si tratta della sequenza - - in 2^a-3^a, di cui si è già detto e che è anch'essa una figura marcata⁶⁰. È assente dalla sezione 9-12 – fatto considerevole –; è al contrario presente nella prima sezione 1-8, a partire dalla prima stanza (la quale ha peraltro dal punto di vista metrico un suo proprio carattere ‘prefatorio’, in quanto vi sono introdotte le sequenze metriche che si riveleranno come maggiormente strutturanti per la composizione nel suo complesso):

1b	púrva árdhe ⁶¹ rájaso bhānūm añjate	-	-	-	˥	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	“nella prima metà dello spazio (le Aurore) si spalmano (come un unguento da toilette) il raggio”													
1d	práti gávó 'ruṣīr yanti mātārah	-	-	-	˥	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	“le vacche rosse ritornano, loro che sono le madri”													

⁶⁰ Cfr. AMBROSINI – BOLOGNA – MOTTA – ORLANDI (edd.), *Scribhair a ainm n-ogaim*, p. 541, con riferimenti.

⁶¹ Testo trádito (samhitāpaṭha) *púrve á*°.

	<i>soluzione possibile: °va áruṣīr (?)⁶²</i>	-	-	-	˘	-	-	-	-	-	-	-	-
--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

e, successivamente alla prima stanza, altre cinque volte (2a, 4a, 5a, 6d, 7b), ricomparando nelle ultime due sezioni, dove gli 8^{ri} entrano in gioco accanto ai 12^{bi}, cosa che è permessa dal paragonabile movimento ritmico dei due tipi di versi nella parte iniziale (come nella finale). Non si manca di cogliere l'occasione di ripetere una disposizione geometrica, perché ritroviamo questa “sincopazione”:

- una volta fra gli 8^{ri} della prima delle due triadi finali, al v. 14a:

14a	úṣa ⁶³ adyéhá gomati	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	“o Aurora, ricca di vacche oggi qui [diffondi il tuo splendore] ⁶⁴ ”												

⁶² Questa giunzione alla cesura ha forse delle particolarità, cfr. ARNOLD, *Vedic metre*, p. 77; si ripete, trasmessa da una grafia parzialmente ‘rivedicizzata’, al v. 2b 'svāyūjó áruṣīr° (evt. → suvāyúja a°), laddove in qualche modo 2d conferma tale restituzione: 'rūśantam bhānūma áruṣīr °. Se è così, si tratta delle prime tre volte in cui compare la figura - ˘ - , che si ritrova, in questa stessa sezione di RV I, 92, ai versi 3d ([...] áha yájamānāya [...]), 4a ([...] pésāṁśī vapate [...]), 6a ('átaříṣma támásas °) e, variata dalla cesura avanti le tre brevi, al v. 7c (˘ nṛváto a° → nṛváta a°). Come si vede, lo schema delle tre brevi mediane, che abbiamo analizzato a proposito delle altre sezioni, ha la sua origine, con i suoi sotto-modelli, nella sezione iniziale. Qui appare accanto all’altro schema che si caratterizza per un aspetto marcato di brevità, - in 2^a-3^a, e ciò fin dalla prima stanza, nello stesso verso 1d (se lo si legge come qui sopra nel testo), che presenta allora più di una ragione di interesse: è il verso in cui a questi passaggi metrici più rapidi – che si oppongono alla lentezza in particolare del verso precedente c, che si è già messa in rilievo – si fa corrispondere l'espressione del ritorno delle Aurore, con il verbo di movimento *yanti*; inoltre, il verso inaugura una doppia serie di ripetizioni sintattico-metriche: da un lato *práti*, con · ti · in 2^a come in 5a, mentre è · ra· a trovarsi nella medesima posizione in 6d (' suprátiñká [...]) – e si terrà in considerazione anche *ádhī*, preverbio anch’esso e prosodicamente e foneticamente paragonabile a *práti*, in attacco di 4a (*ádhī pé*°) –, dall’altra *áruṣīḥ* già menzionato – e *arunāñḥ* dopo *apartann* °, che ha la sua prima a in 2^a, al v. 2a. - in 2^a-3^a e tre brevi mediane si trovano ancora simultaneamente al v. 4a (il verso della danza dell’Aurora) e per il resto le due figure sono distribuite fra le prime sette stanze – le stesse dei cretici dopo cesura – in maniera coordinata, fino al gioco della presenza/assenza fra le stanze 3 e 5.

⁶³ come qui sopra nel testo, con la nota 37 (in 14a testo trádito úṣo ad°). Una possibilità di ottenere la lunga in 2^a di 14a sarebbe quella di mettere in conto la realizzazione di una pausa dopo il vocativo e di conseguenza il mantenimento, in qualche forma, della consonante finale della parola (un’analoga possibilità permetterebbe anche di evitare la 4^e breve nel verso seguente 14b, nel senso, qui, che la pausa potrebbe valere da sé sola come sostitutiva di una lunga: si tratta in 14b del voc. ásvāvati “ricca di cavalli”, con · ti · in 4^a).

⁶⁴ Cfr. v. c qui sopra, con la nota 48.



- e due volte fra gli 8^{ri} della seconda triade, ai versi 16a e 18a:

16a	áśvinā vartír asmád á											
“o Cavalieri, cominciando da noi per (vostro) il giro [ricco di vacche ecc., v. b, venite a fermare il carro da questa parte, v. c]” ⁶⁵ ;												

18a	éhá devá mayobhúvā											
“i due dei che sono il ristoro [quelli che svegliano all’alba li portino] qui” ⁶⁶ ;												

- due volte fra i 12^{bi} della prima triade, ai versi 13c e 14c – già discussi –, nel secondo dei due se ci atteniamo alla scansione *'revád asmé víyucha sū'* (nel caso dell’altra scansione, che produce due brevi in 2^a-3^a, si avrebbe un architettura un po’ meno esatta, ma allo stesso tempo, accanto a un rinvio a 1-8 altrimenti stabilito, un rinvio altresì alle stanze 11-12 più vicine, dove questa figura metrica di due brevi in 2^a-3^a era, come si è visto, fortemente motivata a differenti livelli testuali)
- e una volta fra i 12^{bi} della seconda triade, al v. 17c – anche questo già citato.

Dunque, se negli 8^{ri} la sequenza - - in 2^a-3^a è tre volte al v. a delle rispettive stanze – come ai versi 4a, 5a – e nei 12^{bi} tre volte al v. c (necessariamente) delle rispettive stanze (ricordiamo, al v. 14c stando a una delle due scansioni possibili), la disposizione è d’altro canto a specchio secondo il modello 2+1. È una disposizione che è stata già osservata qui sopra per un altro aspetto concernente le due sezioni finali e che, in quest’ultimo altro caso esaminato, si mette

⁶⁵ PIRART, *Les Nāsatya*, I, p. 113: “ô habiles Aśvin, que votre tour nous (protège de dangers et [...]) [...]”. Dalla mancanza del verbo “il faut conclure”, secondo Pirart (*ibid.*, p. 114), “à un bricolage, à un «collage»” (cfr. qui sopra, nota 58). Il verbo, in realtà, può non mancare, se consideriamo il verbo *yā-* in RV VIII, 22, 17 (e analoghi) non come da “sous-entendre” qui (Jamison in *The Rigveda*, trad. a cura di JAMISON – BRERETON, I, p. 228: “Aśvins, (drive) your circuit [...]. Stop your chariot nearby”), ma come il corrispondente, in quelle stanze, della formula ampliata *rāthām [...] ní yacchatam* “fermate il carro!” in RV I, 92, 16 al v. c, mentre l’acc. *vartīḥ*, per “désespéré” che sia con *yā-* secondo Pirart, *ibid.*, p. 57, a proposito di RV I, 34, 4, potrebbe esprimere la direzione, con l’uno come con l’altro dei due predicatori analoghi; dunque, per quel che concerne RV I, 92, 16: “o Cavalieri, partendo da noi [*asmád á*, cfr. RENOU, EVP, XVI, 1967, p. 8 – benché lo studioso non applichi qui questo valore sintattico –: partendo da noi in quanto i primi rispetto ai nostri concorrenti] per il (vostro) giro [*vartīḥ*] che porta molte vacche ecc. [*gómat* ecc., v. b], venite a fermare il carro da questa parte [*arvág rāthām ... ní yacchatam*, v. c]”.

⁶⁶ PIRART, *Les Nāsatya*, I, p. 115: “que les (Aśvin), Deva réconfortants [..., conduisent] ici [les (Deva)]”, cfr. qui sopra con la nota 58.



L'inno vedico come costruzione

in evidenza per l'ordine stesso in cui si presenta la figura $\sim -$ in 2^a-3^a:
 $12^{bo} - 8^{rio} - 12^{bo} (13c - 14a - 14c) / 8^{bo} - 12^{rio} - 8^{bo} (16a - 17c - 18a)$ ⁶⁷.



⁶⁷ Circa il problema di come fenomeni del genere di quelli esposti nel presente studio potessero essere fruibili in una situazione di cultura orale cfr. le considerazioni già fatte in BOCCALI – ANGELILLO (edd.), *Arte e letteratura*, p. 14, nota 60.





CINZIA PIERUCCINI

GIARDINI E PARCHI DELL'INDIA ANTICA

In ancient Indian literature gardens and parks are an ubiquitous presence. From the Buddhist Pāli Canon to the *Rāmāyaṇa* and to *kāvya* poets, we meet numberless mentions and descriptions of such places, said to be set in cities and their outskirts. This paper aims at summarizing the researches on the subject conducted by the author, and already partly presented in a series of articles. It will be argued that in the so-called parks mentioned in the Pāli Canon and connected with the predication of the Buddha we have rather to see, quite often, reserves and orchards, and not necessarily the “pleasure parks” outside the cities so well-known from *kāvya* literature; and that exactly in sites of this kind, whatever their original purpose, the birth of the first Buddhist monasteries took place in order, for the new creed, to occupy a sort of middle space between the forest – the place of brahmanic ascetics – and the city proper, the place of politics and commerce. Then, these pages will highlight the amorous and erotic role of pleasure parks and gardens, especially characteristic of *kāvya* literature, and it will be dwelt on the fantasies which, on the one side, imagine heaven as a garden, and, on the other, try to transform the “real” gardens in veritable paradises on earth.

È molto facile constatare quanto anche oggi l’arte del giardino sia ufficialmente considerata importante in India: basti per esempio considerare gli allestimenti, per così dire, che negli ultimi anni l’Archaeological Survey of India ha riservato a numerosi monumenti dell’antichità sparsi per il Paese; e nelle città indiane i parchi sono indubbiamente fra i luoghi di svangi più popolari. In prospettiva storica, giardini ancora ben leggibili sono in particolare quelli Mughal, diffusamente improntati al modello del *chār bāgh*, il “giardino quadruplice”, immagine del Paradiso, e naturalmente vari impianti di epoca coloniale. Ma, come dimostra la letteratura, esiste in India una tradizione del giardino di gran lunga precedente; essa appare inferibile già per quanto riguarda l’epoca della cosiddetta seconda urbanizzazione del subcontinente, cioè in sostanza l’epoca del Buddha, e giardini e parchi attraversano tutta la letteratura classica dell’India.

Giardini e parchi, si è detto; numerosi, e con diverse implicazioni di significato secondo i lessici tradizionali quali l’*Amarakoṣa*, sono i vocaboli sanscriti per designare queste realtà, sebbene i poeti del *kāvya*, la lettera-

tura d'arte, appaiano impiegare la terminologia in modo piuttosto libero¹. Facendo riferimento alle tipologie principali, chiameremo qui “giardino” lo spazio di alberi e fiori che correva un'abitazione o un palazzo, e “parco” l'area dedicata che, nell'India antica, si trovava tipicamente fuori della città. Certamente tracciare una vera e propria storia di questi luoghi scomparsi è impossibile, ma non lo è delineare gli aspetti principali della loro semantica e della simbologia di cui potevano essere investiti. Queste pagine hanno lo scopo di riassumere brevemente le acquisizioni raggiunte, in parte attraverso i miei studi già pubblicati in proposito.

Se consideriamo le testimonianze della letteratura buddhista in pāli, un dato appare di grande interesse: nel suo costante itinerare, il Buddha è detto sostare e tenere abitualmente i suoi sermoni in luoghi, situati al limitare di città o di insediamenti minori² dell'India nord-orientale, la cui designazione in lingua originale viene comunemente tradotta con i termini “bosco”, “boschetto”, “giardino” o “parco” (inglese *grove*, *garden*, *park*) – a partire dal famoso cosiddetto “Parco delle gazzelle”, *migadāya*, coincidente con l'odierna Sarnath alle porte di Varanasi, dove avviene la sua prima predicazione. Almeno sulla base di un'indagine iniziale, in questi siti sembra di poter identificare realtà di vario tipo, e senz'altro non soltanto luoghi concepiti per essere destinati primariamente allo svago e al piacere, come vedremo essere comunemente implicato dal “parco” tipico del *kāvya*; si tratta, molto spesso, di semplici macchie di alberi, oppure di frutteti, riserve, tenute di vario genere. In generale, questi luoghi sono spesso detti essere di proprietà di singoli – e anche del sovrano – o di gruppi di individui; sono definiti con il nome delle piante (o degli animali, come il *migadāya*) che li caratterizzano, e, oppure, con quello del proprietario. Fra i luoghi celebri e meno celebri associati al nome di un individuo possiamo ricordare, fuori Sāvatthī, il “Bosco di Jeta”, *jetavana*, dal nome del principe originario possessore del terreno; presso Vesālī, il “Bosco di manghi”, *ambavana*, proprietà dell'etera – *ganikā* – Ambapālī, ovvero l'*ambapālivana*; l'*ambavana* presso Nālandā del banchiere Pāvārika, e per la verità diversi altri boschetti di manghi, fra i quali anche quello del fabbro Cunda, che incolpevolmente offre al Buddha quel pasto che lo porterà definitivamente alla malattia mortale; presso Kapilavatthu, il “Parco di Nigrodha”, *nigrodhārāma*, posseduto da uno Sākyā di questo nome; il *kālakārāma* di proprietà di Kālaka,

¹ Cfr. G. WOJILLA, *Heavenly gardens*, «Pandanus '09: Nature in Literature, Art, Myth and Ritual», 3, 2009, 1, pp. 19–31, a pp. 20–24, 28; e C. PIERUCCINI, *Gardens and parks of ancient India and the poetics of Aśvaghoṣa*, «Pandanus '14. Nature in Literature, Art, Myth and Ritual», 8, 2014, 1, pp. 7–29, a p. 12.

² Studio importante in proposito è B.G. GOKHALE, *Early Buddhism and the urban revolution*, «The Journal of the International Association of Buddhist Studies», 5, 1982, 2, pp. 7–22.

presso Sāketa; e così via³. Quello di Sarnath non è l'unico “Parco delle gazzelle” frequentato dal Buddha⁴. Non è facile comprendere in che cosa consistessero esattamente questi ultimi luoghi: il confronto con altre testimonianze testuali fa pensare sia a riserve in cui gli animali erano tenuti a scopo utilitaristico, sia a tenute in cui erano invece protetti⁵. In generale, tuttavia, non sembra inverosimile pensare che i siti di questo tipo, comunque denominati e anche quando connessi con forme di produttività, combinassero questo aspetto, probabilmente spesso primario, con la piacevolezza del luogo.

A ogni modo, se accettiamo la verosimiglianza storica delle ambientazioni dei discorsi e dei soggiorni del Buddha, o se quanto meno riteniamo che i redattori dei testi abbiano inteso operare in termini di verosimiglianza⁶, sorge spontaneo domandarsi perché abbiamo a che fare con tanta regolarità con luoghi di questo genere, collocati al limitare dei centri abitati. Un motivo risiede senz’altro nel fatto che il Buddha appare rivolgersi a un pubblico numeroso, che dobbiamo presumere in larga misura di estrazione urbana, e, per quanto egli ci sia presentato dalla tradizione come amato e protetto dai regnanti del Kosala e del Magadha e perfet-

³ Per riferimenti testuali a questi luoghi si rimanda, per brevità, al classico G.P. MALALASEKERA, *Dictionary of Pāli proper names*, 2 voll., London, John Murray, 1937-1938 (e ristampe successive), sotto le diverse voci.

⁴ Con “gazzelle” o “cervi” si traduce abitualmente in questo composto pāli *miga*, sanscrito *mrga*, vocabolo comunissimo che copre un ampio spettro di significati; per un’analisi dei vari usi del termine, cfr. F. ZIMMERMANN, *The jungle and the aroma of meats. An ecological theme in Hindu medicine*, Delhi, Motilal Banarsi Dass, 2011 (ed. or. Paris, Gallimard, Le Seuil, 1982), p. 88.

⁵ La varietà di interpretazione si fonda sul raffronto con i racconti del *Nigrodhamiga Jātaka* e del *Nandiyamiga Jātaka* e con alcuni passi dell’*Arthaśāstra*. Nei due *Jātaka*, poiché tutti i giorni il sovrano interrompe il loro lavoro coinvolgendoli in battute di caccia, i sudditi decidono di attrarre e rinchiudere un gran numero di *miga* in un parco cintato e chiuso, dove li forniscono di acqua e foraggio; in questo modo il re avrà gli animali a sua disposizione senza più recare disturbo alla popolazione. Per le virtù del futuro Buddha, che nei due racconti è il *miga* cui ciascun *Jātaka* è intitolato, entrambe le vicende si concludono con il conferimento, da parte del re, dell’incolumità ai *miga* e agli altri animali. Quanto all’*Arthaśāstra*, il testo menziona *mrgavana*, termine in sostanza sinonimo di pāli *migadāya*, appunto come luoghi in cui i *mrga* li presenti sono destinati a fornire carne e pelli (per esempio VIII.4.44), oppure in cui a loro, e ad altri animali, è offerta garanzia di incolumità (e allora abbiamo un *abhayavana*, “bosco senza paura”, per esempio II.26.1). Per il testo dei *Jātaka*, cfr. http://gretil.sub.uni-goettingen.de/greti_utf.htm#Jataka; per una traduzione italiana del *Nigrodhamiga Jātaka*, cfr. *Jātaka, Vite anteriori del Buddha*, a cura di M. D’ONZA CHIODO, Torino, Utet 1992, pp. 57-60. Per l’*Arthaśāstra* il riferimento è al testo edito da R. P. KANGLE (*The Kautilya Arthaśāstra, Part I, A critical edition with a glossary*, Bombay, University of Bombay, 1960), e alla traduzione di P. OLIVELLE, *King, governance, and law in ancient India. Kautilya’s Arthaśāstra*, New York, Oxford University Press, 2013.

⁶ Per osservazioni importanti che lasciano intuire, appunto, un’esigenza di verosimiglianza si veda G. SCHOPEN, *If you can’t remember, how to make it up: some monastic rules for redacting canonical texts*, in ID., *Buddhist monks and business matters. Still more papers on monastic Buddhism in India*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2004, pp. 395-407 (versione originale in P. KIEFFER-PÜLZ – J.-U. HARTMANN, edd., *Bauddhavidyāsudhākaraḥ, Studies in honour of Heinz Bechert on the occasion of his 65th birthday*, Swisttal-Odendorf 1997, Indica et Tibetica 30, pp. 571-582).

tamente padrone dei suoi movimenti, la città coeva, arroccata nelle sue mura, non doveva facilmente offrire spazi liberi di aggregazione; né, verosimilmente, troppi luoghi tranquilli, adatti per riflettere e meditare. In particolare, dalle testimonianze letterarie dell'India antica non sembra di poter desumere con sicurezza l'esistenza di parchi "pubblici" all'interno delle città. D'altra parte, secondo la regola, i monaci che accompagnano il Buddha e il Buddha stesso vivono elemosinando il cibo e non possono compiere la loro questua oltre mezzogiorno, il che implica, ovviamente, la vicinanza costante a un centro abitato. Ma forse questa ricorrente collocazione dei sermoni del Buddha in spazi non precisamente urbani, eppure nei pressi di questi, ha anche un altro significato implicito. La città è il luogo della politica e del commercio, mentre la foresta è fortemente connotata in termini brahmanici – è il terreno dell'ascesi e dei riti sacrificali, connesso con le figure degli eremiti, i *rṣi* e i *vānaprastha*. I "parchi" e simili sono una sorta di realtà intermedia, uno spazio che il nascente buddhismo può far proprio. Di fatto, proprio nell'ambito di luoghi di questo genere dobbiamo scorgere, secondo la tradizione testuale, la nascita dei complessi di residenza monastica. Nella letteratura buddhista in pāli si intravvede infatti una dinamica regolare di questo tipo: il Buddha sosta in un "parco" (uso qui i termini piuttosto liberamente); il proprietario lo dona al Buddha, perché ne possa disporre nel suo itinerare, e vi fa costruire strutture di ospitalità, cioè un "monastero". Fra i casi più significativi si può ricordare quello di Bimbisāra, re del Magadha, che al Buddha fa appunto dono del proprio "Boschetto di bambù", *veļuvana*, presso la capitale Rājagaha, perché al sovrano sono attribuite, in questa circostanza, parole rivelatrici su quale possa essere la collocazione ideale di una residenza monastica:

"In quale luogo potrebbe sostare il Beato, che non sia né troppo distante né troppo vicino al villaggio, dove si possa andare e venire, accessibile per gli uomini che lo desiderino, di giorno non troppo affollato, di notte poco rumoroso, tranquillo, dove si respiri solitudine, adatto per giacere indisturbati dagli uomini, appropriato al ritiro?"⁷.

Il caso senz'altro più celebre riguarda il *jetavana*, che il banchiere Anāthapiṇḍika acquista a carissimo prezzo dal principe Jeta per farne omaggio all'Illuminato, costruendovi appunto una residenza per lui e i suoi discepoli. La coincidenza fra "parco" e "monastero" è ben riflessa

⁷ *Mahāvagga* I.22.16; testo secondo GRETIL con minima modifica grafica (http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/2_pali/l_tipit/l_vin/vin1mapu.htm): *kattha nu kho bhagavā vihareyya, yam assa gāmato n'eva avidūre na accāsanne gamanāgamanasampannam atthikānam-atthikānam manussānam abhikkamanīyam, divā appākinñam rattim appasaddam appanigghosam vijanavātam manussarāhaseyyakam paṭisallānasāruppan ti //16 //*.

dal lessico; difatti, i termini sanscriti *vihāra* e *ārāma* o i loro equivalenti pracriti con cui testi e le iscrizioni buddhiste chiamano i “monasteri” hanno e mantengono nel sanscrito classico il primo il senso di “passeggiata, tour di piacere”, “divertimento, passatempo”, “luogo di ricreazione, di piacere”, e il secondo di “piacere”, “luogo di piacere, giardino”⁸. Si è incontrato qui sopra il termine pāli *ārāma* tradotto con “parco”, nei casi del *nigrodhārāma* e del *kālakārāma*. Il tema merita ulteriori studi, ma sembra comunque di poter affermare che fra le motivazioni della coincidenza lessicale fra “parco” e “monastero” si debba annoverare anche questa dinamica di conversione dei luoghi.

Ma, dopo questi cenni al Buddha e alla sua predicazione, vediamo ora qual è il ruolo d’elezione che i giardini e i parchi appaiono presto assumere nella letteratura dell’India classica, e che consiste di un legame fortissimo con la sfera amorosa⁹. Alberi e cespugli ricchi di fiori e frutti, colori, profumi e canti di uccelli, ombra e vasche colme di fiori di loto che offrono frescura e divertimento creano un ambiente sinestetico di bellezza e sensualità, come pure di riservatezza, che fa da cornice al gioco erotico, spesso clandestino, e lo suscita e lo esalta. Protagonisti delle gite nei parchi fuori città sono sovrani e appartenenti all’élite benestante urbana. Il *Mahāsāra Jātaka* così introduce la propria narrazione, delineando una situazione tipica:

Un giorno il re si recò con un gran séguito nel parco, e, dopo aver passeggiato un po’ tra gli alberi, sentì il desiderio di entrare in acqua per fare il bagno; si tuffò allora in un laghetto e invitò le sue concubine a fare altrettanto¹⁰.

Nel parco fuori città, come vuole il *Kāmasūtra*, i *nāgaraka*, gli “uomini eleganti”, organizzano gite con amici e cortigiane:

(...) le gite nei parchi. In queste occasioni, essi dovranno partire la mattina presto a cavallo, elegantemente abbigliati, in compagnia delle cortigiane e seguiti dai servitori. Là pranzeranno e trascorreranno il tempo con combattimenti di galli, pernici e arieti, con gio-

⁸ Cf. G. SCHOPEN, *The Buddhist ‘monastery’ and the Indian garden: aesthetics, assimilations, and the siting of monastic establishments*, «Journal of the American Oriental Society», 126, 2006, 4, pp. 487–505, alle pp. 487–489, e Sir M. MONIER-WILLIAMS, *A Sanskrit-English dictionary*, Oxford, The Clarendon Press, 1899 e ristampe successive, s.v.

⁹ Questo legame è stato compiutamente messo in luce da un fondamentale articolo di DAUD ALI, *Gardens in early Indian court life*, «Studies in History», 19, 2003, 2, pp. 221–52. La descrizione dei luoghi monastici nel *vinaya* dei Mūlasarvāstivādin dimostra chiaramente che i monaci redattori di questi testi erano ben consapevoli dell’atmosfera di piacere sensuale implicita nell’idea di *vihāra*/parco/monastero (cfr. SCHOPEN, *The Buddhist ‘monastery’*).

¹⁰ Traduzione di D’ONZA CHIODO, *Jātaka*, p. 142; testo secondo GRETIL (http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/2_pali/1_tipit/2_sut/5_khudd/jatak1pu.htm): *ekadivasam rājā mahantena parivārena uyyānam gantvā vanantarāni vicaritvā udakakīlam kīlitukāmo maṇgalapok-kharanīm otaritvā itthāgāram pi pakkosi*.



chi, spettacoli e attività piacevoli; nel pomeriggio faranno ritorno allo stesso modo, portando con sé ricordi della visita di quel parco¹¹.

Agli esordi documentati del *kāvya* sanscrito, famoso è il parco dei Canti III-IV del *Buddhacarita* di Aśvaghoṣa, fuori della capitale Kapilavāstu, dove il futuro Buddha, per iniziativa del re suo padre che vuole tenerlo legato alla vita del mondo, si trova ad affrontare i tentativi di seduzione di un gruppo di fascinose cortigiane¹². Un ruolo fondamentale è assegnato nella *Mṛcchakaṭikā*, il celeberrimo testo teatrale attribuito a un re Śūdraka, al parco fuori città dove dovrebbe avvenire un incontro fra i protagonisti, la cortigiana Vasantasenā e il suo innamorato Cārudatta; questo parco, nel viaggio in carrozza verso il quale e al cui interno avvengono molti colpi di scena essenziali allo svolgimento della vicenda, è proprietà del “cattivo” della pièce, che è il cognato del re¹³.

Analoga atmosfera sensuale e amorosa è assegnata al giardino delle case private, di cui il *Kāmasūtra* ci offre una breve ma preziosa descrizione:

Nel giardino alberato verranno disposte un’altalena ben imbottita, all’ombra, e una panca di terra battuta [sotto un padiglione di rami-picanti, e perciò] cosparsa di fiori¹⁴.

Questa atmosfera è riecheggiata da un brano della *Mṛcchakaṭikā*, che per voce di Maitreya, il *vidūṣaka*, personaggio canonico del teatro sanscrito,

¹¹ *Kāmasūtra* I.4.39-40; mia la traduzione: VĀTSYĀYANA, *Kāmasūtra*, a cura di C. PIERUCCINI, Venezia, Marsilio, 1990 (VI ed. 2001), p. 73; testo secondo ŚRĪ G.D. SHASTRI (ed.), *The Kāmasūtra by Śrī Vātsyāyana Muni, with the commentary Jayamangala of Yashodhar*, Benares, Chowkhamba Sanskrit Series Office: (...) -udyānagamanam (...) // 39 // pūrvāṅha eva svalamkṛtās turagādhirūḍhā vesyābhiḥ saha paricārakānugatā gaccheuyh, daivasiṁ ca yātrāṁ tatrāvānubhūya kukkuṭalāvaka meṣayuddhadhyūtaḥ prekṣābhīr anukūlaś ca ceṣṭitaiḥ kālām gamayitvā 'parāhne gr̥hītata dudyānopabhogacihnaś tathaiva pratyāvraje yuḥ //40//.

¹² Per un’analisi del brano cfr. PIERUCCINI, *Gardens and parks*. Il nome di questo parco è forse Padmaśanda (*Buddhacarita* III.63), ma il termine, che significa “Con una moltitudine di loti”, può anche essere considerato un *bahuvrīhi* che qualifica la parola *vana-* nella strofe. Nel primo modo lo interpretano JOHNSTON e OLIVELLE, nel secondo PASSI. Si vedano E. H. JOHNSTON, *Buddhacarita or acts of the Buddha. Complete Sanskrit text with English translation, new enlarged edition*, Delhi, Motilal Banarsi Dass, 1984 (1935 ed., 1936 trad.), trad. p. 43; P. OLIVELLE, *Life of the Buddha by Aśvaghoṣa*, Clay Sanskrit Library, New York, New York University Press - JJC Foundation, 2008, p. 83; AŚVAGHOṢA, *Le gesta del Buddha* (*Buddhacarita Canti I-XIV*), a cura di A. PASSI, Milano, Adelphi, 1979, p. 47.

¹³ Nel testo il parco è spesso definito, in pracrito, *jīṇujaya*, sanscrito *jīrṇodyāna*, “vecchio giardino”, con implicita, nel termine *jīrṇa*, una certa idea di decadenza; il suo nome pracrito è Pupphakarāṇḍaa, sanscrito Puspakarāṇḍaka, “Cesto di fiori”. Per il testo e la traduzione della *Mṛcchakaṭikā* cfr., da ultimo, D. ACHARYA, *The little clay cart by Śūdraka*, Clay Sanskrit Library, New York, New York University Press - JJC Foundation, 2009. Per osservazioni sul parco e sul giardino (si veda oltre) di quest’opera cfr. F. VOEGELI, *L’Inde sans paradis. Quelques remarques sur les parcs et les jardins dans l’Inde ancienne*, in D. BARBU et alii (ed.), *Mondes clos, Cultures et jardins*, Gollion (CH), Infolio, 2013, pp. 29–52, 328–333, alle pp. 33-39.

¹⁴ *Kāmasūtra* I.4.15 ; mia la traduzione: VĀTSYĀYANA, *Kāmasūtra*, p. 71; testo secondo SHASTRI: svāstirñā preṇkhadolā vr̥kṣavāṭikāyāṁ sapracchāyā, sthaṇḍilapīṭhikā ca sakusuma- (...) //; l’integrazione segue il commento di Yaśodhara.

ci presenta il giardino della casa di Vasantasenā, collocato nella zona più interna della sua vasta abitazione:

“Che meraviglia! Che splendore questo giardino! Molti alberi vi sono stati piantati, che offrono in bell’ordine una profusione di fiori. Sotto alberi vicini è collocata un’altalena di seta, della misura dei fianchi delle giovani donne. Gelsomini d’oro, *śephālikā*, gelsomini *mālatī*, gelsomini *mallikā*, gelsomini *navamālikā*, amaranti, *ati-muktaka* e altri fiori si sono sparsi giù da sé – davvero, quasi oscura lo splendore del parco Nandana! E qui un piccolo stagno somiglia all’alba, per i suoi loti e le sue ninfee rosse che brillano come il sole nascente. E in più quest’albero di *ásoka*, dai fiori e dai germogli appena spuntati, sembra un soldato in mezzo alla battaglia, coperto di denso sangue rosso”¹⁵.

Sul Nandana si veda oltre.

Quanto al giardino del palazzo reale, quella che è probabilmente da considerare la più antica descrizione a noi pervenuta rappresenta un esempio molto peculiare e complesso, in cui sembra già culminare una lunga tradizione letteraria; e il brano, data la sua immensa celebrità, ha certo costituito a sua volta un archetipo. Si tratta della descrizione, nel *Rāmāyaṇa*, della *ásokavanikā* di Laṅkā, il “boschetto di alberi di *ásoka*” dove Sītā, rapita dal demone Rāvana, è da questi tenuta prigioniera presso il suo palazzo (in particolare, *Rāmāyaṇa* ed. crit. V.12-13). Ho trattato diffusamente altrove di questo brano¹⁶, in cui l'*ásokavanikā* è indubbiamente presentata appunto come il giardino di una reggia, ma dove le caratteristiche classiche nella letteratura sanscrita del parco/giardino sembrano essere proiettate attraverso una lente di ingrandimento, assumendo connotazioni esorbitanti e favolose. In definitiva, questo luogo appartiene primariamente alla favola e al mito. Ma quanto può essere utile ricordare qui è che si tratta, in ogni caso, dello scenario prescelto per una schermaglia erotica: in questo luogo infatti Rāvaṇa mette in campo le sue terribili profferte alla disperata Sītā; la *ásokavanikā* di Laṅkā è un giardino di passione, per quanto di una passione demoniaca e oscura, cui fa da contrappunto la strenua fedeltà di Sītā allo sposo lontano. In aggiunta, nel brano ricorrono alcune immagini, rese in parte possibili dal genere grammaticale stesso della parola *ásokavanikā*,

¹⁵ *Mrcchakaṭikā* IV.212-213, secondo la numerazione di D. ACHARYA, *The little clay cart*: traduzione mia basata sulla *chāyā* sanscrita di ACHARYA, qui riportata con grafia e punteggiatura normalizzate: *āścaryam bhoḥ / aho vṛkṣavāṭikāyāḥ saśrīkatā / accharītikusumaprasṭārāropitā anekapādapāḥ nirantarapādapatalanirmitā yuvatijanajaghanaparimāṇā paṭṭadolā suvarnayūthikāśephālikāmālatīmallikkānayamālikākurabākātimuktakaprabhṛtikusumaiḥ svayam nipatitair yat satyam laghūkarotīva nandanavanasya saśrīkatām / itaś ca udayatsūryasamaprabhaiḥ kamalaraktotpalaīḥ saṃdhyyāyata iva dīrghikā / api ca / eso 'śokavṛkṣo navanirgataku-sumapallavo bhāti / subhāta iva samaramadhye ghanalohitapānkacarcikah //*

¹⁶ C. PIERUCCINI, *The ásoka groves of the Rāmāyaṇa: imagery and meanings*, «Rivista di Studi Orientali», Supplemento numero 89, 2016, pp. 107-118.

che descrivono il luogo “al femminile”, e che lo legano ulteriormente alla sfera dell’erotismo.

Il ruolo erotico del giardino del palazzo reale è importante nel *kāvya* maturo: ricordiamo la sua centralità nel gioco amoroso fra i protagonisti del *Mālavikāgnimitra* di Kālidāsa¹⁷. Del massimo interesse è la descrizione di un simile luogo nel *Daśakumāracarita* di Daṇḍin, attraverso le parole di uno dei protagonisti, Upahāravarman, che si sta recando a un appuntamento segreto con la regina; egli supera il fossato e le mura, quindi narra:

Una volta a terra, oltrepassai un filare di *bakula*, avanzai un poco per la via fiancheggiata dai *campaka* e udii lontano il canto commovente di una coppia di *cakravāka*. Proseguii verso nord, per la distanza di un tiro d’arco, lungo la via dei *pātali*, dove si poteva toccare la parte centrale del muro della reggia; poi a est, per un sentiero di ghiaia i cui lati erano entrambi adorni di macchie di *pindī* e gelsomini; camminai un poco verso nord, quindi mi diressi verso la via dei manghi che volgeva a sud.

Grazie a un lumino che irradiava luce da una scatola leggermente aperta, vidi una pergola molto fitta di rampicanti *mādhavī*, al cui centro era stato costruito un palchetto gemmato. Vi entrai da un fianco, poi aprii una porta formata dai tralci di *aśoka* che ricadevano a terra – era colma di boccioli novelli, simili a pelurie sollevata, e la arrossava una massa di teneri germogli – e mi ritrovai in una pergola interna, circondata, a mo’ di parete, da un filare di giovani amaranti gialli fitti di corolle sbocciate. Qui c’era un giaciglio di fiori ben steso, cestini di foglie di loto contenenti quanto serve all’amore, un ventaglio d’avorio e una brocca colma d’acqua profumata¹⁸.

¹⁷ Per il testo e la traduzione del *Mālavikāgnimitra* cfr. da ultimo D. BALOGH – E. SOMOGYI, *Mālavikā and Agnimitra by Kālidāsa*, Clay Sanskrit Library, New York, New York University Press – JJC Foundation, 2009.

¹⁸ *Daśakumāracarita*, Terzo *ucchyāsa*. Mia la traduzione: DAṄḌIN, *I dieci principi* (*Daśakumāracarita*), a cura di C. PIERUCCINI, Brescia, Paideia, 1986, pp. 132-133. Testo secondo M. R. KALE, *Daśakumāracarita of Daṇḍin. Text with Sanskrit commentary, various readings, a literal English translation, explanatory and critical notes, and an exhaustive introduction*, Delhi, Motilal Banarsi, 1966⁴, testo p. 113: *avatīraś ca bakulavīthim atikramya campakāvalivartmanā manāgivopasṛtyotarāhi karunam cakravākamithunaravam aśrnavam / punar udīcā pāṭalipathena sparsalabhyaviśālasaudhakudiyodarena śarakṣepam iva gatvā punah prācā piṇḍibhāṇḍitṛakhanḍamāṇḍitobhayapārśvena saikatapathena / kiṁcid uttaram atikramya punar avācūm cūtavīthim agāhiśi / tataś ca gahanataram udaroparacitaratnavedikam mādhavīlatāmanḍapam īśad vivṛtasamudgakonmisitabhāśā dīpavartyā nyarūpayam / pravīsyā caikapārśve phulalupusānirantarakurāṇṭapotaṇktibhittiparigataṁ garbhagṛham, avanipatitārunāśokalatāmayam abhinavakusumakorakapulakalāñchitaṁ pratyagrapravālapaṭalaṁ kapātam uddhātya prāvīksam / tatra cāśit svāstīrṇam kusumāśayanam, suratopakaranavastugarbhāś ca kamalinīpalāśasāmputāḥ, dantamayas tālavyntah, surabhisalilabharitaś ca bhṛṅgārakah /*. Secondo una celebre leggenda, il maschio e la femmina degli uccelli *cakravāka* sono condannati da una maledizione a una dolorosa separazione notturna; cfr. C. PIERUCCINI, *The cakravāka birds: history of a poetic motif*, in G. BOCCALI – C. PIERUCCINI – J. VACEK (edd.), *Pandanuś '01: Research in Indian Classical Literature*, Prague, Signeta, 2002, pp. 85-105.

Come ha fatto notare Daud Ali, una delle caratteristiche più notevoli di questo rutilante passo è che il giardino della reggia ci è descritto quasi fosse una sorta di replica botanica del palazzo stesso, con i suoi corridoi e stanze¹⁹. E veniamo qui a un altro punto fondamentale di come i giardini e i parchi ci sono presentati dalla letteratura dell'India antica in generale: essi non ci appaiono affatto spazi "naturali", bensì luoghi profondamente costruiti, grazie alla presenza di una serie di apparati. Circondati da muri per protezione e privacy, i parchi con portali d'ingresso ben sorvegliati, come in parte si è già visto, sono dotati di padiglioni, cancellate, sedili, pergolati, altalene, e decorazioni quali festoni, bandiere, e così via; vi trovano posto, inoltre, vasche, colline e grotte artificiali. Nelle arti figurative, una rara immagine di alta epoca (Fig. 1) conferma questa concezione: si tratta di un rilievo del Grande Stūpa di Sanchi, dove coppie in atteggiamento amoroso popolano un giardino o parco con cancellate, una scala e sedili, e dai cui alberi, il cui peculiare disegno indica forse una potatura, pendono ornamenti di varia foglia²⁰. La scultura buddhista dell'India, qui a Sanchi e ovunque, documenta chiaramente come gli alberi sacri, e in primo luogo l'albero connesso con l'Illuminazione, fossero decorati con ghirlande, collane, parasoli e così via.

Fra la decorazione, se così possiamo chiamarla anche in questo caso, dei giardini – termine che da qui in poi usiamo in senso onnicomprensivo – figura anche un certo livello di trasformazione della natura stessa. Questa avviene secondo un immaginario ricorrente, che comprende, in particolare, la menzione di alberi d'oro e d'argento, o con frutti preziosi, o che fioriscono e fruttificano ininterrottamente, e quindi, in ogni caso, sottratti al ritmo naturale del tempo; e di vasche con fiori di loto fatti, a loro volta, d'oro e gemme, vasche, esse stesse, con gradini di pietre preziose e perle invece della sabbia. In diversi casi questa trasformazione segnala chiaramente che il giardino di cui si sta trattando ha connotazioni sovrannaturali, o quanto meno fiabesche: così accade per l'*aśokavanikā* di Laṅkā, come pure, nel *Meghadūta*, il *Nuvolo messaggero* di Kālidāsa, per il giardino della casa dello *yakṣa* ad Alakā, la città di Kubera, un luogo che sembra collocarsi a una sorta di confine fra il mondo degli uomini e i magici reami superiori²¹; dice fra l'altro lo *yakṣa* al nuvolo, parlando appunto di questo giardino:

¹⁹ ALI, *Gardens in early Indian court life*, p. 238. Questo articolo di Ali sottolinea debitamente anche le caratteristiche, sulle quali ci si soffermerà fra poco, di questi parchi/giardini come luoghi profondamente "costruiti".

²⁰ Per questo rilievo cfr. il fondamentale J. MARSHALL – A. FOUCHER – N.G. MAJUMDAR, *The monuments of Sāñchi*, Delhi, Swati Publications, 1983 (ed. orig. 1940), 3 voll., vol. 1, pp. 122, 228-229, vol. 2, Plate 64 e relativo commento. L'interpretazione qui offerta è che si tratti di una raffigurazione del giardino paradisiaco del dio Indra, sul quale si veda oltre. Il pannello immediatamente sottostante riproduceva sicuramente una scena molto simile, ma è ormai in gran parte illeggibile.

²¹ Su questo giardino si veda C. PIERUCCINI, *A note on the yakṣa's garden in the Meghadūta*, «*Pandanus* '15: Nature in Literature, Art, Myth and Ritual», 9, 2015, 1, pp. 9-18.



Fig. 1 – Sanchi, Madhya Pradesh, Grande Stūpa. Facciata esterna del pilastro nord del *torāṇa* est; il pannello immediatamente inferiore è molto rovinato, ma probabilmente era occupato da una scena simile.
Inizio del I sec. e.c. Foto dell'autrice.

E lì c'è anche un laghetto
dove porta una scalea venata di smeraldi,
trapunto di bocci d'oro di loti
con gli steli d'acquamarina lucente,
(...)

sulle cui rive,
la cima ricoperta da delicati zaffiri,
c'è un colle dei divertimenti,
bello per il recinto di *kadalī* d'oro;
nel vedere te,
i lampi che brillano ai margini,
con l'animo in pena, amico,
lo ricordo pensando:
'È caro alla mia compagnia'²².

Ora, si tratta, questo, di un immaginario dalla lunga storia. Tracce se ne trovano nel *Mahābhārata*, dove è attestata l'idea di piante e alberi dalle caratteristiche soprannaturali che sorgono sia nei mondi celesti sia sulla terra, per esempio nel sacro guado di Alamba, dove alberi che esaudiscono i desideri hanno rami d'oro, e altri hanno frutti d'oro e d'argento e rami di berillo (*Mahābhārata*, ed. crit. I.25.27–30)²³. La concezione include l'idea presto proverbiale del *kalpavṛksa*, l'albero che realizza i desideri, o della *kalpalatā*, la rampicante dagli stessi poteri²⁴, e, soprattutto, quella di luoghi paradisiaci immaginati *tout court* come giardini. Di questi ultimi, in ambito brahmanico il principale è il Nandana, "Che dà gioia", il giardino-paradiso del dio Indra, popolato dalle *apsaras*, le ninfe celesti, che offrono le proprie grazie a chi per proprio merito qui risiede: di nuovo, è sottolineato il legame fra giardino ed erotismo. Il Nandana è universalmente menzionato come termine di paragone quando si voglia esaltare un giardino terreno, e abbiamo già incontrato il suo nome in questo ruolo; la sua più antica descrizione compiuta – almeno al meglio delle mie conoscenze – è elaborata,

²² *Meghadūta* 73-74, traduzione di G. BOCCALI in *Poesia d'amore indiana. Nuvolo messaggero, Centuria d'amore, Le stanze dell'amor furtivo*, a cura di G. BOCCALI, traduzioni e commenti di G. BOCCALI, D. ROSELLA, Venezia, Marsilio, 2002, p. 72; testo secondo E. HULTZSCH, *Kalidasa's Meghaduta, edited from manuscripts, with the commentary of Vallabhadeva, and provided with a complete Sanskrit-English vocabulary*, London, The Royal Asiatic Society, 1911: *vāpī cāśmin marakataśilābaddhasopānamārgā haimaih syūtā kamalamukulaīh snigdhavaiduryanālaih / (...) // yasyās tīre nicitaśikharah pēśalair indranīlaih kṛīdāśailaih kanakakadalīvēṣanaprekṣaṇīyah / madgehinyāḥ priya iti sakhe cetasā kātareṇa prekṣyopāntasphuritataḍitam tam eva smarāmi // 74 //*.

²³ Per un repertorio sugli alberi mitici e sovrannaturali del *Mahābhārata* cf. E. WASHBURN HOPKINS, *Mythological aspects of trees and mountains in the Great Epic*, «Journal of the American Oriental Society», 30, 1910, 4, pp. 347–374.

²⁴ Si noti che la decorazione degli alberi nei giardini con festoni, ghirlande, collane e così via, può senz'altro collegarsi con l'idea di alberi magici che forniscono gli oggetti preziosi da sé; si veda oltre per altre osservazioni sul rapporto fra giardini "reali" e immaginari.

abbastanza paradossalmente ma d'altronde con lo scopo di denigrarne il valore, dal buddhista Aśvaghoṣa nel Canto X del *Saundarananda*²⁵. In questa descrizione incontriamo ninfe dal fascino irresistibile, e uno sfolgorio di alberi e uccelli favolosi:

Lì, in ogni stagione, ogni albero mostra in ogni momento il proprio aspetto compiuto; altri invece fan sfoggio della variegata maestà delle sei stagioni tutta in una volta. (X.19)

Collane, gioielli, sublimi orecchini, cavigliere, bracciali eccellenti: tali ornamenti, del paradiso degni, sono colà degli alberi il frutto. (X.23)

Nei laghi di ninfee dall'immota superficie crescono loti d'oro con steli di berillo, con gemme e stami adamatini, piacevoli al tatto, dal profumo sublime. (X.24)

E uccelli vi sono, con il becco del color dell'arsenico rosso, gli occhi simili a quarzi, le ali brune con le estremità scarlatte, le zampe color della robbia e mezze bianche. (X.28)

Così pure, altri uccelli vi vagano, le ali variegate e dorate, gli occhi limpidi, scuri come il berillo; il loro nome è Tintinnanti, e il canto rapisce l'udito e la mente. (X.29)²⁶

Di fatto, il rilievo della Fig. 1, con i suoi alberi da cui pendono ornamenti, potrebbe ben raffigurare un paradiso in cui “tali ornamenti (...) sono colà degli alberi il frutto”²⁷.

La vicenda del giardino ultraterreno culmina nella presentazione dei paradisi del buddhismo Mahāyāna: questi, com’è ovvio in un simile contesto, immaginati come privi di ogni connotazione erotica, ma in ogni caso resi allettanti da una straordinaria magnificenza che coinvolge appieno la sfera sensoriale. Così nel Cap. XI del *Saddharmaṇḍarīkasūtra* si descri-

²⁵ Cfr. PIERUCCINI, “Gardens and Parks of Ancient India”.

²⁶ Traduzione di A. PASSI in AŚVAGHOṢA, *Nanda il bello* (Saundarananda-Mahākāvya), a cura di A. PASSI, Milano, Adelphi, 1985; testo secondo E. H. JOHNSTON, *The Saundarananda of Aśvaghoṣa, critically edited and translated with notes*, Delhi, Motilal Banarsiādass, 1975 (1928 ed., 1932 transl.); *ṛtāv ṛtāv ākṛtim eka eke ksāne ksāne bibhrati yatra vrksāḥ / citrām samastām api kecid anye ṣaṇṇām ṛtūnām śriyam udvahanti* // X.19 //; *hārān maṇīn uttamakundalāni keyūravaryāny atha nūpurāṇi / evaṇvidhāny ābharaṇāni yatra svargānurūpāṇi phalanti vrksāḥ* // X.23 //; *vaidūryanālāni ca kāñcanāni padmāni vajrāñkurakesarāni / sparsaksamāny uttamagandhavanti rohanti niṣkampatalā nalinayah* // X.24 //; *manahśilābhair vadanair vihamgā yatrāksibhiḥ sphāṭikasamṇibhaiś ca / śāvaiś ca pakṣair abhilohitāntair māṇjishṭhakair ardhasataiś ca pādaīḥ* // X.28 //; *citraiḥ suvarṇacchadanais tathānye vaidūryanilair nayanāḥ prasannaiḥ / vihamgamā (sic) śiñjirikābhidhānā rutair manahśrotraharair bhramanti* // X.29 //. Leggermente diversa, e forse migliore, l’interpretazione di L. COVILL della prima strofe qui citata: “There, from moment to moment, trees show the aspect of one or other season; others, instead, bear the variegated beauty of the six seasons all at once”; cfr. L. Covill, *Handsome Nanda by Aśvaghoṣa*, Clay Sanskrit Library, New York, New York University Press - JJC Foundation 2007, p. 199.

²⁷ Cfr. la nota 20.

vono “campi di Buddha” (*buddhakṣetra*) di berillo, avvolti da reti fatte di metalli e pietre preziose, e decorati da reti di campanelli, drappi, fiori di *māndārava* e *mahāmāndārava*, ghirlande, e così via; vi sorgono giganteschi e rigogliosi “alberi di gemme” (*ratnavrkṣa*), fatti di sostanze preziose, sotto i quali i Buddha sono assisi su solenni troni. Le immagini diventano sfogoranti nelle due versioni del *Sukhāvatīvyūhasūtra*, i testi che descrivono la *Sukhāvatī*, la “Felice”, ossia il paradiso del Buddha Amitābha, luogo magnifico che dona a chi vi rinasce garanzia di liberazione. Qui il pieno appagamento di ogni necessità fisica e spirituale avviene infatti in quello che è in sostanza un giardino magico, e probabilmente *il giardino magico per eccellenza della letteratura sanscrita*: la tradizione appare giunta alla sua estrema elaborazione²⁸.

Abbiamo accennato al fatto che il giardino “terreno”, per così dire, dell’India antica ci appare un luogo costruito e decorato, insomma altamente segnato dall’opera degli uomini. Ora, in qualunque contesto abbia avuto origine nei giardini letterari l’esaltazione della natura attraverso l’evocazione di oro e gemme, perle e così via, cioè se nella realtà del giardino terreno come *un luogo impreziosito dall’intervento umano*, o nelle fantasie dedicate ai mondi magici e superiori, questi due processi, quello concreto e quello fantastico, si sono verosimilmente alimentati a vicenda, in un rapporto speculare. Come ho accennato altrove²⁹, è infatti evidente quanto immaginare un giardino ultraterreno e cercare di ricrearlo sulla terra, o, viceversa, realizzare un luogo “paradisiaco” sulla terra e proiettarne l’immagine nel mondo ultraterreno si possano configurare come atti reciproci. Fra le plausibili conferme di pratiche concrete, è esemplare il riscontro, molti secoli più tardi, del *Manasollāsa*, composto alla corte di Someśvara, sovrano dei Cālukya Occidentali che regna fra il 1126 e il 1138, opera la cui paternità è attribuita dalla tradizione al sovrano stesso. Nella sua Sezione Quinta sono offerte indicazioni su come devono essere concepiti specificamente i giardini reali, indicazioni che ricordano da vicino certi particolari di questa lunga storia di luoghi paradisiaci. Secondo la lettura dei passi rilevanti di quest’opera compiuta da Daud Ali, il giardino dovrà essere corredata di una serie di elementi artificiali, quali una grande collina al centro, grotte e laghetti o vasche con loti d’oro e le cui rive sono di “fango” d’oro, perle e gemme; vi si raccomandano forzature che obbligano le piante a fiorire e fruttificare fuori stagione, e la fabbricazione di alberi artificiali con stoffe di seta verde, di

²⁸ Per i passi dei *Sukhāvatīvyūhasūtra*, come pure per maggiori particolari e commenti su questi giardini paradisiaci dei testi Mahāyāna, si rimanda a PIERUCCINI, *Gardens and Parks of Ancient India*, pp. 22-25. Per una traduzione in italiano del *Saddharmapuṇḍarīkasūtra*, cfr. *Sutra del Loto*, introduzione di F. SFERRA, traduzione dal sanscrito e note di L. MEAZZA, Milano, BUR, 2001.

²⁹ PIERUCCINI, *The aśoka groves of the Rāmāyaṇa*, p. 114.



CINZIA PIERUCCINI

fiori d'oro e di frutti di corallo e pietre preziose: gli alberi diventano così simili ai celestiali *kalpavṛksa*³⁰.

Un giardino richiede cura costante, e scompare in fretta senza lasciare traccia. È perciò senz'altro vano cercare di ricostruire, come si diceva all'inizio, una storia concreta di questi luoghi dell'India del passato; tuttavia, appare chiaro che le testimonianze della letteratura li connotano come una realtà estremamente densa di significati. Da una parte, si può constatare come il giardino indiano dell'antichità si nutrisse di specifici tratti formali, configurandosi come un prodotto culturale altamente raffinato; dall'altra, come si trattasse di un'istituzione di enorme diffusione e importanza sociale, che ha offerto spunto e ispirazione per una vasta gamma di elaborazioni ideologiche e poetiche. Vi si possono intravedere, in ogni caso, i risultati di una ricerca estetica profonda.



³⁰ D. ALI, "Botanical technology and garden culture in Someśvara's Mānasollāsa", in D. ALI – E. J. FLATT (edd.), *Garden and landscape practices in pre-colonial India. Histories from the Deccan*, New Delhi – Abingdon, Routledge, 2012, 39-53, alle pp. 44-45.





GIULIA R.M. BELLENTANI

TEMPLI IN MOVIMENTO. I CARRI CERIMONIALI DELL'INDIA

1. INTRODUZIONE

Molti sono gli eventi che scandiscono il calendario rituale dei templi hindu, fra i più importanti vi è la cosiddetta “festa dei carri”: in una data accuratamente scelta dagli astrologi, dopo un complesso rituale della durata di più giorni, il dio (o la dea) residente nella cella principale del tempio ne oltrepassa i portali, esce dal complesso sacro e percorre le vie dell’abitato, issato su un grande carro trainato dai fedeli, in una mimesi degli antichi miti ove gli dèi venivano descritti solcare i cieli su carri¹. Il percorso generalmente avviene circodeambulando il tempio stesso, e nel farlo il dio è accompagnato da altri dèi, ciascuno sul rispettivo carro, comprendenti la sua sposa, i suoi figli e altre figure divine a esso collegate. L’uscita, come vedremo, assolve a un certo numero di importanti funzioni di carattere sociale e ideologico della tradizione locale, nel contesto di una grande festa che coinvolge tutta la comunità.

Numerosi sono gli elementi d’interesse della festa, dal carro stesso nelle sue caratteristiche materiche, strutturali e decorative, all’attuale diffusione dell’evento che, lungi dall’essere un’eredità di tempi antichi ormai in disuso, conosce una continua diffusione e risemantizzazione a seconda delle località.

Stupisce infatti vedere come stiano sorgendo sempre nuovi “*car festival*” (così è generalmente chiamata la festa dei carri, o *rathotsava*), in India e altrove, sia perché è una tradizione portata con sé nelle migrazioni, e quindi rappresentata a scopo non solo devozionale ma anche identitario, sia perché elemento esotico, religioso e ludico nel contempo, di cui appropriarsi nella ricerca di una “spiritualità indiana”. Al primo gruppo possiamo ascrivere il *car festival* dedicato alla dea Kālī a Parigi eseguito per la prima volta nell’agosto 2016 da parte di immigrati hindu di etnia tamil provenienti dalle isole Mauritius a cui chi scrive ha avuto occasione di partecipare (FOTO1opp2); mentre di certo ascrivibile al secondo gruppo può

¹ M. ANGOT, *L’errare degli dèi, l’errore degli asura e la terra degli uomini. Osservazione sulla contrapposizione tra i luoghi e lo spazio nella letteratura vedica* in D. BERTI - G. TARABOUT (ed.), «Etnosistemi. Processi e dinamiche culturali - Terra, territorio e società nel mondo indiano» anno X, numero 10, gennaio 2013, pp. 10-27.

essere, ad esempio, il *car festival* di Polushkino², in Russia: uno dei quasi duecento *car festival* o, meglio, *ratha yātrā* organizzati da ISKON - International Society for Krishna Consciousness³ in varie località che vanno da San Francisco ad, appunto, la Russia su mimesi del *ratha yātrā* di Puri in onore del dio Jagannātha.

2. IL CARRO: FORMA E STRUTTURA

I carri utilizzati in tali eventi religiosi sono dei veri veri e propri templi su ruote, architetture mobili che possono raggiungere dimensioni davvero impressionanti, come i trenta metri di altezza del carro principale di Tiruvatvarur (Tamil Nadu)⁴, (FOTO3) o l'ampiezza di più di dieci metri dei carri di Puri (Orissa), tale da richiedere il sostegno di ben 16 ruote dal diametro di oltre due metri.⁵

Indipendentemente dalle dimensioni, tutti i carri possono essere considerati composti da due parti: una base poggiante su ruote e una sovrastruttura, generalmente effimera, a forma di padiglione (*mandapa*). L'insieme, base e sovrastruttura, si articola in tre diverse variazioni corrispondenti ad altrettante aree dell'India⁶: la tipologia del Tamil Nadu, che si contraddistingue per la complessità strutturale della sua base, avente una forma

² <http://archive.odishasuntimes.com/2016/05/06/jai-jagannath-icy-icy-cool-cool/> (“Jai Jagannath icy icy cool cool” in Odisha Sun Times Editorial Desk, pubblicato il 6 maggio 2016, ultima consultazione: giugno 2017) e <http://www.dandavats.com/?p=8066> (“Historic Rath Yatra in the Russian Winter-Lord Jagannath rides a snow sled cart”, pubblicato il 10 gennaio 2010, ultima consultazione: giugno 2017)

³ Gli adepti della ISKON sono noti sotto l'appellativo di “Hare Krishna”.

⁴ R. FRESCHEI, *Sculpture lignée indiane* (catalogo dell'ononima mostra tenutasi presso la Galleria Mandala 25 novembre - 30 dicembre 1980), Milano, Renzo Freschi-Mandala 1980.

⁵ Gli enormi carri di Puri, dedicati a Jagannātha, hanno dato origine al termine inglese *juggernaut*: “oggetto gigantesco che avanza inesorabilmente travolgendo tutto quello che incontra” (*Dizionario Hazon* – Garzanti 2007, voce *juggernaut* p. 671)

⁶ Jacques Dumarçay descrive così le tre differenti tipologie: «Dans l'Andhra Pradesh, la construction qui abrite la divinité repose directement sur les essieux. Au Mysore, le pavillon est perché sur un très haut soubassement reposant sur les essieux; sa couverture est refaite pour chaque procession. Au Tamilnad le pavillon est généralement provisoire, reconstruit avant chaque procession; il ne s'agit, le plus souvent, que d'une carcasse de bambous recevant un décor de toile brodée.» (J.V. DUMARÇAY *L'architecture des chars processionnels du Sud de l'Inde*, in «Bulletin de l'École française d'Extrême Orient», tome 62, 1975, p. 191) La divisione è ripresa da J. Pipier e M. Thomsen: «Following Dumarçay, three regional types can be differentiated in South India according to the structural variations of the ratha's component parts: chassis, body and pavilion. In Tamil country the body is very massive and elaborately carved; in Mysore it is vertically prolonged and without much sculptural decoration; and in Andhra the car has no substructure and the pavilion is mounted directly on the axles.» (J. PIPIER - M. THOMSEN *South Indian Ceremonial Chariots* in D. JONES - G. MICHELL (edd.), *Mobile Architecture in Asia: Ceremonial Chariots, Floats and Carriages*, London, AARP – Art and Archaeology Research Papers, 1979, p.1.) L'affermazione che i carri del Karnataka siano meno ricchi di decorazioni è però decisamente opinabile.

approssimativamente a “piramide rovesciata”; i carri del Karnataka, più minuti e compatti, dove il padiglione è appoggiato su un alto basamento a sua volta appoggiato su un assito (FOTO 7 OPP. 8); i carri di Andhra Pradesh e Orissa dove il padiglione che ospita la divinità poggia direttamente sull’assito di base. Vi sono poi altre tipologie meno diffuse e note, quali i carri in rame del West Bengal ricordati da George Michell⁷, o anche l’utilizzo di trattori agricoli decorati in sostituzione dei carri, come avviene nell’India meridionale in onore di dee locali.

Fra tutti, come si è detto, i più complessi dal punto di vista costruttivo e strutturale, sono quelli del Tamil Nadu ove non solo vi è una separazione fra padiglione superiore, effimero e realizzato volta per volta, e base di supporto inferiore, ma questa è a sua volta suddivisibile in due componenti, strutturale e decorativa.⁸

Le ruote sono sovente sei; infatti alle usuali quattro viene aggiunta un’ulteriore coppia, centrale e più interna, a coadiuvare nel sostenere il peso. Il corpo sovrastante, poggiante su pesanti assi (talvolta anche in acciaio, soprattutto per le ruote), è costruito come una sorta di “capanna di legno”⁹ che imita le costruzioni lapidee, con una serie di “pareti divisorie” che si elevano strato per strato, stabilizzate con numerose barre in metallo sia orizzontali che verticali. Mancano elementi di rinforzo diagonali, per cui la struttura nel suo insieme non resiste alle torsioni e ciò è evidente quando essa è in movimento: il carro si torce e contorce, le sue assi stridono ma “however the parts are so interlinked and wedged together that there is no real danger”¹⁰. Generalmente la base si presenta composta come da più livelli: per i carri di maggiori dimensioni si tratta di tre livelli in aggetto a cui ne susseguono tre di dimensioni degradanti.

La struttura interna, portante, è interamente nascosta da un susseguirsi di fregi composti da pannelli lignei intagliati, ad essa fissati; la sommità è chiusa da un assito massiccio su cui è posta la base (*vedi*) che funge da piedistallo del dio; tale piedistallo, a base quadrata o ottagonale, è privo di decorazione e integrato nella parte permanente del carro. Nell’assito sono anche previsti dei fori per l’incastro della struttura effimera, ricostruita ogni anno nei giorni che precedono la festa.

Questo per quanto riguarda i carri del Tamil Nadu, quelli di altre aree sono di dimensioni generalmente inferiori e non rispondono a requisiti di elasticità interna, presentando una struttura più rigida e compatta, dove sovente gli elementi decorativi sono anche portanti.

⁷ G. MICHELL, *Brass Chariots of Bengal: from the Archive of David McCutcheon in JONES-MICHELL (edd.), Mobile Architecture in Asia*, pp. 27-31.

⁸ Per una descrizione più approfondita della tecnologia costruttiva dei carri tamil vedi: DUMARÇAY, *L’architecture des chars*, pp. 191-200.

⁹ PIPIER-TOMSEN *South Indian Ceremonial Chariots*, p2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.



GILIA R.M. BELLENTANI

La parte superiore, temporanea, viene eretta nei giorni precedenti la festa usando tessuti decorati ad applique e aste in bambù connesse con l'ausilio di corde in cocco, senza l'impiego di chiodi, per rendere più agevole il riutilizzo del materiale di anno in anno. Il risultato è un padiglione (*maṇḍapa*) aperto sui quattro fronti, con decorazioni tubolari in tessuto che si muovono col vento ed una copertura grossomodo conica. (FOTO 4)

A culminare tutto viene posto il vaso (*kumbha*), in metallo, che viene messo in loco solo quando il carro è completo e pronto all'uso.

3. CARRI E TEMPLI: ANALOGIE E RIMANDI.

I carri cerimoniali presentano quindi la superficie interamente ricoperta da decorazioni scultoree, un'alta copertura culminante con un *kumbha* e una totale assenza di decorazioni nella parte centrale destinata al dio: tutte caratteristiche, queste, che sono proprie dell'architettura templare. Il carro è un tempioatto al movimento.

Il carro si fa tempio ospitando il dio in un padiglione (*maṇḍapa*) che ha le caratteristiche del *garbhagrha* del tempio: come la “casa del grembo” (*garbha-grha*) sede del divino, è conclusa da un *śikhara* ovvero da un'alta copertura curvilinea in forma di pan di zucchero, che porta alla sua sommità gli stendardi del dio e il vaso (*kumbha*) della pienezza: i due elementi che segnalano la presenza delle divinità e caratterizzano i templi attivi.

Il carro, come il tempio, narra del dio contenuto al suo interno, delle sue gesta e delle sue caratteristiche, con un ricco apparato decorativo che prelude all'incontro col dio stesso. Nel tempio la narrazione viene esperita lungo un percorso compiuto col corpo, camminando dall'esterno verso il *garbhagrha*; nel caso del carro invece è lo sguardo, che dal basso s'innalza fino ad incrociare lo sguardo del dio le cui gesta sono cantate nei decori. E, come nel tempio, solo il sacerdote designato può accedere al *sancta santonum* che ospita il divino.

La corrispondenza ideologica fra carro e tempio è tale che vi sono anche templi che assumono la forma di carri, con ruote e cavalli.

Il tempio di Sūrya a Konarak (Orissa, XII secolo, oggi solo parzialmente intatto) ha la parte principale, destinata a ospitare il dio, concepita come carro del Sole (Sūrya), con un traino di sette cavalli e ventiquattro gigantesche ruote dal diametro di quasi tre metri, riccamente decorate. In Tamil Nadu il tempio shivaita di Airāvateśvara a Darasuram (XII sec.), propone il modello del carro nel *maṇḍapa* antistante al *garbhagrha*, adornando con ruote e cavalli la base della scalinata di accesso al portico ipostilo, propaggine del padiglione (FOTO 13); a pochi chilometri di distanza, a Kumbhakonam, il tempio di Nāgeśvara ha un padiglione esterno decorato con ruote e cavalli scolpiti nella pietra. Sempre in Tamil

Nadu, il tempio di Śiva Naṭarāja, “Śiva re della danza”, a Chidambaram, citava il carro proprio nella “sala della danza” (*nṛttasabhā*, o *etiralmpalam*), ma oggi ruote e cavalli sono nascosti, affogati nel cemento a causa di uno scriteriato “restauro”. In Karnataka, ad Hampi il tempio dedicato a Viṭṭhala (aspetto di Viṣṇu; XVI sec.) comprende un padiglione che è l’essatta copia di un carro, nelle forme e nelle dimensioni, con ruote capaci di ruotare e differenziazione materica fra parte inferiore e superiore, qua risolta usando granito per la parte inferiore (linea nei *rathā*) e mattoni per la copertura, oggi distrutta.

I due, carro e tempio, intessono fra loro una ricca trama di rimandi e citazioni.

Il tempio è anch’esso, nominalmente, carro, ovvero veicolo: uno dei termini con cui esso viene designato è infatti *vimāna*, lemma che significa “misurato nelle sue parti”¹¹, quindi costruito secondo la tradizione per mezzo dell’applicazione di varie misure proporzionate, ma anche “mezzo di trasporto, veicolo”. Nel contempo, il tempio presenta componenti definite *ratha*, carri: si tratta delle parti aggettanti del sacello centrale (il *garbhagṛha*), sue estensioni nelle direzioni dello spazio. L’assimilazione al carro qui non è compiuta su base estetica, bensì ideologica: non vi sono né ruote né cavalli, ma i *ratha* del sacello sono carri poiché portano la potenza del dio a irradiarsi dal centro verso l’esterno.

Inoltre, se analizziamo la terminologia delle componenti di un carro kannada elencati da Choodamani Nandagopal e Vatsala Iyengar¹², notiamo ulteriori equivalenze, in termini e funzioni. Oltre a ritrovare i già citati *vedi*, *maṇḍapa*, e *śikhara* (altare, padiglione e copertura) notiamo che la base del carro è composta da tre robuste parti prive di decorazione: *upāna*, la base posta immediatamente al di sopra degli assi per le ruote; *upapīṭha*, appoggio per le successive sovrapposizioni, e, immediatamente sopra, l’*adhiṣṭhāna*. Esattamente come nell’architettura templare, dove abbiamo una base tripartita: le mura poggiano su una sub-struttura massiccia chiamata *adhiṣṭhāna* (o anche *pīṭha*) la cui superficie superiore forma il pavimento dell’edificio; sotto può esservi lo zoccolo chiamato *upapīṭha* e sotto ancora può esservi un’ulteriore base (*jagatī*), la quale è un’ampia terrazza su cui possono sorgere anche più costruzioni sacre.¹³ Inoltre sia carro

¹¹ S. KRAMRISH, *The Hindu Temple*, Delhi, Molatilal Banarsidass, 1976 (prima ed. 1946), vol. 1, p. 134.

¹² C. NANDAGOPAL - V. IYENGAR, *Temple Treasures vol. III Temple Chariots*, Bangalore, Craft Council of Karnataka, 2002, pp. 75-87.

¹³ P.K. ACHARYA, *A Dictionary of Hindu Architecture. Treating of Sanskrit Architectural terms with illustrative quotations from Silpāastras, General Literature and Archaeological Records*, Delhi, D.K. Publisher (Manasara Series n.1), 1997 (prima ed. 1934.). Voce *vedi* pp. 564-568, voce *maṇḍapa* pp. 468-490, voce *śikhara* pp. 588-591, *upāna* p. 98, *upapīṭha* pp. 86-97, *adhiṣṭhāna* pp. 17-43, *pīṭha* pp. 349-354, *jagatī* pp. 205-206, *grīva* p. 187.



GILIA R.M. BELLENTANI

che tempio presentano una componente denominata *grīva* (letteralmente “collo”).¹⁴

4. IL DIO ESCE NEL TERRITORIO: LE FASI DELLA FESTA DEI CARRI

La “festa dei carri processionali”, *rathotsava*, vede l'avvicendarsi di vari veicoli (*vāhana*)¹⁵ fino a giungere all'evento culminante, quello, appunto, in cui vengono impiegati i *ratha*, ma tale uscita è anticipata da tutta una serie di avvenimenti preparatori, che portano la durata dell'avvenimento rituale a nove - quindici giorni, senza contare il tempo dedicato alla preparazione dei carri.

Seppur ogni località presenti, come vedremo, specifiche e significanti variazioni, vi è comunque uno schema comune seguito nell'avvicendarsi delle fasi rituali. Ad esemplificare le varie giornate che precedono, e seguono, l'uscita coi carri porto il caso di Chidambaram (Tamil Nadu), località ove si è focalizzata la mia ricerca sul campo e che, in virtù della peculiarità della sua casta sacerdotale, ha attirato diversi studiosi¹⁶; ciò mi permette di avere una documentazione esaustiva del *car festival* locale, che i suoi *brāhmaṇa* sostengono essere il primo mai avvenuto e che si tiene due volte

¹⁴ Non mi è possibile confermare tali equivalenze terminologiche sulla base delle mie ricerche sul campo condotte in Karnataka poiché le mie interviste ai *rathakāra*, ovvero agli artigiani che costruiscono i carri, sono state condotte in una situazione linguistica decisamente non favorevole: occorrevano due intermediari per passare dalla mia -non brillante- hindi alla lingua tulu parlata dagli artigiani, con una doppia traduzione hindi-kannada e kannada-tulu. Quando ho, invece, potuto parlare direttamente, in hindi o in inglese, con dei *rathakāra*, questi facevano riferimento al testo di Nandagopal e Iyengar per cui non so se l'uso dei termini presenti nel libro corrispondesse a una conoscenza tramandata in quanto *rathakāra* o acquisita attraverso la lettura del libro, dato che gli artigiani furono molto elusivi a riguardo.

¹⁵ Il carro ceremoniale oltre ad essere un tempio, mobile e temporaneo, è anche uno dei *vāhana*, “bearers of gods to the human world” (J. PUNZO WAGHORNE *Vahanas: Conveyers of the Gods*, in G. MICHELL (ed.), *Living Woods. Sculptural Traditions of South India*, Bombay, Marg Publications, 1992, p. 27), ossia uno dei veicoli propri sia dell'iconografia che della ritualità hindu.

Nell'iconografia gli dèi sono infatti raffigurati accompagnati da un *vāhana* (“veicolo”), prevalentemente teriomorfo, che contraddistingue ogni specifica divinità essendo rappresentandone potenza e natura.

Nella pratica rituale *vāhana* sono tutti gli strumenti atti a movimentare la statua del dio: i carri, quindi, ma anche portantine e sculture tridimensionali lignee di animali e non solo, sovente ricoperte in lamina di metallo.

¹⁶ Ho partecipato più volte al *car festival* di Chidambaram durante la ricerca sul campo effettuata, a più riprese, dal 2005 al 2015. Il rituale è inoltre descritto nei seguenti testi: J. A. LOUD, *Rituals of Chidambaram*, Chennai, Institute of Asian Studies, 2004; D. SMITH, *The Dance of Shiva. Religion, art and poetry in South India*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (I° ed. 1996); P. YOUNGER, *The Home of Dancing Sivan. The Traditions of the Hindu Temple in Chitamparam*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1995; P. YOUNGER, *Ritual Life of the Nataraja Temple* in V. NANDA - G. MICHELL (edd.), *Chidambaram. Home of Nataraja*, Mumbai, Marg Publications, 2004, pp. 60-96.

all'anno, nei mesi tamil di *āṇi* e *mārkali* (pieno inverno ed estate), ciascuno con una durata totale di quindici giorni: due di preparazione, tredici giorni di festa in cui le divinità escono dal tempio¹⁷ e un giorno aggiuntivo finale.

Il primo passaggio preparatorio prevede offerte e invocazioni al dio Ganeśa, affinché rimuova ogni ostacolo e difficoltà; quindi, nel pomeriggio, l'attenzione è rivolta al luogo ove si svolgeranno gli eventi: si provvede alla "pacificazione del sito" (*vāstu śanti*) con la realizzazione di un magico diagramma (*vāstumāṇḍala*¹⁸) composto da quadrati di senape nera su sfondo di riso bianco. Successivamente, in tarda serata, un sacerdote dedito ai riti funebri procede a rimuovere ogni impurità dalle strade esterne al tempio, trascinando una corda fatta di foglie secche di palma a cui è stato dato fuoco (qualora nel corso del festival avvenga un lutto nelle case che si affacciano lungo tale percorso, allora il rituale di purificazione va necessariamente ripetuto).

La mattina della giornata che precede l'inizio del festival è invece dedicata alla preparazione del *brāhmaṇa* che assumerà il ruolo di sacerdote principale del festival (*utsavācārya*), al cui polso destro viene legato un nastro di sacra erba *darbha* (*Desmostachya bipinnata*): è il *rakṣābandhanam* (tamil: *raṭcapantanam*), «he is bound to protect the integrity of the festival»¹⁹.

L'attività si fa più intensa, e anche la partecipazione, nella seconda parte della giornata: si compiono offerte allo standardo e al pennone dove sarà innalzato all'indomani (è la *dvajapāda pūjā*); nel frattempo un gruppo di sacerdoti si dedica a un rituale (*mṛdasāṅgrahanam*) dove è forte l'eco di antichi rituali della fertilità: raccolgono della terra in diverse parti della città, per poi mescolarla ad acqua prelevata dai vari bacini templari e porvi differenti tipi di semi che germoglieranno nel corso del festival.

¹⁷ Tranne rare eccezioni, ad essere movimentata non è l'icona principale della divinità, generalmente lapidea, ma una sua incorporazione secondaria, lignea o metallica, esplicitamente dedicata a tali occasioni rituali tanto da essere definita *utsava mūrti*, "immagine mobile", corpo del dio in tutte quelle occasioni in cui esso viene dislocato.

Ricordiamo inoltre che la festa dei carri si inserisce in un più vasto insieme di momenti rituali che implicano movimentare la divinità, avvenimenti tutt'altro che raro se, ad esempio, nel caso del tempio di Raṅgānātha a Srirangam (Tamil Nadu) la divinità principale «stays inside his divine apartments within the innermost shrine only on four days in the year: on the remaining 361 days he travels around the extensive temple precincts, or outside the temple, along the processional routes of the various quarters of the town, or even beyond the city walls in the fields and plains» (J. PIPER A Note on South Indian Ceremonial Floats in: in JONES-MICHELL, *Mobile Architecture in Asia*, p. 47.)

¹⁸ «*Vāstumāṇḍala* o *vāstupuruṣamāṇḍala*: "diagramma della dimora", "diagramma del *genius loci*": diagramma geometrico dalla forma preferibilmente quadrata e dai significati cosmologici che è alla base dell'edificare hindu, sia nell'aspetto rituale che in quello progettuale e compositivo» (G.R.M. BELLANTANI - F.P. CAMPIONE, *Vāstu. L'arte indiana dell'abitare*, Milano, Urra - Apogeo, 2006 pp. 186 – 187).

¹⁹ YOUNGER, *The Home of Dancing Śivan.*, p. 55.

Nel caso eccezionale di Chidambaram il ruolo di *utsavācārya* è assegnato a estrazione fra tutti i sacerdoti (*brāhmaṇa* Dīkṣitar) del tempio.



GILIA R.M. BELLENTANI

L'indomani, ormai compiute purificazione e preparazione, il festival ha inizio con l'alzabandiera, di fronte a una folla di fedeli esultanti.

A partire da tale giorno le divinità (le *utsava mūrti*) usciranno dal complesso templare ogni giorno, utilizzando differenti veicoli (*vāhana* FOTO14) fino a culminare nell'uscita sul carro. L'alternarsi dei supporti per la divinità principale (Śiva nel panni di Somāskanda) segue tale schema: "aura lunare" per il secondo giorno (in argento, o anche, in altri templi, in colore bianco); "aura solare" (in oro, o in rosso) per il terzo; quindi il *bhūta vāhana*, ossia una sorta di folletto malefico e obeso, nel quarto; il toro, Nandin, nel quinto giorno²⁰; nel sesto il veicolo prescelto è l'elefante, mentre nel settimo il dio Śiva è posto sulla sommità del monte Kailāsa sorretto da Rāvaṇa, sovrano di Lanka, inginocchiato.²¹ Tale alternarsi di *vāhana* è comune anche alle altre località, seppur con variazioni, mentre l'ottavo giorno presenta una peculiarità: a uscire in processione non sono le divinità dei giorni precedenti, bensì Bhikṣatana, Śiva nel suo aspetto di mendicante nudo, accompagnato da sacerdoti Dīkṣitar questuanti.

Il nono giorno la sequenza giunge al culmine: è il giorno del *ratha vāhana*, il giorno in cui gli déi vengono posti sui carri che divengono non solo veicoli ma veri e propri templi, ospitando gli déi per l'intera giornata, infatti «this is the moment when the chariot takes on all the full ritual functions of the temple itself. The crowd congregates at the foot of the steps of the *ratha mandapa* in order to climb up for a proper *darśana* of the deity. This takes up most of the evening. Late at night when the last devotees has finished worshipping the god, the images are returned to the temple sanctuary.»²² (FOTO 5)

Il carro si fa tempio: ospita il dio che si offre in visione a tutti i devoti «come un re che va a incontrare il suo popolo, a presenziare il suo territorio e a passare in rassegna i suoi possedimenti [...] A livello ideologico, il dio oppure la dea che escono nel territorio percorrendone le vie sono associati anche alla potenza vitale racchiusa nel tempio che si riversa al di fuori di esso»²³.

²⁰ Chidambaram nel quinto giorno del festival, viene impiegata un'ampia piattaforma su ruote che ospita più divinità affiancate, sovrastata da una struttura effimera che imita le torri d'ingresso ai templi

²¹ Paul Younger vede tale sequenza organizzata su base dicotomica, con un alternarsi di "luce" e "buio", "fertilità" ed "eroismo", secondo un dualismo che è proprio della tradizione poetica tamil. Così, ad esempio, il secondo e quarto giorno sono connessi al buio, avendo come *vāhana* rispettivamente la luna e un demone, mentre il terzo e quinto giorno sono luminosi: il primo con la partecipazione del *vāhana*- sole, il secondo col *vāhana* la cui ampiezza vuole richiamare la volta celeste e l'infinito. (YOUNGER, *The Home of Dancing Śivan*, pp. 54 - 72) Nella mia esperienza sul campo, però, non ho riscontrato la percezione di un alternarsi, bensì di un continuo crescendo.

²² G. MICHELL, "Chariots Panels from Tamil Nadu", in MICHELL (edi), *Living Woods*, p. 36.

²³ G.R.M. BELLENTANI, *Dèi in movimento. La tradizione indù dei carri ceremoniali*, in: P. MAIULLARI, *Chimica di un amore. La Collezione Riemschneider*, Lugano, Casagrande Editore, 2013, p 23.



Nella notte il dio rientra nel complesso templare, dove fino all'indomani sera si succederanno rituali e offerte, fra cui il grande *abhiṣeka* (tamil: *apitekam*) officiato prima dell'alba dal prete principale del festival, che asperge il dio e la sua sposa con una serie di sostanze, che vanno dal miele ai petali di rosa, in una sequenza ben definita.

Alla sera, il dio ritorna nel *santa sanctorum*, la bandiera viene ammainata e il festival è decretato concluso. Ma all'indomani la nostalgia è tale che... avviene un'altra uscita, seppur con palanchini meno importanti e non col corpo principale del dio.

5. I RATHOTSAVA E IL CONTESTO SOCIALE: ESEMPI

Seppur con sequenze rituali affini e modalità comuni, ogni località presenta sue specifiche variazioni dell'evento, che viene ri-elaborato e ri-significato rispondendo così al particolare contesto sociale in cui avviene.

Le fasi della festa di Chidambaram sono state infatti presentate cercando di epurarle dalle loro specificità, in modo da renderle esemplari, ma occorre ora notare una macroscopica differenza rispetto alle altre località: non è la *utsava mūrti* a essere posta sul carro, bensì proprio il dio che risiede al centro del tempio, e la sua sposa. Sono proprio loro, Śiva Nāṭarāja e Śivakāmasundarī, le due icone che risiedono nel sacello principale a essere trasportate all'esterno. A tale particolarità il tempio di Śiva Nāṭarāja a ne aggiunge altre. Esso è uno dei pochissimi templi non gestiti dall'organo ministeriale denominato Hindu Religious and Charitable Endowments Board (HRCE)²⁴ in quanto “tempio confessionale privato” (*private denominational temple*), ovvero appartiene alla casta sacerdotale dei Dīkṣitar che lo considera la propria casa e difende strenuamente tale privilegio, anche di fronte alla Corte di Giustizia, come testimoniano le sentenze del 1952²⁵, 1981 e 2015. Altra peculiarità sono i Dīkṣitar stessi: strettamente endogamici, residenti esclusivamente in prossimità del tempio, si considerano differenti persino dagli altri *brāhmaṇa* ed effettivamente mostrano un'organizzazione che non ha uguali, strettamente paritaria al proprio interno e decisamente elitaria rispetto all'esterno. Essi paiono quasi essere un corpo alieno incastonato nel centro di Chidambaram, senza contatti con ciò che li circonda: interamente dediti a Nāṭarāja, avulsi dal tempo e dal contesto.

Il *rathotsava* con le sue specifiche variazioni che assume in tale località, appare essere l'espeditivo con cui i Dīkṣitar rinsaldano il legame con

²⁴ Già Boars of Hindu Endowments (HRE); F. PRESLER, *Religion Under Burocracy: Policy and Administration for Hindu Temples in South India*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

²⁵ Riportata integralmente in P. NATARAJAN, *Tillai and Nataraja*, Madras, Mugdala Trust, 1994, pp. 330-340.



GIULIA R.M. BELLENTANI

la comunità locale, giustificando il proprio ruolo all'interno della società in quanto custodi del Naṭarāja, dio che apporta gioia e benessere a tutto il circondario, sovrano (*rāja*) benevolo garante degli equilibri.

Così la suddivisione dei ruoli nei vari momenti rituali appare un autentico capolavoro di diplomazia dell'inclusione: i vari gruppi castali (*jatī*) residenti in Chidambaram vengono coinvolti, ciascuno con un ruolo differente e ben stabilito, e il festival diviene un rituale corale dove, sotto la guida dei Dīkṣitar, l'intera comunità si rinsalda e ribadisce le peculiarità di ciascuno al proprio interno.

I primi giorni, a parte il momento in cui ad assistere all'alzabandiera vi è una folla vasta ed emozionata ma non direttamente coinvolta nell'azione, paiono essere innanzitutto funzionali all'educazione dei giovani Dīkṣitar: i bimbi scorazzano nel tempio, si arrampicano gioiosi sui palanchini e sperimentano eccitati l'uscita notturna delle divinità, accompagnando i genitori officianti.

La partecipazione della popolazione aumenta man mano con il trascorrere dei giorni: sempre più fedeli giungono al tempio, per devozione ma anche per assistere ai momenti di intrattenimento offerti alle divinità. Le vie della città adiacenti al complesso sacro si riempiono di bancarelle come per una fiera e, soprattutto, le azioni rituali prevedono via via il coinvolgimento di specifici gruppi castali: ad alcuni è accordato il privilegio di coadiuvare i sacerdoti nel trasportare gli déi (ovvero le icone definite *utsava mūrti*), ad altri di cantare inni devozionali o di suonare strumenti musicali. C'è poi anche la partecipazione volontaria a preparare le decorazioni del tempio intrecciando foglie di banana, aperta a tutti (anche io stessa, donna occidentale, sono stata invitata a collaborare). Fino ad arrivare al culmine con l'uscita di Śiva Naṭarāja sul carro principale, dove tutti sono coinvolti, con un ruolo per ciascuno (perfino io sono stata invitata a coadiuvare nel tirare il carro del dio, sancendo così la mia inclusione nella comunità). In particolare, occorre osservare che il carro per muoversi deve attendere l'arrivo di rappresentanti dei pescatori: in loro assenza non è possibile dare inizio al percorso trionfante del dio Re della danza. La presenza delle *jatī* connesse al commercio e all'agricoltura è invece indispensabile nella notte: è grazie al loro contributo che è possibile eseguire il *mahābhiṣeka*, l'aspersione rituale del dio e della sua sposa, benefica per tutti coloro che vi assistono e per tutti coloro che riceveranno in dono le sostanze utilizzate.

In quest'ottica assume particolare valenza l'eccezione al rituale propria di Chidambaram che già abbiamo esposto: quando nell'ottavo giorno Dīkṣitar questuanti accompagnano lo Śiva mendicante, essi non ribadiscono solo la loro identificazione col dio ma anche la loro interdipendenza dalla comunità: sono uno col dio, accudiscono il dio e portano la sua potenza incontro ai fedeli, ma nel contempo dipendono totalmente da questi per il loro sostentamento e sopravvivenza.



La festa dei carri a Chidambaram esplicita quindi il legame fra l'elitaria *jatî* dei Dîkṣitar e il suo contesto, rinsaldando legami e ribadendo ruoli.

Inoltre, in occasione della festa rientrano a Chidambaram coloro che sono emigrati altrove, o i loro discendenti, ritrovando non solo i propri legami familiari, ma anche il proprio Kâṭṭalai Dîkṣitar, ovvero quello specifico sacerdote o i suoi discendenti, che officia per loro, incarico che si tramanda di generazione in generazione.

Anche Matt Mines²⁶ osservando la processione col carro organizzata dal tempio di Kandasami a George Town, Chennai (Tamil Nadu), non manca di sottolinearne il suo influire sulle relazioni all'interno della società, pur con modalità e contesto completamente diversi.

Mines mutuando dall'etnografia della Nuova Guinea il termine di "big man" afferma che il *rathotsava* di Kandasami attesta quali siano i "grandi uomini" all'interno dei Bēri Chettiar, casta mercantile che risiede nell'area, che ha fondato il tempio, lo controlla e ne assicura l'importanza con cospicue donazioni, dove la quantità d'oro viene valutata in chilogrammi. I "grandi uomini" oceanici fondano il proprio status sulla ricchezza, sul prestigio, sulla capacità di esercitare forme di persuasione e di stringere alleanze, di condurre transazioni di carattere economico; essi sono al centro di scambi di beni e la loro posizione si fonda sulla continua competizione con altri *big men* o aspiranti tali.²⁷ Parimenti, i *big men* Chettiar affermano il proprio status sfoggiando il proprio benessere e le proprie relazioni durante la festa dei carri quando, in virtù delle loro donazioni, hanno sia l'onore di occupare le posizioni prospicienti alla divinità, sia l'opportunità di ottenere un'abbondante dose di *prasāda*, ovvero di cibo benedetto dal dio, che poi verrà da loro distribuito a parenti e conoscenti, a testimoniare la loro eccezionalità.

Inoltre nei venti giorni del festival il dio percorre diversi cammini (che sono mutati nel tempo), disegnando una mappa di relazioni e influenze del tempio, ossia della comunità Bēri Chettiar; e quando il dio Kandasami incontra la dea Kalīgambal, ovvero quando la divinità connessa ai Bēri Chettiar incontra la divinità connessa ai Viśvakarma, allora «the two deities coming together like this expresses the friendly relationship that has historically existed between the Bēri Chettiar community and the Viśvakarmas who live among them.»²⁸

²⁶ M. MINES, *Public Faces, Private Voices. Community and Individuality in South India*. Berkeley - Los Angeles - London University of California Press, 1994 (in particolare cap. 3, *Institutions and Big-men of a Madras City Community*, pp. 49- 83).

Per un'analisi dell'importanza delle feste dei carri dal punto di vista sociale vedi anche il saggio di S. HANCHETT, *The Festival Interlude: Social and Anthropological Observations*, in G. R. WELBORN - G. YOCUM (edd.), *Religious Festivals in South India and Sri Lanka*, New Delhi, Manohar, 1982, pp 219 – 241, dove l'autrice studiando il caso del villaggio di Bandipur (Tamil Nadu) afferma: «For example, caste divisions and ranking can become quite clear as different castes are assigned tasks in a temple cart procession» (p.220).

²⁷ U. FABIETTI - F. REMOTTI, *Dizionario di antropologia*, Bologna, Zanichelli, 1997, p 122.

²⁸ MINES, *Public Faces*, p 75.



GIULIA R.M. BELLENTANI

La festa dei carri di Puri (Orissa)²⁹ è la più nota e storicamente documentata. Dedicata al dio Jagannātha (“Signore del mondo”, un particolare aspetto di Krṣṇa), ha due caratteristiche che la contraddistinguono dalle altre: i carri vengono realizzati ogni anno ex-novo (FOTO 09) e il sovrano locale partecipa attivamente al rituale, peculiarità, questa, che ha portato il *ratha ātrā* di Puri ad assumere importanti valenze politiche.

Analogamente ai casi *sovraesposti*, la festa era occasione per sancire ed esplicitare alleanze, in questo caso viste come vassallaggi dei sovrani subordinati a cui, in base alla loro importanza, venivano affidati diversi compiti durante la processione (il più prestigioso e ambito: reggere il ventaglio con cui arieggiare la divinità principale) o l'onore, e l'onore, di fornire determinati materiali per la realizzazione dei mastodontici carri. Il sovrano di Puri riservava per sé il rituale della pulitura dei carri, introdotto nella prima metà del XV sec, spruzzandoli con dell’acqua e spazzandoli con una scopa per poi porsi sul capo un cuscino di seta e spingere il carro da dietro, dando così l’avvio al festival³⁰. Così facendo il re legittimava il suo ruolo di sovrano, o meglio, di reggente del potere in nome del dio, dato che dal 1230 i reali di Puri avevano decretato che la suprema sovranità spettava a Jagannātha.

È interessante notare come «the Jagannātha cult of Hindu royalty spread to the capitals of the former Feudatory States of Orissa during the 18th and 19th centuries. [...] Jagannātha’s car festival became the main event in the religious calendar.»³¹ e la festa, che aveva conosciuto un periodo di declino, divenne sempre più importante forse anche grazie all’acrimonia dei missionari contro di essa, divenendo quindi simbolo del nazionalismo orya durante il conflitto per l’indipendenza dal potere coloniale.³²

Andando fuori dall’India, particolarmente nota e spettacolare è la festa dei carri che si tiene alla fine dell’estate nel 18° *arrondissement* di Parigi in onore degli dèi Gaṇeśa e Muruggan, quando i *boulevard* parigini si trasformano in *car street* dravidiche e sull’asfalto si spezzano noci di cocco in offerta agli dèi, fra l’ardere dell’incenso e della canfora. Il tutto avviene in un clima assolutamente festoso e aggregante, dove la protagonista, ossia la comunità tamil, si riversa sulle strade facendole proprie. (FOTO 10/11/12)

Nel corso degli anni, la festa di Ganeśa e Muruggan è evoluta da momento religioso proprio della comunità tamil a evento in cui la comunità

²⁹ A. ESCHMANN - H. KULKE - G. C. TRIPATI, *The Cult of Jagannath and the Regional Tradition of Orissa*, New Delhi, Manohar (south Asian Studies vol. 8), 1978 (seconda ediz. ampliata: 2013 In particolare: pp. 19, 341-343, 472-495, 599).

H. KULKE, *Rathas and Rajas: the Car Festival at Puri* in JONES- MICHELL, *Mobile Architecture in Asia*, pp. 19-26.

³⁰ Quest’ultima parte del rituale d’inizio è documentata dal XVII sec., non ci è possibile sapere se anch’essa fosse già stata introdotta nel XV sec.

³¹ KULKE, *Rathas and Rajas*, p. 25.

³² G.N. DASH, *Jagannatha and Oriya Nationalism*, in ESCHMANN - KULKE – TRIPATI, *The Cult of Jagannath*, pp. 359-374.



indiana residente a Parigi mette in scena la propria identità, mostrandola e spiegandola, arricchendo il rituale con elementi provenienti da diverse parti dell'India, distribuendo volantini didattici in francese che illustrano le caratteristiche salienti dell'induismo e dei suoi dèi. La celebrazione e l'affermazione pubblica dell'identità hindu investe la cerimonia di una nuova funzione, propria al contesto cosmopolita in cui si svolge, che consiste nell'apertura di un dialogo culturale con le etnie compresenti. La festa dei carri costituisce qui l'occasione, per i fedeli hindu, di assemblare ricordi e pratiche della terra di origine, in un evento che non è solo pratica devozionale ma anche costruzione identitaria.³³

Se finora abbiamo parlato di feste dei carri hindu, occorre però ricordare che esse non sono prerogativa di tale credo: esistono carri ceremoniali anche nelle altre tradizioni religiose nate in India che condividono con l'induismo molti elementi di pensiero. Vi sono carri jaina³⁴ e carri buddisti, fra cui il più noto è quello dedicato a Seto Machindranāth, in Nepal, avente la caratteristica di culminare con un lunghissimo pennacchio oscillante, la cui forma serpentina può forse alludere a miti della terra e della fertilità.

Di grande interesse sono le due feste cristiane con carri riportate da Joanne Punzo Waghorne³⁵, le quali, ben lungi dall'essere processi di ibriddazione o "accomodamento", dimostrano come la festa dei carri «gives any religious institution a very public voice within a town or a city»³⁶ e come anche le comunità cristiane possano utilizzare tale "idioma comune" in modalità tali che «rather than blurring the distinctions between the gods who ride these divine chariots, serves to stress difference»³⁷.

Così il carro di Anvur (Tamil Nadu, distretto di Pudukkottai) se a un primo sguardo pare identico a uno dei tanti *tēr* hindu ha in realtà tutto un insieme di differenze a sottolineare che ad essere celebrato è il trionfo del Cristo risorto e il suo governo sull'universo. Sulla sommità del carro è posta la croce, e non il vaso; i sacerdoti non sono sul carro, ma precedono i devoti che lo tirano; non vi è alcuna offerta di *prasad*, se non per il lancio finale dei fiori di tagete che ornavano il carro; le decorazioni delle parti tessili mostrano motivi esclusivamente floreali e i colori sono rosa e blu, evitando così i motivi che rimandano a simbologie hindu; analogamente fra i fiori si evitano quelli di loto. Piccoli e numerosi dettagli che dimostra-

³³ Ho osservato la festa di Parigi nel suo mutare in un periodo che va dal 2006 al 2016.

³⁴ J. JAIN, Rathayatra: *The Chariot Festival of the Jainas*, in: JONES - MICHELL (edd.), *Mobile Architecture in Asia*, pp. 15-18, dove Jyotindra Jain ricostruisce in base a fonti scritte una panoramica dell'esistenza di *ratha yatra* jaina a partire dal V sec. d. C.

³⁵ J. PUNZO WAGHORNE, *Cariots of the God/s: Riding the Line Between Hindu and Christian*, in S.J. RAY - C.G. DEMPSEY (edd.) *Popular Christianity in India. Riting between the Lines*, New York, SUNY (State University Of New York Press), series in Hindu Studies, 2002, pp. 11-38.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁷ *Ibid.*, p. 16.



GIULIA R.M. BELLENTANI

no una completa padronanza delle simbologie sottese alla festa, e un loro esperto utilizzo volto a celebrare la grandezza del Cristo risorto (la processione coi carri è infatti il momento culminante della ritualità connessa alla Pasqua), accompagnato dalla madre e dall'arcangelo Michele, ognuno col proprio carro.

Dal punto di vista storico, la festa dei carri di Anvur, e la storia della sua chiesa di riferimento è ben documentata: la chiesa fu fondata da gesuiti nel 1679, poi ricostruita nel 1747 grazie alle donazioni dei soli devoti locali, mentre la festa dei carri la si iniziò a tenere nel 1766 e i carri attuali risalgono ai primi anni dell'Ottocento (presumibilmente prima erano più modesti).

Totalmente differente, per contesto e operazione semantica, l'altra festa documentata da Waghorne: la processione che si tiene annualmente a Chennai (già Madras, Tamil Nadu) in onore di Nostra Signora di Velankanni, ovvero la Vergine Maria venerata a Velankanni (distretto di Tanjore, Tamil Nadu), a cui è dedicata anche una chiesa nella capitale tamil. Nonostante la presenza dell'arcivescovo, vi sono molte più analogie e sovrapposizioni con le feste dei carri hindu in questo caso che in quello di Anvur: vi è l'alzabandiera a dare inizio al tutto, i devoti esprimono i propri voti con modalità hindu (legando un cordino al pennone) e, analogamente a quanto avviene in contesti hindu, porgono doni al dio con vassoi di fiori e frutti, si vestono di color zafferano come gli asceti hindu e spezzano noci di cocco a simboleggiare l'offerta di sé. La Madonna, a sua volta, è rappresentata da una *utsava mūrti*, vestita in *sārī* coi gioielli delle spose tamil: «thus when the Mother of the World goes out to meet her devotees in Besant Nagar, she wears all the marks of a blessed Tamil mother. To her Hindu devotees she takes the form of a goddess, to her Christian worshippers she is the Holy Mother.»³⁸ La figura di Nostra Signora di Velankanni coincide infatti per molti aspetti con Māriamman, dea hindu particolarmente importante in contesto tamil e la processione non si pone affatto lo scopo di decretare la superiorità dell'una sull'altra, bensì di dimostrare come la comunità che organizza e partecipa l'evento sia riuscita a ben integrarsi nel contesto urbano ove risiede. Ad essere maggiormente degno di nota nella processione è infatti non tanto la commistione di elementi hindu e cristiani (che rispecchia la composizione della popolazione nell'area interessata), bensì l'uso di scenografie e musiche mutuate dal cinema proprio di Chennai: è tramite ciò che le persone coinvolte rivendicano la loro appartenenza alla metropoli e alla sua modernità nonostante siano di recente immigrazione.

³⁸ *Ibid.* pp 30-31.



6. CONCLUSIONI

Il carro cerimoniale, vero e proprio tempio mobile, la sua festa e i rituali ad essa connessi sono sì un ricordo di antichi miti ed espressione di devozione, ma anche, in virtù del fatto di essere avvenimento pubblico ove l'intera comunità, e i suoi spazi, sono coinvolti, occasione in cui sono mediate e consolidate relazioni, espresse identità e rivendicate appartenenze.

Nel contempo, non va dimenticato che i carri ceremoniali sono anche testimonianza delle capacità di artigiani che, dopo un apprendistato lungo ben undici anni, realizzano tali opere che dei templi non ne hanno solo la funzione, ma anche la bellezza. Infatti ogni pannello ligneo di cui i *ratha/tēr* sono composti è anche considerabile come opera d'arte a sé stante³⁹, e in quanto tale non è insolito incontrarla in collezioni museali e private: oggetto polisemico che ci narra di riti, di miti, di capacità tecnico-artistiche e perfino, come abbiamo visto, di situazioni sociali



³⁹ Segnaliamo a proposito tale studio iconografico condotto su un unico carro, osservando i singoli pannelli di cui è composto: R.K.K. RAJARAJAN, *Iconographic Programme in Temple Cars. A Case Study of Kūṭal Alakar tēr*, in «East and West», Vol 48, n. 3/4, Dicembre 1998, pp. 329-348.





MARIA ANGELILLO

FENOMENOLOGIA DELLA CONTEMPORANEITÀ COREUTICA IN INDIA: L'INVENZIONE DELLA CLASSICITÀ E LA COSTRUZIONE DELLA NAZIONE

La straordinaria ricchezza e la multiforme varietà esibite dall'India contemporanea in ambito coreutico possono essere ordinate riconducendone le molte ed eterogenee manifestazioni a due ampi gruppi facenti capo, da una parte, ai cosiddetti balli folk e, dall'altra, agli stili classici di danza. Entrambi i raggruppamenti, lunghi dal definire entità stabili e impermeabili a successive e ulteriori inclusioni, sono, in rapporto agli elementi di cui si compongono, in progressiva e continua definizione. Stili coreutici, di recente codificazione o elaborazione, hanno contribuito, dai primi decenni del Novecento a oggi, all'ininterrotto arricchimento e alla conseguente vivacità strutturale del patrimonio coreutico indiano. Un esempio emblematico della plasticità dell'insieme costituito dai balli folk è offerto dalla danza Kalbeliya, la quale, seppur attualmente sia comunemente percepita e istituzionalmente riconosciuta come elemento caratterizzante e tratto identificativo del repertorio artistico e del profilo socio-culturale della regione nord-occidentale del Rajasthan, vanta un'origine molto più recente di quanto non suggerisca il riconoscimento di Intangibile Patrimonio Culturale dell'Umanità tributatole nel 2010 dall'Unesco. Mutuato il nome da quello della casta a cui appartengono le sue interpreti, nella sua forma e identità attuali la danza Kalbeliya è l'esito dell'azione congiunta di quel complesso di strutture che, secondo Pierre Bourdieu, crea il valore dell'opera d'arte. Bourdieu ritiene che l'esistenza di quest'ultima «in quanto oggetto simbolico dotato di valore» sia conseguente al suo essere

conosciuta e riconosciuta, ovvero socialmente istituita come opera d'arte da spettatori dotati della disposizione e della competenza estetica necessarie per conoscerla e riconoscerla in quanto tale. L'insieme degli agenti e delle istituzioni che partecipano alla produzione del valore dell'opera mediante la produzione della credenza nel valore dell'arte in generale e nel valore distintivo di questa o quell'opera d'arte (critici, storici dell'arte, editori, direttori di gallerie, mercanti d'arte, direttori di museo, mecenati, collezionisti, membri di comitati di consacrazione, accademie, salons, giurie, ecc.) e l'insieme delle autorità politiche e amministrative competenti in materia d'arte (ministeri vari-secondo le epoche-, Direzione dei musei nazionali, Sovrintendenza alle belle arti, ecc.) che possono agire sul mercato dell'arte, sia con verdetti di consacrazione associati o meno a vantaggi eco-



MARIA ANGELILLO

nomici (acquisti, sovvenzioni, premi, borse di studio, ecc.), sia con provvedimenti normativi (benefici fiscali concessi ai mecenati o ai collezionisti, ecc.), senza dimenticare i membri degli istituti che contribuiscono alla produzione dei produttori (scuole di belle arti, ecc.) e alla produzione dei consumatori atti a riconoscere l'opera d'arte come tale, ossia come valore, a cominciare dai professori e dai genitori, responsabili dell'iniziale inculcazione delle disposizioni estetiche¹.

L'inclusione dello stile di danza Kalbeliya fra le espressioni artistiche considerate dall'Unesco "intangibile patrimonio culturale dell'umanità" ha contribuito in massima parte ad affermare il pieno e condiviso riconoscimento del suo valore artistico, sancendo il felice compimento di un processo agito, spesso in piena inconsapevolezza, da molti degli attori, agenti e istituzioni riconosciuti da Bourdieu come responsabili dell'affermazione del prodotto artistico.

Sposando l'intuizione di Bourdieu, secondo cui la scienza delle opere ha per oggetto non soltanto la produzione materiale dell'artefatto, ma anche la creazione del suo valore, e adattando tale riflessione all'ambito coreutico, si intende, in questa sede, esplicitare le ragioni, le dinamiche e le strategie che hanno posto in essere e dato forma all'attuale repertorio coreutico classico indiano. Ci si soffermerà, quindi, sui meccanismi di ordine storico, socio-politico e culturale che hanno definito e posto in essere la classicità coreutica indiana, i cui contenuti ed elementi costitutivi non saranno, invece, in questo frangente, oggetto di approfondimento. Dall'analisi della progressiva definizione del patrimonio coreutico classico si evincerà innanzitutto come i concetti di classicità e tradizione definiscono realtà malleabili e permeabili a nuove inclusioni. La ricostruzione, qui tratteggiata, del processo che ha dato forma, nel corso della prima metà del Novecento, all'idea e al contenuto del patrimonio coreutico classico indiano così come è oggi compreso e conosciuto promuove una riflessione sulla tradizione quale meccanismo la cui vitalità è garantita non dalla conservazione dell'integrità, ma dalla disponibilità alla frammentazione funzionale dell'intero, dai difetti e dai malintesi, volontari o involontari, nella traduzione o nella traslazione, dagli stessi errori di trasmissione, e dagli espedienti di compensazione di questi ultimi. Il contenuto della tradizione coreutica classica indiana è il prodotto, tutt'ora in divenire, di una selezione volontaria o discrezionale, largamente basata su forme di oblio selettivo e frutto di una scelta ideologica, funzionale o comunque dettata da ragioni di coerenza rappresentativa². Nella fattispecie, si mostrerà come

¹ P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano, 2005, pp. 304-305.

² M. CENTANNI (ed.), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, p. 26.



la codificazione degli stili di danza classica nel corso della prima metà del Novecento sia stata parte di un più ampio progetto di costruzione della cultura nazionale indiana e, in quanto tale, eloquente espressione delle ragioni e delle rivendicazioni del movimento politico di indipendenza nazionale e delle riforme socio-culturali che esso ispirò. Come avremo modo di esplicare nelle pagine seguenti, l'idea stessa di classicità coreutica costituisce, per ciò che attiene il mondo indiano, un fenomeno recente, le cui origini vanno rintracciate nel tardo periodo coloniale³ e nell'urgenza di affermare una condivisa comprensione del passato, su cui fondare il presente e il futuro della nazione.

1. IL PASSATO A SERVIZIO DELLA NAZIONE: IL RETAGGIO CULTURALE

La definizione del patrimonio coreutico classico indiano fu formalizzata per la prima volta all'indomani del raggiungimento dell'indipendenza dell'India dal dominio coloniale britannico: nel 1952 la Sangeet Natak Akademi riconobbe ufficialmente le prime quattro danze classiche, vale a dire il Bharatanātyam, il Kathak, il Maṇipūrī e il Kathakalī. A questi quattro indirizzi coreutici si aggiunsero, negli anni Cinquanta e Sessanta, altri tre stili di danza, il Kucipūdī, l'Orīsī e il Mohinī Attām, mentre in anni più recenti il patrimonio coreutico classico si è ulteriormente arricchito attraverso l'inclusione della danza Satrīyā. L'individuazione degli elementi e dei contenuti di cui si compone il repertorio coreutico classico indiano fu uno degli esiti del più ampio e articolato processo di affermazione di un retaggio culturale pan-indiano. L'esigenza da cui prese le mosse la definizione di un patrimonio culturale rappresentativo dell'identità nazionale indiana fu, per la prima volta, avvertita in seno al movimento di indipendenza dal dominio coloniale britannico. L'esistenza di un comune retaggio culturale pan-indiano, fondante la specificità e il carattere del Paese, fu essenziale al discorso nazionalista nella misura in cui era chiamato a consolidare il sentimento di appartenenza a un'unità nazionale⁴. Come ha ampiamente e magistralmente argomentato Benedict Anderson⁵, il retaggio culturale è parte della logica attraverso cui una nazione si proietta nel futuro per mezzo di un presunto, comune e condiviso passato e, in quanto tale, esso nasce e si sviluppa parallelamente all'idea stessa di stato-nazione. Nelle sue diverse componenti, opportunamente individuate e definite conformemente alle

³ K. BUTLER SCHOFIELD, *Reviving the Golden Age Again: "Classicism", Hindustani Music, and the Mughals*, «Ethnomusicology», 54, 3, 2010, pp. 484-517, p. 487.

⁴ P. SHAH, *State Patronage in India: Appropriation of the "Regional" an "National"*, «Dance Chronicle», 25, 1, 2002, pp. 125-141.

⁵ B. ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, V. Verso, London, 1983.



MARIA ANGELILLO

esigenze e al contesto entro cui prende forma il discorso nazionalista, il retaggio culturale assurge ed è chiamato a fungere da simbolo interno della nazione⁶. Per quanto la nazione possa essere una comunità immaginata, essa è infatti, nondimeno radicata nella percezione dei suoi abitanti di appartenere a una collettività accumunata da un passato definito e conosciuto attraverso gli elementi di cui si compone la sua eredità culturale.

La costruzione della nazione indiana implicò, pertanto, la condivisione, da parte dei suoi membri, della percezione di appartenere e partecipare a un'entità non solo territoriale e politica, ma anche culturale, a un orizzonte di senso animato da comuni e condivisi valori, etici, morali, religiosi ed estetici. L'auspicato costituirsi dello stato-nazione si sarebbe, pertanto, dovuto accompagnare a quello che venne presentato nei termini di un rinascimento culturale: l'individuazione di un retaggio culturale pan-indiano assunse, nella prospettiva dei suoi promotori, i contorni di un ripristino, un ritorno in auge o una rinascita di quella che fu considerata una più antica e gloriosa tradizione culturale, oscurata da lunghi secoli di dominazione straniera. Occorre tenere presente come i fautori del movimento di indipendenza nazionale ereditarono, pur adattandola alle rivendicazioni di autonomia dal dominio britannico, la percezione coloniale della storia della civiltà indiana, secondo cui il glorioso passato socio-culturale hindu fu inesorabilmente e definitivamente oscurato da secoli di dominazione islamica, ragione dello stato di barbarie e inciviltà a cui la potenza coloniale riteneva di dover porre fine, facendosi carico dell'opera civilizzatrice con cui giustificava il proprio dominio e imponeva la propria presenza nel Paese. La delegittimazione della cultura indiana, tacciata di inferiorità e inciviltà, fu essenziale all'affermazione del potere coloniale che, sottraendo alla colonia la legittimità del proprio passato, attraverso la negazione di tutto un patrimonio di valori e artefatti elaboratosi nel tempo, e la conseguente possibilità di trasmetterne i contenuti alle generazioni future, le precluse ogni possibilità di proiettarsi in un futuro che non fosse quello scritto per lei dal dominio coloniale⁷. Kapila Vatsyayan ricorda, relativamente all'oblio del retaggio culturale indiano scientemente alimentato dai britannici, come: «*the British system of education did not recognize the “arts” as a subject of educational curricula. The generation which went to the schools and colleges founded by the British in India in the 19th Century was thus isolated from the art traditions of the country*»⁸.

Gli appartenenti al movimento nazionalista indiano che operarono fra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX secolo, espressione, dal punto di vista

⁶ D. HERWITZ, *Heritage, Culture, and Politics in the Postcolony*, Columbia University Press, New York, 2012, p. 16.

⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁸ K. VATSYAYAN, *Indian Classical Dance*, Publications Division, New Delhi, 1974, p. 4.



socio-culturale, di un’élite formatasi all’ombra del potere coloniale britannico, frutto di un’educazione anglosassone, per contenuti e *forma mentis*, oltre che per lingua, recepirono e fecero proprie le forme di pensiero, le strutture, le categorie e i contenuti per mezzo dei quali i colonizzatori britannici descrivevano la storia e la cultura indiane e rendevano ragione della loro impresa di dominio. Essi assorbirono, inoltre, la percezione, alimentata inizialmente dagli orientalisti occidentali, secondo cui l’antica, gloriosa, cultura indiana, identificata unilateralmente con i prodotti della letteratura sanscrita, entrò in una lunga e ininterrotta fase di decadenza a causa della presenza degli invasori e dominatori islamici. Pur aderendo appieno alla narrazione britannica secondo cui il contatto con la civiltà musulmana si tradusse in un sistematico processo di corruzione delle arti, dei costumi, dell’etica e della morale, i fautori ed esponenti del nazionalismo indiano perfezionarono l’interpretazione britannica della storia indiana sommando allo sfacelo islamico quello coloniale. Se, da una parte, gli orientalisti fornirono ai nazionalisti indiani un’immagine e una rappresentazione della propria civiltà di cui essere fieri e da opporre alle accuse di inferiorità socio-culturale che il potere coloniale muoveva loro, dall’altra gli studiosi occidentali registrarono le conquiste culturali della civiltà indiana circoscrivendole al solo apporto sanscrito e brahmanico. Gli storici indiani iniziarono a produrre studi, che ovviamente tendevano ad assumere posizioni anti-coloniali, con l’intento di controbattere e refutare le tesi britanniche in accordo alle quali l’India era un coacervo di comunità ed etnie che poteva essere governato solo da poteri e autorità straniere, e secondo cui l’esistenza di una civiltà altamente sviluppata avrebbe potuto essere solo il risultato di influenze esterne.

Per descrivere e rappresentare il passato come indigeno, autoctono, omogeneo e indipendente, la prima generazione di storici indiani cercò di affermare la natura intrinsecamente ed essenzialmente hindu della civiltà indiana. Essi adottarono e continuarono a usare la scansione temporale formalizzata dagli storici britannici, sottolineando come le origini della nazione andassero ricercate e riconosciute in una presunta età d’oro hindu a cui seguirono secoli di dominazione straniera, musulmana prima e britannica poi, caratterizzati da un’inarrestabile decadenza segnata da oppressione e sfruttamento della realtà locale⁹. Uttara Asha Coorlawala spiega come:

in the nineteenth century (...) nationalist historians posited for themselves a modern history, where the past was glorious. The Islamic period was a villainous dark age, despite the cultural advances where Islamic art interacted with Hindu ideals to generate magnifi-

⁹ B. HOLE, *A Many-Cornered Thing: The Role of Heritage in Indian Nation-Building*, «Journal of Intervention and Statebuilding», vol. 7, no. 2, 2013, pp. 196-222, p. 200.



MARIA ANGELILLO

cent new directions of poetic and secular sensibilities in architecture, music, dance, and the fine arts during the Mughal dynasty. Then followed the declined state of colonial subjection from which it was the project of modernity to recover the Indian Nation¹⁰.

Secondo gli storici nazionalisti il costituirsi della nazione indiana doveva accompagnarsi a un rinascimento culturale che, attraverso il ripristino dei contenuti e della prassi caratterizzanti la più antica civiltà hindu, avrebbe cancellato i secoli bui della dominazione straniera. Il fondamento e il contenuto di quella che fu identificata con l'autentica cultura indiana furono rintracciati in un passato pre-coloniale e pre-islamico, coincidente, in virtù della recepita scansione coloniale della storia indiana e degli studi degli orientalisti, con i prodotti della cultura brahmanica e sanscrita.

I nazionalisti indiani avevano, infatti, bisogno di rivendicare un'antichità e una tradizione autenticamente e originariamente indiane, non soggette a influenze straniere, in grado di competere con la cultura europea e avevano altresì bisogno di ricondurre la, presunta, contemporanea decadenza imputatagli dai britannici a cause e presenze alloctone. La rivendicazione di autonomia politica da parte dei fautori del movimento di indipendenza nazionale si accompagnò, quindi, da una parte, al rifiuto del giudizio di inconsistenza e pochezza culturale mosso dai britannici a parziale giustificazione dell'imprescindibilità e dell'opportunità della propria dominazione *in loco* e, dall'altra, alla necessità di esibire una cultura indiana in grado di sollecitare e nutrire l'orgoglio nazionale. La musica, la danza, l'architettura e la letteratura costituirono altrettante occasioni per celebrare e magnificare la ricca eredità culturale di un popolo degno di autonomia, auto-determinazione e auto-governo¹¹. La riscoperta di espressioni artistiche regionali e la loro traduzione in elementi della tradizione nazionale panindiana fu, quindi, parte di un discorso metodologico e sociologico che ambiva a favorire la creazione di un senso di appartenenza condiviso, condizione *sine qua non* dell'esistenza stessa della nazione indiana, alla cultura di un Paese unificato¹².

I fautori del movimento d'indipendenza nazionale reclamarono il proprio passato, ma tale rivendicazione implicò in larga misura una sua inventazione come forma unificata e precoloniale¹³. Parte di tale sforzo di riappro-

¹⁰ U.A. COORLAWALA, *The Sanskritized Body*, «Dance Research Journal», 36, 2, 2004, pp. 50-63, p. 58.

¹¹ VATSYAYAN, *Indian Classical*, p. 4.

¹² Purnima Shah afferma che “the late nineteenth-century and early twentieth-century nationalist movements against the British rule in India propagated a reassertion of traditional values and the awakening of an awareness for the country's rich cultural heritage in an attempt to reestablish the Indian people's dwindling sense of identity. The revival and reconstruction of several artistic dance forms in India formed a subtle but integral part of this political movement and the sociocultural reforms it inspired”. SHAH, *State Patronage*, p. 125.

¹³ HERWITZ, *Heritage, Culture, and Politics*, p. 20.



priazione e contemporanea creazione del fondamento storico e culturale della nazione in divenire fu il cosiddetto revival coreutico e musicale da cui emersero gli attuali stili classici di musica e danza.

2. INTERPRETI E ARTISTI

Gli esponenti dell'élite socio-culturale indiana ricrearono il repertorio coreutico classico assecondando, quindi, da una parte, la fascinazione orientalista per il passato sanscrito e brahmanico, suprema fonte di legittimazione socio-culturale, e, dall'altra, il rifiuto coloniale del dissoluto presente: entrambe le sollecitazioni determinarono la riaffermazione del legame con il prestigioso repertorio culturale sanscrito, i cui prodotti, o la loro reinvenzione contemporanea, dovevano assurgere a simboli emblematici della nuova, e al contempo antica, nazione¹⁴.

Ciò che venne presentato nei termini di un rinascimento coreutico, inteso a ripristinare la presunta autenticità sanscrita e brahmanica di tutta una serie di danze coinvolte nella generale corruzione da cui sarebbe stata investita la civiltà indiana a seguito delle dominazioni straniere che si susseguirono lungo larga parte della sua storia, fu, a parere di Purnima Shah sollecitato, nel 1911, dalla condanna coloniale dell'istituto delle *devadāsī*, espressione generica con la quale si allude a una varietà di modalità economiche, religiose e politiche per mezzo delle quali la presenza femminile partecipava alla ritualità dei complessi templari. Il giudizio riservato dai dominatori britannici alle *devadāsī* fu ampiamente condiviso dai membri dell'élite socio-culturale indiana, i quali, allineati alle categorie etiche e morali e alle forme di pensiero dei dominatori coloniali, ritenevano che le danzatrici templari loro contemporanee fossero piena ed eloquente espressione del degrado in cui versava la civiltà indiana a seguito della protratta contiguità con l'universo socio-culturale islamico. Alla fine del XIX secolo, l'istituto delle *devadāsī* divenne, pertanto, oggetto, prima, di riprovazione e, poi, di riforma sociale.

Il pretesto che alimentò e da cui prese le mosse la condanna e la successiva campagna diretta all'abolizione dell'istituto delle *devadāsī* alludeva alla presunta affinità e fin sovrapponibilità della figura della danzatrice templare e del sistema entro cui operava con l'esercizio della prostituzione. La partecipazione di danzatrici alla ritualità connessa ai templi hindū è attestata, in seno alla tradizione indiana, sin da tempi remoti, così come lo è il loro impiego secolare nella vita delle corti. Kautilya, un ministro di Candragupta Maurya contemporaneo di Alessandro Magno, tratteggia nel

¹⁴ M. WALKER, *Revival and Reinvention in India's Kathak Dance*, «MUSICultures», 37, pp. 171-184.

suo *Arthaśāstra*, un trattato sulla scienza politica, una distinzione fra le ballerine professioniste che si esibiscono pubblicamente e quelle che esplorano la loro attività esclusivamente all'interno del tempio. Se da un lato cortigiane e danzatrici erano figure che presentavano numerose tangenze e convergenze, dall'altro la professione coreutica era fortemente connotata dal punto di vista religioso e sacrale. In questa seconda accezione la danza era appannaggio di ragazze che venivano destinate al servizio templare ed erano sposate metaforicamente al dio a cui l'edificio era consacrato. Queste fanciulle, offerte dalla famiglia d'origine ancora bambine al tempio come atto di devozione, in conseguenza dell'esaudimento di un voto, in cambio di denaro o per discendenza familiare, ballavano al cospetto del dio in determinate occasioni rituali e partecipavano attivamente allo svolgimento di particolari atti cultuali. Esse beneficiavano di un'istruzione di straordinaria raffinatezza che non si limitava all'addestramento nelle tecniche di danza, ma che prevedeva lo sviluppo di competenze linguistiche, letterarie, canore e musicali. Note in Tamil Nadu e nell'India meridionale con il nome di *devadāsī* e in Orissa con quello di *mahari*, esse godettero per un lungo periodo di tempo di grande considerazione sociale: in quanto spose del dio a cui era dedicato l'edificio templare, erano, infatti, immuni dalle disastrose ripercussioni della vedovanza, e conservavano per tutta la vita la felice condizione di buon augurio attribuita alla donna coniugata¹⁵. La loro presenza era, perciò, sempre giudicata foriera dei migliori auspici e particolarmente desiderabile in occasione di lieti eventi quali i matrimoni. Inoltre, i doni che ricevevano dagli ammiratori consentivano loro di devolvere somme considerevoli a cause di gran valore morale e di acquisire, in questo modo, il rispetto della più ampia società indiana. Alle *devadāsī*, termine composto dai vocaboli sanscriti *deva*, “divinità”, e *dāsī* “colei che è al servizio di”, “schiava”, e traducibile per estensione come “l'ancella del dio”, era affidata la responsabilità di “mitigare gli eccessi di quella natura, amica e spietata al contempo, che dona la vita con una mano e con l'altra l'afferra e la divora”. Esse “attraverso i servizi rituali da loro resi alla divinità, ai sovrani e ai devoti, rendevano percepibile e accessibile a questi la forza potente della divinità femminile di cui esse erano immagine e ricettacolo”¹⁶. Si distinguevano sette tipi di *devadāsī*: le *dattā*, che si consacravano spontaneamente al tempio; le *vikrita*, che venivano vendute al tempio; le *bṛtyā*, offerte al fine di soddisfare un voto o per attirare la benedizione della divinità sulla famiglia di origine; le *bhakta*, consacrati al tempio per motivi devozionali; le *hrītā*, bambine orfane o

¹⁵ S.C. KERSENBOOM, *Nityasumāṅgalī. Devadasi Tradition in South Asia*, Motilal Banarsi Dass Publishers, Delhi, 2002.

¹⁶ T. LEUCCI, *Devadasi e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, Clueb, Bologna, 2005, p. 9.



abbandonate; le *alan̄kāra*, cortigiane opportunamente educate e donate al tempio da un sovrano o da un nobile e, infine, le *devadāsī* per successione ereditaria. Le *devadāsī*, infatti, pur non potendo sposarsi poiché formalmente legate da un vincolo di natura matrimoniale alla divinità, non erano tenute a esercitare la castità. Oltre alla celebrazione del matrimonio con la divinità, che introduceva formalmente la danzatrice alle proprie mansioni rituali e cultuali, esisteva un’ulteriore cerimonia atta a consacrarne le implicazioni secolari quale cortigiana. Si trattava del debutto coreutico che poneva termine all’addestramento della danzatrice e che segnava l’istaurarsi del legame formale fra quest’ultima e un mecenate, scelto da una donna adulta della famiglia della ragazza. Per un uomo, che fosse sposato o celibe, l’associazione con una *devadāsī* comportava un maggiore prestigio e confermava implicitamente il proprio status e la propria ricchezza. Le *devadāsī*, a loro volta, erano incoraggiate a selezionare mecenati dall’alto profilo sociale e dalla sicura disponibilità economica. I figli delle *devadāsī* diventavano generalmente, anche se non obbligatoriamente, musicisti, mentre le figlie, nella maggior parte dei casi, abbracciavano la professione materna anche se non necessariamente venivano sposate alla divinità: coloro che non lo erano, protette da un mecenate, perseguirovan la carriera di cortigiane. Che fossero poste o meno al servizio templare, le donne della comunità Isai Vellala, da cui provenivano le danzatrici templari della regione del Tamil Nadu divenute tali per trasmissione ereditaria¹⁷, erano tutte ugualmente identificate dal termine *devadāsī*: tale consuetudine contribuì ulteriormente a ingenerare quella ambiguità, parsa insanabile agli osservatori occidentali, fra il ruolo di cortigiana e di danzatrice sacra. Contemplate già nei resoconti di viaggio di Marco Polo, le danzatrici indiane hanno popolato per secoli l’immaginario occidentale e sono state oggetto dell’applicazione dei codici morali europei sin dalla fine del Cinquecento. Se nei diari dei primi viaggiatori il costume di consacrare giovani donne al servizio templare era rilevato senza alcun giudizio morale, benché tutti concordassero nel constatare lo statuto di cortigiana insito nelle funzioni socio religiose della *devadāsī*, alla fine del Cinquecento, in pieno clima di Riforma e di Controriforma, alcuni autori iniziarono a esprimere giudizi di condanna nei confronti di una condotta ritenuta indecorosa e immorale. Tale sentimento di riprovazione era, tuttavia, lungi dall’essere, all’epoca, unanimemente condiviso dagli osservatori europei. Il dibattito sulla condizione femminile in India si accese durante l’Illuminismo, anche se fu la più tarda applicazione del codice morale vittoriano interiorizzato dall’in-

¹⁷ In relazione allo stato giuridico riconosciuto dai legislatori britannici alle *devadāsī* e alla loro comunità di appartenenza si veda lo studio di K.M. PARKER, ‘A Corporation of Superior Prostitutes’ Anglo-Indian Legal Conceptions of Temple Dancing Girls, 1800-1914’, «Modern Asian Studies», 32, 3, 1998, pp. 559-633.



MARIA ANGELILLO

telligencija locale a determinare la condanna senza appello del costume e la proclamazione della sua illegalità. Lo status sociale prima e legale poi delle *devadāsī* cambiò, infatti, radicalmente a partire dalla seconda metà del XIX secolo.

Se in passato le *devadāsī*

occupavano un ruolo chiave nella società, da tutti rispettato e ritenuto di gran prestigio, inclusa la loro attività di cortigiane, considerata legittima nel loro universo di valori e pubblicamente sostenuta e patrocinata da sovrani, sacerdoti e membri della nobiltà, dalla seconda metà dell'Ottocento, invece, la sua validità iniziò ad essere messa in discussione e dunque a vacillare¹⁸.

Come diretta conseguenza della sempre più pervasiva e intrusiva presenza britannica nel Paese, le *devadāsī* iniziarono a essere percepite da ampi strati della popolazione indiana come vere e proprie prostitute. La mentalità vittoriana ebbe un peso decisivo nel determinare come la rispettabilità del genere femminile trovasse il suo compimento o in unioni matrimoniali eterosessuali e monogamiche o in celibati votati a cause di superiore valore morale e sociale¹⁹.

La reazione indiana alla puritana valutazione occidentale delle *devadāsī* si risolse, alla fine del XIX secolo, nella creazione di un movimento conosciuto come campagna anti-*nautch*. Quest'ultima, originariamente affermatasi nell'India meridionale, trovò ben presto sostegno e diffusione nel resto del Paese.

Il 9 novembre 1892 venne fondata la Madras Hindu Social Reform Association allo scopo di sostenere l'istruzione femminile, riformare l'istituzione del matrimonio, giungere alla graduale fusione delle caste e rimuovere le tradizioni considerate offensive e degradanti. Una delle condizioni per entrare a far parte dell'associazione prevedeva il divieto di invitare e di far esibire a qualsivoglia tipologia di celebrazione le *devadāsī*. Kalpana Kannabiran riconduce le origini della campagna volta all'abolizione dell'istituto delle *devadāsī* nella Presidenza di Madras al movimento di riforma sociale inaugurato negli anni Trenta del Novecento da Kandukuri Veerasingam in quello che più tardi sarebbe diventato lo stato dell'Andhra Pradesh. Gli interessi riformisti di Kandukuri Veerasingam spaziavano dalla promozione dell'emancipazione femminile, al matrimonio, dall'educazione sessuale alle pratiche religiose, dalla promozione dell'alfabetizzazione alla corruzione del governo²⁰. Il movimento della Purezza Sociale, fondato nel 1880 a Madras da Raghupati Venkataratnam Naidu, promosse, invece,

¹⁸ LEUCCI, *Devadasi e Bayadères*, p. 10.

¹⁹ COORLAWALA, *The Sanskritized*, p. 52.

²⁰ A.J. WEIDMAN, *Singing the Classical, Voicing the Modern. The Postcolonial Politics of Music in South India*, Duke University Press, London and Durham, 2006, p. 117.

un ampliamento dell'ambito di applicazione del termine “prostituzione”, impiegato non solo per riferirsi a prestazioni sessuali motivate da interesse e guadagni monetari, ma anche quale metafora per alludere alla depravazione sociale e alla corruzione morale in genere²¹. Negli ultimi decenni del XIX secolo, l'interazione fra siffatti programmi di riforma sociale facenti capo all'iniziativa dell'élite urbana indiana e le idee coloniali sulla prostituzione resero ineludibile affrontare la questione relativa alla legittimità delle danzatrici templari. In un dettagliato saggio sulle concezioni legali anglo-indiane aventi per oggetto le cosiddette “*dancing girl*” fra il 1800 e il 1914, Kunal Parker²² ricostruisce il processo che portò alla loro identificazione e conseguente criminalizzazione come prostitute. Cruciale ai fini dell'equiparazione fra il mestiere di danzatrice e quello di prostituta fu la rappresentazione delle danzatrici quali appartenenti a un gruppo professionale piuttosto che a una casta: mentre i membri di un'unità endogamica potevano essere soggetti a norme e consuetudini loro proprie in materia di matrimonio ed eredità delle proprietà materiali, l'essere parte di un gruppo professionale caratterizzato e definito dall'attività coreutica e dall'esercizio della prostituzione implicava la subordinazione alla giurisdizione della legge hindu e la conseguente, concreta possibilità di essere ritenute colpevoli di indulgere in attività immorali e illegali. Il dibattito riguardante il ruolo delle *devadāsī* nella società indiana si infiammò negli anni Venti e Trenta del XIX secolo: bollata dai colonizzatori britannici come simbolo della perversa e arretrata cultura indiana, la cultura coreutica incarnata dalle *devadāsī* fu recepita dal fronte indiano secondo due opposte prospettive. I cosiddetti riformisti aderirono alla condanna coloniale, mentre i tradizionalisti la osteggiarono vivacemente. Entrambe le fazioni, tuttavia, condannavano il giudizio di condanna morale nei confronti delle *devadāsī*, la cui condotta avrebbe dovuto, a loro parere, ispirarsi a ideali di ascetismo associati con il celibato delle Spose di Cristo, dei monaci jaina e buddhisti e delle vedove hindu²³. La struttura sociale e storica del mecenatismo che permetteva a queste donne di assolvere la funzione loro assegnata dalla società sfuggiva alla comprensione degli zelanti riformatori indiani e britannici, i quali iniziarono a percepire la condizione delle *devadāsī* in termini di sfruttamento²⁴. La contropropaganda dei tradizionalisti, capeggiata da E. Krishna Iyer, un giovane avvocato dell'allora Madras, si impose di sradicare gli aspetti degradanti e dissoluti della tradizione, conservandone gli aspetti artistici. Nel 1928 Iyer fondò la Music Academy, un'istituzione

²¹ A. WEIDMAN, *Gender and the Politics of Voice: Colonial Modernity and Classical Music in South India*, «Cultural Anthropology», vol. 18, no. 2, 2003, pp. 194-232, p. 200.

²² PARKER, ‘A Corporation of Superior Prostitutes’, p. 566.

²³ COORLAWALA, *The Sanskritized*, p. 51.

²⁴ J. O'SHEA, “Traditional” Indian Dance and the Making of Interpretative Communities, «Asian Theatre Journal», 15, 1, 1988, p. 50.



MARIA ANGELILLO

che si proponeva di salvaguardare e promuovere il patrimonio musicale tradizionale indiano e l'arte coreutica. Iyer stesso si dedicò allo studio della danza e si esibì in vesti femminili davanti a platee considerate perfettamente rispettabili, riscuotendo al contempo forte approvazione e altrettanto decisa riprovazione. Krishna Iyer si prodigò per mobilitare l'opinione pubblica a favore e a sostegno della tradizione coreutica tamil: l'intenzione di Iyer non era certamente quella di aiutare le *devadāsī* a preservare la propria arte e il proprio mestiere, quanto piuttosto quella di liberare la musica e la danza dall'impura e degradante associazione con le loro tradizionali interpreti. Danza e musica dovevano essere salvate dalla contiguità con le degenerate *devadāsī* e assurgere a tratti peculiari e identificativi della prassi di donne di specchiata moralità. Gli sforzi di Iyer ambivano, quindi, a emancipare la danza dalle *devadāsī* dal contesto socio-culturale entro cui operavano, sottraendo la forma artistica al giudizio di condanna sociale che circondava le sue interpreti. Alla conferenza della Music Academy di Madras del gennaio 1933, per la seconda volta, Iyer presentò la danza delle *devadāsī* non come un'arte templare né come richiamo e accessorio della prostituzione, ma nei termini di un'arte secolare.

Il programma di Krishna Iyer trovò una convinta e fervente sostenitrice in Rukmini Devi, personalità fra le più significative fra quelle che animarono il rinascimento coreutico indiano. Rukmini Devi, in materia di *devadāsī*, nutriva la convinzione che, in origine, si trattasse di un gruppo di pure e devote vergini e riformulò lo stile coreutico caratteristico dell'attuale regione del Tamil Nadu con l'intento di sottolinearne ed enfatizzarne gli aspetti religiosi e devozionali, tratteggiando la figura della danzatrice quale donna morigerata, fedele, casta e dominata da un afflato spirituale²⁵. Fra le prime donne di casta brahmanica a dedicarsi all'apprendimento della danza e a esibirvisi pubblicamente, Rukmini Devi, che si era giovata ella stessa dell'insegnamento e dell'addestramento impartitogli da alcune *devadāsī*, oltre a riprogrammare le forme e i contenuti dello stile coreutico, ne stravolse le tradizionali modalità di apprendimento. Ella fondò, infatti, nel 1936, a Madras, un'accademia, che battezzò Kalakṣetra, con il dichiarato intento di preservare e tramandare le tradizionali arti coreutiche e musicali indiane, sostituendo con tale istituzione il rapporto guru-discepolo a cui, fino a quel momento, era stata demandata la trasmissione della conoscenza delle arti performative. Prima dell'istituzione del Kalakṣetra e di consimili luoghi di apprendimento della conoscenza coreutica, gli artisti indiani si erano giovati di una formazione orale e cinestetica fondata sul legame fra maestro e allievo.

²⁵ WEIDMAN, *Gender and the Politics of Voice*, p. 203.





La danza codificata da Rukmini Devi e da lei offerta all'apprendimento indiscriminato degli studenti del Kalakṣetra, divenne un'attività “non solo possibile ma addirittura auspicabile per le giovani donne delle caste elevate”²⁶.

Il dibattito animato da riformisti e tradizionalisti si tinse dei toni più accesi e appassionati quando Muttulakshmi Reddy, la prima donna legislatrice dell'India britannica, si pose alla guida del movimento anti-*devadāsī*. Muthulakshmi Reddy, medico, legislatore, membro della Women's India Association e ella stessa figlia di una *devadāsī*, negli anni Venti del Novecento lanciò una campagna contro la pratica di dedicare giovani donne al servizio di divinità templari. Reddy significativamente fu sostenuta da associazioni facenti capo alle caste degli Isai Vellala e dei Sengundar, dalle quali proveniva la maggior parte delle *devadāsī* e la cui componente maschile riteneva che l'abolizione dell'istituto avrebbe restituito alle rispettive identità castali l'onore e la dignità perdute. Molte *devadāsī*, invece, si opposero sia all'abolizione dell'istituto a cui appartenevano, sia all'identificazione del proprio mestiere con la prostituzione. Bangalore Nagarathnammal, un'importante e affermata *devadāsī*, si pronunciò contrà la campagna lanciata da Muthulakshmi Reddy, sostenendo come fosse volta a privare le *devadāsī* del loro diritto a disporre e a ereditare proprietà e beni materiali e a negare loro, al contempo, lo status di artiste²⁷.

Sollecitato dalla stessa Reddy, il Madras Legislative Council adottò nel 1927 una risoluzione che invitava il governo a preparare una legislazione preventiva contro l'uso consolidato di dedicare le ragazze alla professione di danzatrici templari. Nel 1930 fu approvato il progetto di legge numero 5, con cui le *devadāsī* venivano esonerate dal servizio nei templi. Nel 1947 il Madras Devadasis Prevention of Dedication Act dichiarò illegale a tutti gli effetti tale professione nella provincia di Madras. Provvedimenti del genere erano già stati presi dai principati di Mysore nel 1910 e di Travancore nel 1930²⁸. Affermando come il canto e la danza fossero attività collaterali e che l'effettiva fonte di guadagno provenisse dalla prostituzione, l'Alta Corte di Madras destituì, inoltre, le “*dancing girl*” di ogni riconoscimento artistico. Contrapponendo la disinvoltura sessuale e lo status di donna sposata insiti nella figura della danzatrice templare, la legislazione intese, da una parte, valorizzare l'istituto matrimoniale, fulcro intorno a cui costruire e consolidare la comunità hindù, e, dall'altra, promuovere la purificazione della prassi religiosa hindū²⁹.

²⁶ C. NATALI, *Percorsi di antropologia della danza*, Libreriacortina, Milano, 2009, p. 95.

²⁷ WEIDMAN, *Gender and the Politics of Voice*, p. 201.

²⁸ Il testo del Madras Devadasis Prevention of Dedication Act può essere consultato in: N. MATHUR, *Cultural Rhythms in Emotions, Narratives And Dance*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi, 2002, pp.195-197.

²⁹ WEIDMAN, *Gender and the Politics of Voice*, pp. 200-201.



MARIA ANGELILLO

Mentre le *devadāsī*, danzatrici per trasmissione ereditaria facenti capo a una varietà di caste di basso status sociale, iniziarono a essere percepite ed equiparate a prostitute, con conseguente detimento del loro status sociale e privazione della possibilità di esibirsi e di dedicarsi al proprio mestiere, le donne appartenenti agli strati più alti della gerarchia castale furono incoraggiate ad apprendere le arti coreutiche e musicali³⁰. Dopo l'approvazione e l'implementazione del Madras Devadasis Dedication Abolition Act, sempre più donne di casta brahmanica inclusero l'apprendimento della musica e della danza nel proprio percorso di formazione: la conoscenza e la padronanza fine a se stessa, non diretta, quindi, a una carriera professionale e alla ricerca di forme di guadagno e remunerazione, di entrambe le arti iniziarono a essere percepite come altamente desiderabili in giovani donne in età da matrimonio. A partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso si impose, inoltre, con sempre più forza l'idea per cui l'appartenenza di una donna a una famiglia di alta estrazione sociale comportasse necessariamente l'impegno nel preservare e tenere vivo, all'interno della dimensione domestica, il patrimonio culturale indiano e, con particolare cura, il repertorio musicale e coreutico.

Nel corso degli ultimi 70 anni, la musica e la danza classica sono effettivamente diventati simboli e contenuti portanti dell'identità della classe media brahmanica latrice di un'educazione di stampo occidentale in lingua inglese³¹. Al contempo, la loro graduale trasformazione, già nel lasso di tempo compreso fra gli anni Venti e Quaranta del Novecento, in discipline adatte e appropriate per la formazione di donne di alta casta appartenenti a famiglie della classe media è assurta a segno tangibile e inequivocabile dell'avvenuta rinascita classica dell'arte coreutica e musicale³².

La sottrazione alle *devadāsī* del repertorio coreutico opportunamente riformulato e la sua destinazione a interpreti di casta brahmanica non comportò solo la definizione di un nuovo ideale di figura femminile quale elemento portante dell'affermazione identitaria della classe media urbana, ma, altrettanto significativamente, anche di una diversa concezione di artista.

I dibattiti sorti intorno al ruolo e alla legittimità delle *devadāsī*, all'opportunità di equipararne l'attività all'interno degli edifici templari all'esercizio della prostituzione e alla controversia riguardante il progetto di legge volto a metterne al bando presenza e funzione, ebbero, infatti, effetti cruciali nel dar forma all'idea di arte e alla presenza femminile in ambito artistico³³.

³⁰ *Ibidem*, p. 194.

³¹ *Ibidem*, p. 203.

³² *Ibidem*, p. 194.

³³ *Ibidem*, p. 200.



Fondamentale, nella campagna che si concluse con l'abolizione dell'istituto delle *devadāsī* fu il distinguo operato fra “arte” e “artigianato”: laddove quest'ultimo implicava figure di specialisti ereditari associati a un repertorio replicato e tramandato ripetitivamente e automaticamente, l'arte era considerata competenza di un singolo artista, un soggetto capace di operare scelte, originale e che esprimesse se stesso attraverso il prodotto artistico.

3. COME SI DIVENTA UN CLASSICO

L'emancipazione del repertorio coreutico dalle interpreti tradizionali e dal relativo contesto socio-culturale di elaborazione, trasmissione e fruizione della forma artistica, costituisce parte integrante del processo responsabile della rinascita in senso classicista e panindiano di ciascuno degli attuali otto stili classici di danza. I quattro momenti di cui si compone ciò che può essere considerato uno schema, fisso e ripetibile, di produzione della contemporanea classicità coreutica indiana prevedono, oltre all'emancipazione dagli interpreti e dalle modalità di fruizione tradizionali, l'adeguamento del repertorio coreutico alle istruzioni contenute nella letteratura sanscrita, e la conseguente ricerca di una legittimazione alta attraverso l'adesione all'autorità degli *sāstra*; l'imposizione di canali alternativi al rapporto guru-discepolo nella trasmissione della conoscenza performativa e, infine, l'eventuale ricorso a rappresentazioni statuarie o pittoriche nella codificazione delle figure coreutiche. Matthew Harp Allen relativamente al processo che portò all'affermazione classica della tradizione coreutica tamil sostiene come esso implicò

a re-population (one social community appropriating a practice from another), a re-construction (altering and replacing elements of repertoire and choreography), a re-naming (from nautch and other terms to bharata natyam), a re-situation (from temple, court, and salon to the public stage), and a re-storation (...) (a splicing together of selected “strips” of performative behavior in a manner that simultaneously creates a new practice and invents an historical one)³⁴.

Di tali meccanismi quello su cui vorremmo soffermarci brevemente in questa sede attiene alla “*re-population*” della forma artistica, dinamica comune tanto all'ambito coreutico quanto a quello musicale: in entrambi i casi l'attribuzione di un fondamento scientifico e istituzionale al patrimonio artistico attraverso la codificazione di un impianto teorico riconducibile

³⁴ M. HARP ALLEN, *Rewriting the Script for South Indian Dance*, «The Drama Review», 41, 3, 1997, pp. 63-64.

MARIA ANGELILLO

alla letteratura sanscrita e la definizione di un canone si accompagnò alla sistematica delegittimazione degli interpreti tradizionali. La compresenza di queste due dinamiche induce a riflettere su come l'identificazione di un patrimonio coreutico e musicale classico rappresentativo della cultura nazionale si realizzò attraverso l'adozione di un *modus operandi* che da più punti di vista implicò una sanscritizzazione delle espressioni artistiche regionali, nei termini di un'adesione culturale e sociale alla componente brahmanica della civiltà indiana, implicita non solo nel ricorso ai testi della letteratura sanscrita quali indispensabili fonti di legittimazione culturale e strumenti di codificazione e produzione teorica delle forme e dei prodotti artistici, ma anche nell'inedito contenuto sociale dell'identità dell'artista.

La sottrazione del repertorio coreutico e musicale alle comunità ereditarie di artisti e la conseguente affermazione di autonomia etnica e sociale delle arti attraverso la loro emancipazione da contesti d'uso e da gruppi sociali caratterizzati localmente aprirono, come già sottolineato, l'ambito performativo all'élite brahmanica. Matthew Harp Allen a questo proposito ricorda come

while, in the course of the revival, communities of Muslim musicians and dancers in the north of the subcontinent were disenfranchised, the hereditary community of non-Brahmin Hindu dancers was replaced in the South. In both cases, the replacement performers came from high-caste, almost exclusively Brahmin, Hindu communities³⁵.

La radicale alterazione del profilo sociale dell'interprete dei repertori musicali e coreutici assurti a un riconoscimento classico è chiaramente evinibile, per ciò che concerne il Kathak, dalla lettura dei dati censuari. Nel Censimento della popolazione della città di Benares promosso e realizzato dagli amministratori britannici nel 1832 furono registrati 118 Kathak, termine che, in tale frangente, designava "maestri di musica e danza". Significativamente, tale categoria professionale era, dal punto di vista dell'appartenenza castale, ricondotta al *varṇa* degli *śūdra*. Tuttavia, nel volume intitolato *Tribes and Castes*, del 1885, che raccoglieva e, ordinandoli, interpretava i dati del Censimento delle province nord-occidentali e dell'Oudh, area attualmente equivalente, grossomodo, alla regione dell'Uttar Pradesh, coloro che partecipavano della definizione di Kathak erano riconosciuti come appartenenti al *varṇa* dei brahmani. Già negli ultimi decenni dell'Ottocento, l'identità sociale tributata ai Kathak prevedeva che essi fossero i discendenti di antichi artisti templari adattatisi, in virtù dei mutati contesti socio-culturali, ad accompagnare le famigerate *dancing girl*. Successivi censimenti confermarono l'identità brahmanica dei Kathak attribuendogli,

³⁵ *Ibidem*, p. 68.



tuttavia, uno status molto basso in seno alla casta³⁶. Parallelamente, la rielaborazione classica dello stile di danza omonimo oscurò presto il profilo delle sue tradizionali interpreti, principalmente danzatrici musulmane, e tacitò gradualmente ogni influenza e componente islamica della danza³⁷. Entro la metà del XX secolo lo stile coreutico Kathak, forte della condivisa e affermata rappresentazione di danza nata e sviluppatisi nella prassi devozionale hindu e dimentica della propria biografia storica e locale, completò il processo di identificazione classica, acquisendo un pedigree brahmanico, un curriculum formativo codificato e istituzionalizzato, completo di accademie, esami e diplomi e un'identità panindiana quale prodotto della, presunta, cultura nazionale indiana.

L'emancipazione delle arti coreutiche e musicali riprogrammate per definire il contenuto della classicità indiana dalle comunità di interpreti per trasmissione ereditaria e, in generale, dalle cortigiane, dagli hindu di bassa casta e dai musulmani, tutte figure sintomatiche della degenerazione e della barbarie che separava lo splendore vedico dal rinascimento contemporaneo³⁸, fu reso ineludibile dal progetto di identificazione dei contenuti di un patrimonio culturale nazionale. I fautori della classicità coreutica e musicale alterarono intenzionalmente il quadro sociale entro cui le arti performative si erano sviluppate ed erano prosperate per secoli, delegittimando la relazione fra aristocrazia e comunità di artisti per trasmissione ereditaria. Se la danza e la musica dovevano essere espressione della cultura nazionale, non potevano essere appannaggio, né in termini di fruizione, né di conoscenza performativa, di comunità circoscritte³⁹. Il coinvolgimento di artisti appartenenti agli strati più alti della gerarchia sociale implicò, peraltro, la riduzione del divario fra pubblico ed interpreti, annullando quella distanza sociale che per secoli aveva caratterizzato la relazione fra mecenate e artista⁴⁰.

L'invenzione o il ripristino classico dei repertori coreutici e musicali comportò, quindi, l'adeguamento dei contesti sociali a una serie di criteri e pre-requisiti fra cui Harold Power ricorda la necessità di riconfigurare l'identità sia dell'artista, quale figura altamente specializzata, le cui competenze sono frutto di un lungo periodo di studio e apprendistato istituzionalizzato, sia del fruitore-mecenate quale membro dell'élite culturalmente e socialmente dominante che si professava e rivendica per sé lo status di intenditore e, infine, l'uguale importanza di ricondurre la forma artistica

³⁶ WALKER, *Revival and Reinvention*, pp. 175-6.

³⁷ P. CHAKRAVORTY, *Dancing into Modernity: Multiple Narrative of India's Kathak Dance*, «Dance Research Journal», vol. 38, no. 1/2, 2006, pp. 115-136, p. 119.

³⁸ M.E. WALKER, *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, Ashgate, 2014, p. 14.

³⁹ WALKER, *Revival and Reinvention*, p. 177.

⁴⁰ HARP ALLEN, *Rewriting the Script*, p. 69.



MARIA ANGELILLO

a una norma emanazione della *Great Tradition*⁴¹. In considerazione degli scopi che il rinascimento coreutico fu chiamato a soddisfare e del concetto di arte che ispirò e a cui tendevano i suoi fautori e promotori, occorre tener presente come il prodotto di una tradizione culturale impersonale raramente assurge ai ranghi dell'arte, rimanendo, piuttosto, imprigionato nelle maglie del costume, dell'artigianato e dell'espressione popolare. L'arte, nell'accezione e comprensione occidentale del fenomeno, necessita pertanto della figura dell'artista, profilo a cui evidentemente i tradizionali interpreti indiani per trasmissione ereditaria non si conformavano.

4. CLASSICO E NEO-CLASSICO

A fronte dei molti tentativi di definizione della classicità coreutica indiana e dei distinghi proposti al fine di individuarne le peculiarità in contrapposizione ai repertori folklorici, appare evidente come, oltre ai requisiti formali e strutturali, determinante nel determinarne la specificità sia l'adeguamento a un ideale nazionale e panindiano coincidente con l'apporto, tanto culturale quanto sociale, brahmanico. *L'International Encyclopedia of Dance* riconosce come «*the usual broad division into classical and folk dance presents certain difficulties in the Indian context*», tuttavia rintraccia nell'adesione a un canone e a un'elaborazione teorica l'elemento caratterizzante la classicità, spiegando come

the English word *classical* is used principally as a translation of the Sanskrit *sāstrīya* and indicates that a dance tradition has a relatively highly developed technique and theory of movement that relate to theoretical texts of the earlier period, known generally as *sāstras* (such as the *Nātyaśāstra* of Bharata).

Al contrario, la definizione dell'arte folklorica è ricondotta a un'appartenenza territoriale: «*the folk or rural category in the Indian tradition is called desī, provincial or rural*»⁴².

Kapila Vatsyayan riconosce nel carattere altamente codificato, prodotto della rielaborazione di fonti testuali e iconografiche la cui paradigmatica autorità è largamente riconosciuta, la caratteristica fondante la classicità del repertorio coreutico. Secondo la studiosa, le danze classiche sono tali perché rispondono ad una serie di requisiti formali e strutturali, l'adeguamento ai quali consentirebbe in linea di principio a qualsiasi danza folk di guadagnare la medesima attribuzione di classicità:

⁴¹ BUTLER SCHOFIELD, *Reviving the Golden Age Again*, p.485.

⁴² S.J. COHEN (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 3, New York-Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 455.





and in spite of the application of the criteria mentioned above to differentiate different levels and genres of dance, it would, nevertheless, be logical to accept the view that in the Indian frame work it would always be possible for a tribal folk form to achieve classicity through the introduction of a literary theme set to a musical mode and by attempting to relate the word and the sound to specific movements while retaining all the characteristic mannerism of folk style. Conversely, it is also possible for a classical style to lose its classicity by giving up the word, sound, hand gesture, language relationship and presenting only a general narrative⁴³.

Nel complesso, è possibile affermare come gli stili di danza oggi riconosciuti come classici siano frutto di un processo di rielaborazione alimentato dall'applicazione delle istruzioni e delle indicazioni contenute nei testi sanscriti. Il richiamo ai testi sanscriti non si risolve nella sola ricerca di una legittimazione ideologica, ma nell'effettivo adeguamento e riformulazione delle danze regionali ai principi stilistici, estetici e formali ivi contenuti. Il *Nātyaśāstra* e i testi ad esso correlati possono essere pertanto considerati la grammatica del classicismo coreutico indiano⁴⁴. Apparirà ormai evidente come gli stili di danza classica indiana non sono espressioni di una determinata fase della storia indiana dalla quale discendono immutati fino all'età presente: la loro rivendicata antichità è, piuttosto, l'esito di una riappropriazione ideologica di un'antichità immaginaria o, quantomeno, parziale. Nella relazione con la trattatistica sanscrita, l'antichità dei repertori coreutici classici è tale per proprietà transitiva e, in tal senso, appare quanto mai opportuna la precisazione di Kapila Vatsyayan, secondo cui le attuali forme di danza classica siano, piuttosto, da considerarsi neoclassiche, «*in the sense that they are all young revivals, reconstruction or rediscoveries*»⁴⁵.

Il rapporto della classicità coreutica indiana con la storia risulta, complessivamente, essere assai complicato, articolandosi in una dialettica di appartenenze ed emancipazioni, a cui non è estraneo il discorso nazionalista⁴⁶. A nostro parere all'elaborazione del concetto di classicità partecipano sia la dimensione storica, sia quella teorica e strutturale e sia quella ideologica e politica. Il termine “classico”, indicando ciò che in un determinato clima storico-culturale gode di una condivisa valutazione di eccellenza e quanto di epoca in epoca viene selezionato criticamente e lodato per il suo

⁴³ K. VATSYAYAN, *Traditions of Indian Folk Dance*, Clarion Books, New Delhi, 2010 (ed. or. 1976), p. 302.

⁴⁴ A. LOPEZ Y ROYO, *Issues in Dance Reconstruction: Karaṇas as Dance Texts in a Cross-cultural Context*, «Dance Research Journal», 36, 2, 2004, pp. 64-79. J. O'SHEA, *Technique and Theory in the Work of Kapila Vatsyayan*, «Dance Research Journal», 32, 1, 2000, pp. 82-102.

⁴⁵ VATSYAYAN, *Traditions of Indian*, p. 10.

⁴⁶ SHAH, *State Patronage*, p. 126.



MARIA ANGELILLO

valore, laddove riferito a un'espressione artistica rappresenta indubbiamente una qualifica relativa, discrezionale e arbitraria. Come è stato messo in luce dalla letteratura di riferimento e dagli autori precedentemente citati, l'idea di classicità nell'India contemporanea è un prodotto e, al contempo, uno strumento dell'ideologia nazionalista funzionale alla creazione e affermazione dello stato nazionale: come tale trattiene i contenuti e la struttura del pensiero che l'ha posta in essere che, come sappiamo, fa propria tanto la scansione britannica e coloniale della storia indiana, quanto il giudizio di eccellenza tributato dagli orientalisti ai prodotti della letteratura sanscrita. Il termine "classico" allude a un periodo cronologicamente circoscritto e culturalmente marcato, «cui si riconosce la maturità d'uno stile e di forme così coerenti da poter diventare paradigmatiche, canoniche», non nella misura in cui circoscrive l'arte classica a ciò che in tale lasso di tempo è stato prodotto, ma riconoscendo il carattere classico a tutto ciò che riproduce e perpetua nel tempo i contenuti e le forme dei prodotti artistici riconducibili a tale epoca. Quest'ultima corrisponde, nella prospettiva dell'élite intellettuale indiana cresciuta all'ombra del potere, politico, economico e culturale, coloniale, a un'indefinita età d'oro brahmanica oscurata dai successivi secoli di dominazione islamica.

A nostro avviso, la classicità coreutica fu complessivamente l'esito di un processo, sempre replicabile e attuabile, di sanscritizzazione e brahmanizzazione manifestatosi in termini sociali, per mezzo della riconfigurazione della figura dell'interprete e l'attribuzione a individui di casta brahmanica dello status di artista, teorici, attraverso l'adeguamento ai contenuti della trattistica sanscrita di riferimento e storici, riconducendo l'origine degli stili di danza a un'antichità coincidente con i presunti albori della civiltà indiana, definiti dai prodotti della cultura brahmanica, gli unici noti, fra i molti ed eterogenei in cui si è espressa la civiltà hindu, ai primi orientalisti.

Il concetto di "classicità", così come quello di "folklore", appaiono, quindi, additare a processi culturali complessi e a strategie che mirano a sollecitare specifici atti di riconoscimento: appare, pertanto, opportuno riflettere, più che sul contenuto, le peculiarità e le caratteristiche identificative della classicità o del folklore, sulle modalità attraverso cui determinati prodotti artistici sollecitano un'attribuzione di classicità o un riconoscimento di tipo folklorico e sulle ragioni che innescano i processi che investono espressioni culturali di tali definizioni. L'analisi della produzione, tutt'ora in itinere, dello status artistico degli stili di danza indiani conferma come il valore dell'opera derivi da un complesso di legittimazioni e di tensioni di tipo politico, economico e sociale.

La danza classica indiana prese forma durante il periodo formativo della costruzione egemonica della cultura nazionale indiana e, oltre a servire l'esigenza di definizione di un autentico retaggio artistico panindiano, fu centrale alla formazione dell'identità nazionale e borghese. Quella che venne



presentata come la rinascita di un’antica e originaria tradizione coreutica fu, piuttosto, una creazione ex-novo di classicità coreutica alimentata in larga misura dalla fascinazione degli orientalisti per l’unica antichità indiana a loro nota. La danza classica fu posta a vessillo della cultura indiana, coincidente con la sola componente hindu e brahmanica, ripristinata nella sua originaria purezza dopo il lungo logoramento e la sostanziale corruzione a cui il dominio prima islamico e poi britannico la sottoposero⁴⁷.

5. L’INVENZIONE DELLA TRADIZIONE E DELLA NAZIONE

I nazionalisti e i promotori del rinascimento coreutico tratteggiarono una tradizione coreutica lineare e continua, non soggetta e impermeabile a variazioni storiche, in grado di riconnettersi all’antico retaggio brahmanico e di ripristinarne le forme artistiche. Ciò che fu presentato come un “revival” della danza classica indiana fu un’estensione del discorso nazionalista che comunicava alla cultura colonizzatrice l’indipendenza e l’integrità della civiltà indiana, libera da influenze e condizionamenti coloniali, conferendo, al contempo, alla nazione in divenire una quanto mai essenziale storicità⁴⁸. Ciò che è interessante notare è come l’intero processo di ripristino o invenzione, a seconda del punto di vista adottato, del repertorio coreutico classico fu complessivamente emanazione del dominio coloniale e delle modalità attraverso cui si espresse: i promotori del “revival” non solo tradussero nel loro *modus operandi* i giudizi di valore, le strutture cognitive e le dinamiche socio-culturali proprie della *forma mentis* a cui erano stati educati dal dominio coloniale, ma le idee stesse di “arte” e “nazione” che ne guidavano l’operato erano manifestazioni e prodotti della cultura europea a cui piegarono, riconstruendo e inventandola, la stessa tradizione indiana. La semplificazione a cui fu soggetta quest’ultima, ricondotta a una realtà omogenea e coerente e circoscritta a una frazione dell’eterogeneo, articolato e complesso universo hindu, è evidente nell’espulsione delle comunità e delle minoranze, esuberanti, eccentriche ed eccedenti la narrazione orientalista dell’autenticità indiana, dal retaggio della nazione e la loro collocazione ai suoi margini, sociali, economici e culturali, in una condizione che Hannah Arendt definisce «stateless»⁴⁹, nella misura in cui «*they are effectively neither able to participate in the politics of the state, nor to fully receive protection from it*»⁵⁰.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁸ P. CHAKRAVORTY, *From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance*, «Dance Research Journal», 32, 2, 2000-2001, pp. 108-119, p. 113.

⁴⁹ H. ARENDT, *The origins of totalitarianism*, Harcourt Brace&Company, San Diego, 1951, p. 290.

⁵⁰ HOLE, *A Many-Cornered Thing*, p. 197.



MARIA ANGELILLO

L'importanza della tradizione coreutica in seno a tale processo di identificazione di un patrimonio culturale fondante l'esistenza e la realtà della nazione si spiega, infine, con la capacità della danza di veicolare una molteplicità di messaggi e di rimanere al contempo aperta a interpretazioni eterogenee, caratteristiche che, più di altri prodotti culturali, la rendono adatta ad accogliere le istanze di identità in definizione. Latrice di significati molteplici e somma di elementi che a vario titolo alludono a un universo di cultura materiale e a un orizzonte etico e morale, la danza è uno strumento potente di affermazione di realtà locali e territoriali e, in quanto tale, efficace mezzo di espressione dell'ideologia nazionalista e di creazione di soggetti nazionali, spesso più di quanto non lo siano la retorica politica o i dibattiti intellettuali⁵¹.



⁵¹ H. NEVEU KRINGELBACH – J. SKINNER (edd.), *Dancing Cultures. Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, Berghahn Books, New York, 2012, p. 14.



IV – 150° ANNIVERSARIO DEL RAPPORTO
GIAPPONE-ITALIA





DOMENICO GIORGI

150 ANNI FA, ITALIANI IN GIAPPONE. LUOGO E RUOLO DELL'AMBASCIATA

1. ITALIANI IN GIAPPONE

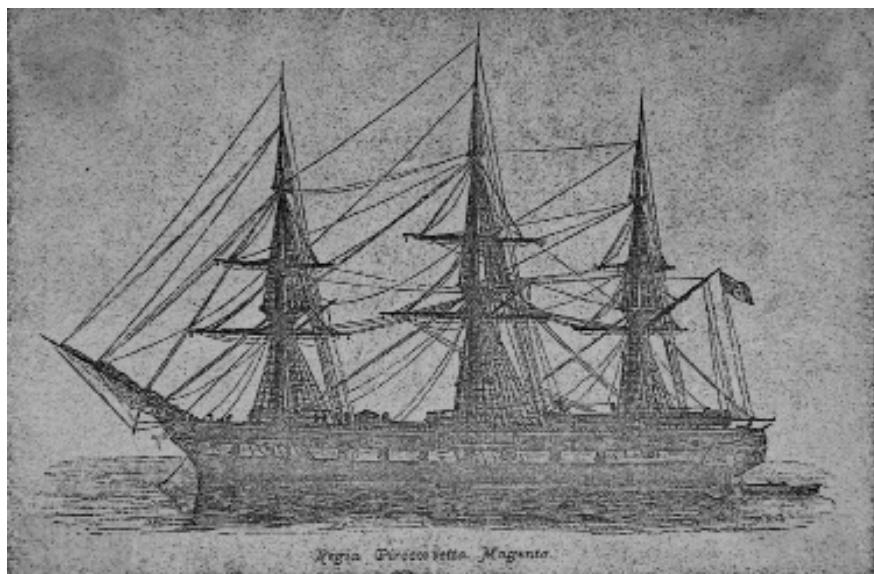


Fig.1 - La Pirocorvetta Magenta, proprietà dell'Ambasciata

Il 4 luglio del 1866, la pirocorvetta *Magenta*, al comando di Vittorio Arminjon¹, “a vele spiegate” e spinta dalla forte corrente favorevole del *Kuroshio* approdò nella piccola ma bellissima baia di Shimoda, estrema pro-

¹ Arminjon, nato a Chambery nel 1830, apparteneva ad una famiglia savoiarda di nobiltà di toga ed ebbe poi importanti incarichi nella Regia Marina Militare Italiana. Quanto segue è tratto essenzialmente dalla sua memoria, V. ARMIJON *Il Giappone e il viaggio della Corvetta Magenta*, Genova, R.I. dei sordomuti, 1869, 400pp. Altrettanto interessante e, per certi aspetti, più accattivante è la relazione di Hillier Giglioli stampata da Treves, ma pressoché introvabile e oggi disponibile nell’utile sunto: E.H. GIGLIOLI, *Giappone perduto. Viaggio di un italiano nell’ultimo Giappone feudale*, a cura di R. TRESOLDI, Milano, Luni, 2005.



DOMENICO GIORGI

paggine della penisola di Izu, laddove era sbarcato dodici anni prima il Commodoro americano Perry con le sue navi “nere”, avviando il difficile e lungo processo di apertura del Giappone agli stranieri. Il giorno successivo Arminjon era a Yokohama, nei pressi della capitale shogunale Yedo (Edo), oggi Tokyo.

La Magenta era un tre alberi di 72 metri e 2500 tonnellate di stazza, con quasi 300 membri di equipaggio, grande quindi rispetto alle sue consorelle europee che frequentavano i mari dell’Oriente Estremo, con corazze di rame e motore a vapore inglese da 1900 HP. Concepita e costruita a Livorno nel 1858 nella ormai morente Marina Toscana, completata a Genova e infine allestita a Napoli, dopo la missione intorno al globo venne smantellata, venduta e dal 1872 tristemente trasformata in battello commerciale a Smirne.

La missione della Magenta era iniziata il 2 febbraio dello stesso anno, quando era salpata da Montevideo e dopo aver doppiato Capo Horn era giunta due mesi e mezzo dopo a Batavia (oggi Giacarta). Approfittando abilmente della fine della penetrazione cattolica (semplificando, i gesuiti su navi portoghesi e i francescani su navi spagnole)² a causa della dura repressione avviata dal primo Shogun, gli olandesi fin da inizio 600 avevano mantenuto aperto, unici occidentali a riuscirvi, un esiguo ma fruttuoso canale tra la allora capitale delle Indie Orientali e Nagasaki, ove detenevano nell’isoletta fortificata di Dejima una stazione commerciale. Potevano quindi essere – e lo furono – prodighi di consigli e di qualche aiuto. La Magenta, primo battello militare italiano a solcare quei mari e a effettuare il giro del mondo, fece scalo dapprima a Singapore (15 maggio), ove venne bene accolta dagli inglesi e a Saigon (4 giugno), centro della nascente colonizzazione francese in Indocina, ove venne gratuitamente fornita di carbone.

La decisione di inviare la Magenta in Estremo Oriente per stabilire relazioni diplomatiche con Giappone e Cina era frutto di una discontinua e lunga preparazione diplomatica che, dopo un primo isolato tentativo sin dal ’58 con Cavour, aveva preso avvio nel 1864 a Parigi ove era Ambasciatore Costantino Nigra. A Parigi si trovava, infatti, una missione giapponese inviata dallo Shogun per cercare di ottenere la revisione dei Trattati ineguali, che egli stesso aveva sottoscritto con USA e alcuni Paesi europei³, i quali, sotto regia britannica, peraltro opposero subito una “fin de non recevoir”

² Tra i gesuiti vi era un significativo contingente – circa una quarantina – di religiosi italiani che ebbero un ruolo di primo piano nello sviluppare rapporti con le autorità e i cittadini giapponesi. Tra loro spicca la figura di Alessandro Valignano, padre visitatore delle Indie Orientali e responsabile dell’evangelizzazione del Giappone a fine Cinquecento. In questa veste organizzò la visita della prima delegazione giapponese in Italia. Composta da quattro giovani nobili della regione del Kyūshū, nel marzo 1585 la delegazione giunse a Roma, dove fu ricevuta da Gregorio XIII. Il successo della loro visita, si può dire, segnò l’inizio della scoperta del Giappone in Italia.

³ Nel 1858 furono firmati i trattati d’amicizia e di commercio con 5 Paesi: USA, UK, Francia, Russia e Olanda. 1860: Portogallo. 1861: Prussia. 1864: Svizzera. 1866: Belgio e Italia.



150 anni, fa italiani in Giappone.

alla ovviamente debole richiesta giapponese di rinegoziarli⁴. Fu quindi sotto egida francese che vennero avviati i nostri primi contatti bilaterali con i rappresentanti shogunali, che diedero inizialmente esito negativo.

Ma il neonato Regno d'Italia, al di là della naturale ambizione di aprirsi a nuovi orizzonti sulla scena internazionale, aveva in quel periodo motivi ben più immediati per promuovere la missione: la moria dei bachi da seta stava distruggendo la nostra allora più proficua industria, quella serica, concentrata in Piemonte e Lombardia. Le forniture da Persia e Cina, invece che risolvere il problema l'avevano aggravato, mentre fioriva una sorta di contrabbando di falsi semi giapponesi. Gli imprenditori avevano inviato propri rappresentanti fin dal 1855, spesso d'intesa con i francesi, per trovare in Giappone una nuova fonte di approvvigionamento della più alta qualità. Ciò che ebbe infine successo, non senza qualche polemica interna.⁵

Il Governo Minghetti nel '64 aveva preso la decisione di inviare una nave in Estremo Oriente, il cui visionario promotore fu un diplomatico, Cristoforo Negri, poi fondatore e illuminato Presidente per anni della Società Geografica Italiana. Non è chiaro per quali ragioni tale orientamento tardò ad affermarsi. Si tratta di materia per gli storici di quel periodo. Colpisce che nel frattempo stesse per essere aperto il Canale di Suez e che un altro profeta del Risorgimento, Luigi Torelli, si fosse a questo riguardo battuto per un impegno politico e commerciale italiano in Oriente approfittando della nuova via. Ma senza attenderne l'apertura sia all'andata che al ritorno, la Magenta seguì la rotta dell'America del Sud, via Capo Horn, seppur lunga e impegnativa. Infine, su ordine del Ministro degli Esteri La Marmora la corvetta Magenta partì nel 1865 per Montevideo⁶. Facevano parte della spedizione, oltre ad Ufficiali di Marina, reputati per doti diplomatiche (Sanfelice e Arese per il Giappone, Marocchetti e Candiani per la Cina), il Senatore De Filippi, noto naturalista e zoologo, che morì ad Hong Kong sulla via del ritorno ed il suo giovanissimo allievo Enrico Hillier Giglioli. I risultati scientifici furono di rilievo e ne è prova la raccolta custodita ancora oggi alla Specola di Firenze. Arminjon era pienamente cosciente del rischio e delle difficoltà derivanti dalla concomitante guerra austro-italiana del '66 e dell'impatto che avrebbe potuto avere sui suoi interlocutori, al punto di pensare di dover rientrare. Vale la pena ricordare in proposito che il Trattato di Edo venne firmato negli stessi giorni della nostra drammatica sconfitta a Lissa, ma la cosa non influì.

⁴ I giapponesi riuscirono a modificare quei Trattati nel 1899 unilateralmente, con legge nazionale.

⁵ Di tali rivalità vi è chiara eco nell'opuscolo dell'esperto C. BARONI, *Il seme dei bachi del Giappone*, Torino, Tipografia del Commercio, 1864.

⁶ Su questo e tanti altri aspetti dei rapporti italo-giapponesi, si veda l'opera A. TAMBURELLO (ed.), *Italia – Giappone. 450 anni*, Roma-Napoli, Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente-Università degli studi di Napoli L'Orientale, 2003, 2 voll.

DOMENICO GIORGI

Il Giappone che l'equipaggio della Magenta trovava al suo arrivo era scosso da un decennio di guerre intestine tra l'ultimo Shogun Tokugawa, basato a Edo, da dove la sua dinastia aveva amministrato il Paese per oltre due secoli e la Corte, con i signori feudali,⁷ che sostenevano la restaurazione del potere imperiale del Mikado. Ma ormai il potere shogunale era all'epilogo, e nel 1867 si impose la restaurazione Meiji, che venne formalizzata nel corso dell'anno successivo, anche se le ultime sacche di resistenza continuaron nel Nord per qualche anno, con episodi di gloriosa resistenza (ad Aizu-Wakamatsu nell'odierna Prefettura di Fukushima e nello Hokkaido) ancor oggi ricordati quali esempi di inesauribile tenacia e senso dell'onore dei giapponesi.

Allo sbarco a Yokohama, si diceva, Arminjon e il suo equipaggio trovarono una recente ma già fiorente comunità internazionale, di cui ancora oggi c'è traccia nel piccolo e romantico cimitero degli stranieri, con il gruppo di setaioli italiani di cui si è detto, peraltro permanentemente in viaggio nelle campagne giapponesi o in Italia. In effetti, verificando documentazione americana, vi era un solo italiano nelle liste consolari di notabili residenti, uno non da poco: il grande fotografo Felice Beato, veneziano, che ha lasciato le prime e bellissime immagini di quel Giappone allora sconosciuto.⁸



Fig.2 - Felice Beato.

⁷ Soprattutto del Kyūshū (nel Sud) e delle regioni di Tosa nello Shikoku e Chōshū nel Giappone Occidentale.

⁸ Seguito peraltro dieci anni dopo da un secondo straordinario fotografo italiano, il vicentino Adolfo Farsari. A Kōbe, qualche anno dopo, si stabilì un secondo gruppo di italiani, meno noto e studiato: i *corallari* di Torre del Greco, mercanti, intagliatori e pescatori, che, spinti da un analogo bisogno di trovare materia prima di alta qualità a causa della crisi dei banchi coralliferi tradizionali del Mediterraneo, si erano colà insediati trovandovi un piccolo tesoro – il corallo “Peau d'ange” – e poi le perle coltivate di Mikimoto, che essi faranno conoscere in tutto il mondo.

Tra Yokohama e la capitale Edo, occorrono oggi dieci minuti di treno veloce Shinkansen e allora quasi una giornata a cavallo o in *Kago* (portantina), con una scorta armata necessaria a tutti gli stranieri a causa dei non pochi attacchi di ex samurai sbandati. Dopo una lunga serie di vari contatti più protocolari che di sostanza (in un momento felice dei lavori, i nostri offrirono, con successo, «Cortese spumante ossia sciampagna italiana»), Arminjon ebbe infine l'abilità di inserirsi nel canale diplomatico che poche settimane prima aveva aperto il Plenipotenziario belga, impegnato parallelamente in un analogo negoziato. Lo Shogun intanto e i suoi diplomatici facevano la spola tra Edo e Kyoto, alla Corte Imperiale, per avere le necessarie istruzioni ma soprattutto nell'estremo tentativo di salvare una situazione politica ormai compromessa. I rappresentanti dello Shogun avevano da tempo precisato che l'accordo con l'Italia doveva rientrare nei confini di quello da loro recentemente concluso con la Prussia: in sostanza, la clausola della Nazione più favorita per gli aspetti commerciali e l'apertura dei soli porti già concessi, o che sarebbero stati in futuro concessi, agli altri Paesi. Il 6 agosto arrivò l'accordo giapponese a concludere il negoziato. Il 10 la delegazione italiana, in pompa magna, partiva per Edo, verso la residenza assegnatagli di Mita Koyama Daichūgi che si trovava nei quartieri di ponente della città, in collina, nei pressi del tempio Zōjōji, uno dei grandi complessi templari dove si trovano le tombe di alcuni Tokugawa; nella zona quindi in cui erano ubicati le residenze dei signori feudali - obbligati dallo Shogun ad abitarvi diversi mesi l'anno - e molti templi. La sede della delegazione italiana era costituita, come per tutte le altre che l'avevano preceduta, da un Tempio buddista - forse in ragione della tradizione di accoglienza dei viaggiatori - che era assai ben tenuto e "rinfrescato" per l'occasione, rispettando così i canoni della squisita ospitalità giapponese, ma al tempo stesso rigorosamente sorvegliato (un "carcere" dice Arminjon).

Il negoziato, cui diedero un importante contributo un giovane mercante italiano di Yokohama, ottimo conoscitore del giapponese, Vincenzo Comi, e un missionario francese, de Cachon, prese pochi giorni. La parte finale preponderante fu costituita dalla presentazione dei doni italiani, affatto priva di interesse perché indicativa delle produzioni in genere artigianali a quei tempi del nostro Paese,⁹ mentre da parte giapponese vennero in se-

⁹ ARMINJON, *Il Giappone*, pp. 330-331 «La prefettura di Firenze aveva mandato per sua parte tavole e lavori di pietra dura, medaglie d'oro e d'argento con l'effigie del Re, porcellane, oggetti di legno e di paglia molto belli, grandi album di vedute fotografiche delle primarie città d'Italia e altri oggetti d'arte, quadri, pitture e strumenti. – Da Torino s'era avuto drapperie, tappeti, stoffe, mobili, liquori, cioccolate. – Da Milano stoffe ricchissime di broccato e seta, lavori d'argento ed armi di lusso. – Bergamo non aveva dimenticato le sue confetture per le signore giapponesi, per quanto io sappia, amantissime delle cose dolci. – Genova aveva dato lavori di filigrana, di corallo, velluti, vini, frutti canditi, ed aveva aggiunto una collezione di modesti lavori in legno di fico della Maddalena. – Brescia aveva provveduto una cassa di ottimi fucili da caccia a due canne. – Napoli aveva spedito guarnimenti di corallo e di lava del Vesuvio con oro ed intarsiature di Sor-

guito offerti, oltre a sete “assai belle”, polli e anitre, meloni e marmellate nonché, al solo Arminjon, uova fresche. A dimostrazione, ancora una volta, dell’importanza del cibo nella cultura giapponese, in particolare di quello allora più prelibato.

Il sedicesimo giorno del settimo mese del secondo anno di Keio, per noi il 25 agosto, con il brindisi ai due Sovrani, sempre con sciampagna e angurie (!!) viene firmato il trattato. Commosse Arminjon la dichiarazione rivoltagli dai legati shogunali che «sapeste apprezzare le condizioni difficili nelle quali versa il Giappone.. la vostra condotta leale ci assicura che fra noi regnerà sempre la concordia». Ma poi gli sovvennero ciò che era avvenuto ai missionari a inizio Seicento e alcuni sgarbi protocollari che aveva subito: e così introdusse una nota di riserva, politica ma soprattutto gastronomica.

Il 27 agosto la Magenta lasciava Yokohama tra l’esultanza dei connazionali, che si trovavano finalmente parificati agli altri stranieri, diretta in Cina, dove il 9 febbraio 1867 Arminjon firmò a Pechino il primo trattato tra Italia e Cina e da dove ripartì, questa volta passando dall’Australia ed esplorando la Patagonia, verso l’Italia, ove approdò a Napoli il 28 marzo 1868, 18 mesi dopo la partenza.

Il 9 giugno 1867 arrivò il primo Ambasciatore italiano in Giappone, Vittorio Sallier de la Tour che aprì la Legazione italiana a Yokohama. La storiografia italiana ne ricorda soprattutto due aspetti: l’abilità e caparbietà - rispetto alle pressioni del Governo di Firenze - con cui seppe dilazionare la presentazione delle lettere credenziali allo Shogun (come avevano invece fatto via via gli altri inviati in Giappone) in attesa di verificare gli esiti dello scontro con l’Imperatore Mutsuhito, di modo che Sallier fu il primo, infine, ad essere ricevuto dal vincitore creando così un solido legame con la Casa Imperiale giapponese; e l’impegno con cui egli seguì le sue pressanti istruzioni di promuovere il nostro approvvigionamento di semi di baco da seta, viaggiando con l’ausilio del giovane imprenditore alessandrino Pietro Savio¹⁰ nell’interno del Paese, anche in aree fino ad allora inesplorate dagli altri inviati.

rento. – Palermo, tavole di marmo, figurine di gesso. – Campobasso un assortimento di coltelli, forbici e lavori di acciaio. – Reggio, essenza di bergamotto in bottiglie di rame apparentemente per profumare gli appartamenti del Taicoun e le sue donne. – Venezia, lavori di vetro. – Roma, stupendi mosaici». Ai giapponesi piacquero soprattutto mosaici, fotografie e armi.

¹⁰ Savio poi pubblicò da Treves interessanti memorie, di recente riedite: P. SAVIO, *Giappone e altri viaggi* a cura di T. CIAPPARONI LA ROCCA, Roma, Società Geografica Italiana, 2013.



Fig.3 - Yokohama, 1869. Documento fotografico di Mathilde Ruinart: Vittorio de la Tour, primo rappresentante del Regno d'Italia presso l'impero del Giappone; sua moglie Mathilde (nata) Ruinart de Brimont, il Barone Galvagna, Meazza, Piatti, Prato e Savio. Foto presa alla fine della spedizione verso l'interno del Giappone (nella regione di Maebashi). Questa fu la prima spedizione commerciale oltre i confini di Yokohama intrapresa da stranieri in Giappone in un periodo di grande tensione nei confronti degli occidentali. Foto attribuita alla Scuola di Fotografia di Yokohama Collezione privata, San Giorgio. Cortese riproduzione a cura di Giada Ripa (The Yokohama Project 1867-2016)

In sintesi, un avvio di relazioni sotto il segno di due forze nazionali: la Marina italiana – alla Magenta seguirono la Garibaldi nel 1873 e la Vettor Pisani, al comando di Tommaso di Savoia, nel 1876 – e gli industriali e agricoltori serici del Nord Italia.

Tale quadro si modificò negli anni successivi – ci scusiamo per la semplificazione - con il successore di Sallier, Alessandro Fe' d'Ostiani, che fu Ambasciatore (pure lui accreditato anche in Cina) dal 1870 al 1877 e poi con la grande missione giapponese negli USA, in Italia e negli altri allora principali Paesi europei, guidata da Iwakura Tomomi nella primavera del 1873, con l'intento di capire e imparare cosa ci fosse di buono in Occidente. E' in quel momento che si forma la convinzione che i due Paesi avessero un destino comune – la nascita di uno Stato nazionale – e che l'Italia – percepita come culla della civiltà occidentale – fosse in grado di fornire un contributo soprattutto culturale concretizzatosi nell'invio negli Anni Settanta di artisti ed esperti¹¹; ciò che ha poi costituito la solida trama

¹¹ L'incisore Chiossone, il pittore Fontanesi, lo scultore Ragusa, l'architetto Cappelletti.



DOMENICO GIORGI

del rapporto bilaterale fino ad oggi. Nel periodo di Fe' d'Ostiani vennero anche poste le basi per il ritorno dei missionari anche italiani.¹²

Oggi, nell'occasione delle celebrazioni del 150° anniversario delle relazioni, non si può qui ripercorrere il lungo cammino dei rapporti bilaterali, se non notando che pur tra grandi diversità, emerge anche uno straordinario parallelismo: dal momento del processo di unificazione nazionale di cui si è parlato, al decollo industriale a fine Ottocento; dalla intesa nella prima guerra mondiale all'alleanza che portò al tragico conflitto mondiale; dalla ricostruzione postbellica al boom economico e infine agli spesso comuni problemi odierni dei due Paesi (in particolare deflazione e denatalità).

Ma se è consentito guardare in questo periodo secolare alla sola storia delle idee e al rapporto culturale, per quanto riguarda il nostro Paese si deve fare cenno al punto più alto del *Japonisme* non solo italiano ma europeo, la *Butterfly* di Puccini; al contributo alla storia delle civiltà e delle religioni orientali, secondo il magistero di Tucci; alla testimonianza più alta espressa da un occidentale sul Giappone post-bellico, ossia Fosco Maraini. Dopo l'ultima guerra le influenze reciproche si sono estese a tanti altri campi – uno per tutti, il cinema – in una visione che Moravia attribuì ad un consonante senso estetico.¹³

2. L'AMBASCIATA ITALIANA A TOKYO

Accanto alla narrativa del 150° anniversario, vi è oggi un altro momento significativo: la ricorrenza (aprile 2015) del 50° anniversario dell'inaugurazione della nuova Residenza dell'Ambasciata d'Italia a Tokyo.

Se, rispetto alla storia sommariamente prima ricordata, le vicende legate all'edificio che ci rappresenta in Giappone possono apparire secondarie, proprio alla luce dell'importanza del rapporto culturale con il Giappone la nostra Ambasciata – la sua storia, il suo pregio architettonico, la sua raccolta d'arte, il suo antico e splendido giardino – ne costituiscono l'epitome.

La Tokyo trovata da Arminjon era, nella sua descrizione, una città di 1.5 milioni di abitanti¹⁴ (quando Roma ne contava 150mila) raccolta intorno

¹² Sono stati soprattutto i salesiani a sviluppare nel Novecento, sotto la guida di don Vincenzo Cimatti (dal 1925 al 1965), un dinamico romagnolo di grande tempra, una fitta serie di istituzioni scolastiche e caritatevoli ancor oggi importante in Giappone (si veda G. COMPRI, *Vincenzo Cimatti. L'autobiografia che lui non scrisse*, Roma, Elledici-Leumann, 2010). Significativa anche la presenza moderna dei Gesuiti, che hanno fondato nel 1913 la prestigiosa Sophia University.

¹³ Un momento significativo negli ultimi decenni fu la presenza in Residenza, ospite dell'Ambasciatore Boris Biancheri, dello scrittore G. PARISE, che dedicò alla sua permanenza in Giappone l'opera *L'Eleganza è frigida*, Milano, Mondadori, 1982. Naturalmente molti altri scrittori italiani, oltre ai citati, hanno dedicato pagine al Giappone: Barzini, Appelius, Montanelli, Comisso, Arbasino, Calvino, Buzzati, Vasio.

¹⁴ ARMINJON, *Il Giappone*, p.321.

al Palazzo dello Shogun, oggi dell'Imperatore e divisa in due dal fiume Sumida: a ponente, si è detto, la città alta dei signori feudali e dei monaci; a levante la città bassa dei mercanti, artigiani, delle fabbriche e degli intrattenimenti notturni e popolari. Tutta in legno e quindi soggetta a frequenti incendi devastanti.

Il tempio di Daichūji, dove alloggiò Arminjon, apparteneva alla scuola Zen Soto. Oggi non esiste più e al suo posto si trova un grande condominio. Non era lontano dall'attuale Ambasciata e dal grande tempio dei Tokugawa, lo Zojoji, tuttora circondato da un vasto parco ove il gruppetto di italiani soleva la sera fare una passeggiata a cavallo andando alla casa da te, per un ristoro.

Molti dei luoghi legati alle sedi delle Ambasciate italiane che si sono succedute oggi non esistono più o non sono riconoscibili. Poche, forse nessuna città al mondo ha visto in 150 anni così tanti e tali rifacimenti, a causa di incendi, terremoti, bombardamenti e infine della rivoluzione urbana dell'ultimo mezzo secolo, seguita alle Olimpiadi del 1964.¹⁵

Il primo Ambasciatore Sallier in realtà era basato a Yokohama. Con Fe' d'Ostiani venne acquisita la prima sede. A fine del 1871, all'Italia viene attribuita con Ordinanza imperiale in concessione perpetua la villa con parco di Urakasumigaseki 4 (Toranomon), non lontana dal Palazzo Imperiale, nella zona ove poi si sono via via installati da un lato i grandi storici alberghi come l'Imperial – dove gli Ambasciatori italiani più di una volta amarono o dovettero alloggiare – e dall'altro le Istituzioni del Paese: Parlamento, Corte Suprema e Ministeri. Una collocazione prestigiosa, quindi, con un bell'edificio di impronta nordeuropea, stile ancor oggi ben presente a Tokyo per gli edifici pubblici o privati di maggior importanza.

Ma la nuova Ambasciata - Residenza e Cancelleria - era anch'essa in gran parte in legno. Così nel 1917 essa viene seriamente danneggiata da uno di quei tifoni che, al declinare dell'estate, colpiscono Tokyo. Nel gennaio del '19 la Residenza prende fuoco. La notizia fa accorrere folla e giornalisti, che ne danno conto il giorno seguente in prima pagina, notando come l'Ambasciatrice Cusani Confalonieri (il marito era in missione a Yokohama) nella notte dirigesse i lavori di spegnimento, quasi un'eroina di romanzo ottocentesco.

Si riparte, con due progetti di ricostruzione, dell'americano Gardiner e dell'italiano Di Fausto. Ma intanto il nuovo Ambasciatore Paolucci de' Calboli chiede la cessione dell'Ambasciata austro-ungarica di Kioicho rimasta deserta dopo la prima guerra mondiale. Prima gli Ungheresi poi gli Austriaci si dichiarano d'accordo ottenendo un ragionevole affitto e nel '21 si firma il contratto, nonostante contrasti con il Governo giapponese

¹⁵ Una storia di Tokyo attenta soprattutto agli aspetti culturali e sociali è quella di E. SEIDENSTICKER, *Low City, High City 1867-1923*, New York, Knopf, 1984, Id., *Tokyo rising, the City since the great earthquake*, New York, Knopf, 1990.

DOMENICO GIORGI

che vorrebbe intanto restituita l'intera nostra precedente sede di Urakasumigaseki (in effetti nell'area venne poi edificato l'attuale Ministero delle Finanze).



Fig. 4 - La vecchia Residenza italiana a Urakasumagaseki n.4
(Toranomon)

Prima Alliata poi De Martino, i Capi Missione che seguono, si trasferiscono nella ex-sede austro-ungarica e la restaurano. Solo pochi mesi dopo, però, il 1° settembre 1923, il terremoto, detto del Kantō, devasta la città provocando decine di migliaia di vittime. Quasi tutta la città bassa viene distrutta dal fuoco che segue e che fa strage soprattutto di donne, le operaie degli opifici tessili e le cortigiane che animavano la vita notturna. I grandi della letteratura giapponese di quegli anni – Akutagawa e Kawabata in particolare – avevano raccontato quel mondo e ne colsero il momento della distruzione. Kawabata nel saggio “Akutagawa Rynosuke and the Yoshiwara” del '29 associò il suicidio dello scrittore agli orrori del terremoto.¹⁶

Il quartiere basso rinacerà, sempre popolare, ma diverso. Tokyo, da città di acque –il Sumida e i tanti canali - sulla grande baia, popolata di barche e non di automezzi, rinasce occidentalizzata nei parchi, negli edifici e anche nelle mode (le *Moga'*, modern girls, le prime ad abbandonare il

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

Kimono), ma conserva qualcosa di giapponese della vecchia Edo, nella confusione nella rete di stradine priva di razionalità, con le vecchie case simili a baracche in legno e, ancora oggi, i cavi elettrici che le attraversano. Kawabata apprezzò questo sforzo di modernizzazione, Tanizaki lo considerò del tutto insufficiente, come un'occasione persa. Oggi, dopo le distruzioni e ricostruzioni seguite non solo al sisma ma anche alla devastazione del secondo conflitto mondiale, della Tokyo bassa e popolare restano solo le tracce nell'area del grande Tempio di Asakusa e in alcuni piccoli quartieri come Yanaka. Ma vi persiste tenacemente tuttora la tradizione di quel mondo, a cominciare dallo Stadio del Sumo, con le sue propaggini di ritualità, ristoranti e sale-scommesse.

Il terremoto obbliga l'Italia a lasciare la sede di Kioicho, sistemata da appena pochi mesi, come detto, e a trovarne una nuova. Intanto l'Ambasciatore De Martino si stabilisce all'Imperial Hotel, che era stato inaugurato il giorno prima del sisma (!) sul nuovo progetto di Frank Lloyd Wright e che aveva resistito senza problemi alla scossa.¹⁷

Che fare? Il Governo giapponese spingeva perché le ambasciate lasciassero l'area di Toranomon ai suoi ministeri e si ricollocassero nel quartiere elegante di Mita, più lontano dal Palazzo Imperiale. Non si può ripercorrere la complessa corrispondenza tra Roma e Tokyo. Alla fine prevalse l'opzione dell'acquisto di una nuova sede, con il terreno in proprietà, non in concessione. Il 17 dicembre 1929 viene firmato il contratto di acquisto dall'Incaricato d'Affari Weillachott,¹⁸ che sostituiva l'Ambasciatore Giulio della Torre di Lavagna che tanto si era impegnato alla soluzione del problema e che tra l'altro aveva fatto edificare la Residenza estiva di Chuzenji, vicino Nikko.

Vale qui la pena di notare che l'Italia, al pari degli altri principali Paesi, aveva deciso di dotarsi di una Residenza estiva – cosa del resto non infrequente a quei giorni, basti pensare per quanto ci riguarda alle sedi di Teheran e Ankara – poiché Corte e Governo lasciavano la capitale, insopportabilmente afosa allora che non vi erano condizionatori, per trasferirsi verso le montagne di Nikko, sede dei maestosi sepolcri dei Tokugawa che esemplificavano il c.d. barocco giapponese¹⁹ e dotata di lussuosi alberghi di stile Occidentale. In realtà il luogo prediletto dagli stranieri era il delizioso, ancor oggi, laghetto di Chuzenji dove della Torre fece edificare sulla sponda un piccolo elegante chalet su progetto dall'architetto ceco-americano Antonin Raymond, vale a dire del migliore disponibile a Tokyo

¹⁷ Ma non resisterà se non in piccola parte, tra le grida di scandalo dei maggiori architetti del mondo, al progetto di ristrutturazione del 1968.

¹⁸ Al prezzo di 1.340.053 yen (pari a circa 670.000 dollari) o di 1.829.630 yen (pari a circa 915.000 dollari), a seconda del computo della permuta della vecchia Sede.

¹⁹ "Barocco" in contrapposizione al minimalismo delle ville imperiali di Kyoto, in particolare della Villa di Katsura, del quale Bruno Taut fu il cantore negli Anni Trenta.

DOMENICO GIORGI

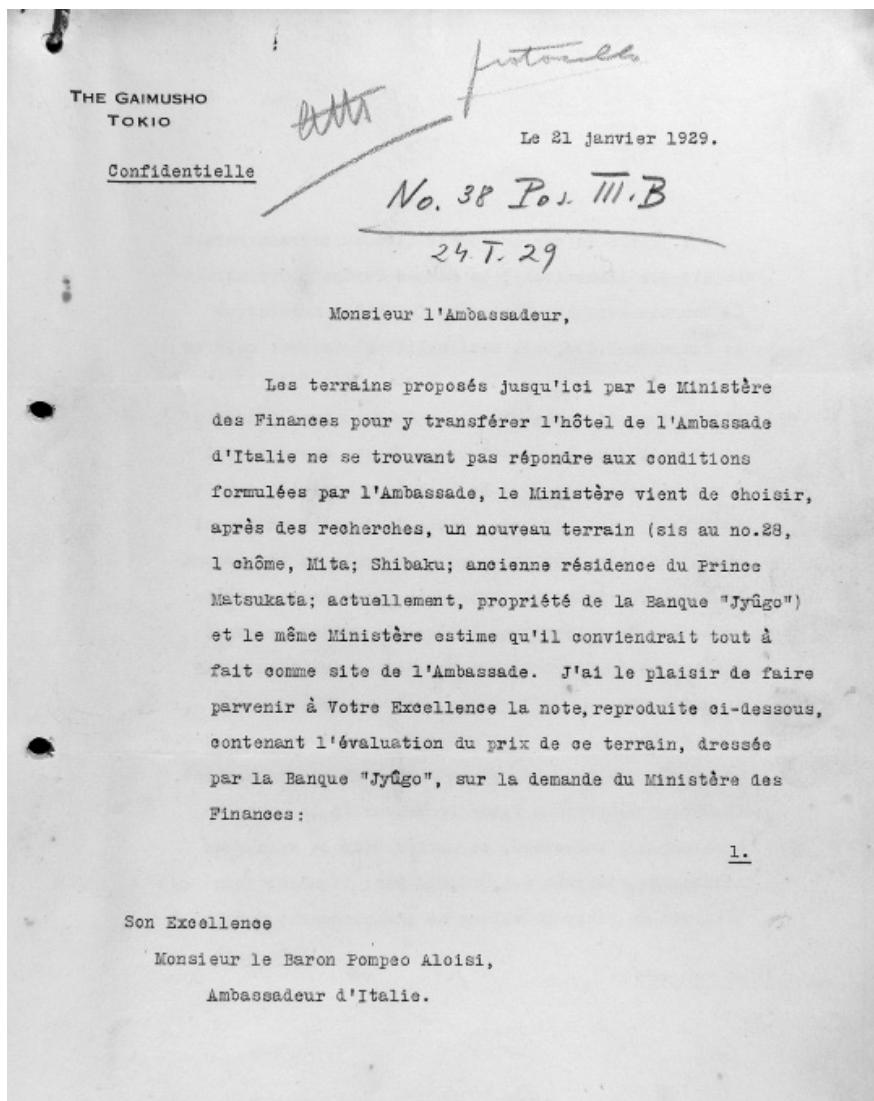


Fig.5 - : Nota verbale del Gaimusho del 21 gennaio 1929 che autorizza l'acquisto della proprietà Matsukata, da parte del Governo Italiano. Documento dell'Ambasciata d'Italia a Tokyo.



Fig.6 - : La Residenza estiva dell'Ambasciata d'Italia a Chuzenji.

Raymond era stato il braccio destro di F. Lloyd Wright prima a New York e poi in Giappone, dove si stabilì definitivamente essendosi innamorato del Paese. Il suo progetto per la Residenza italiana di Chuzenji figura nell'elenco delle sue principali opere ancora oggi. Raymond venne spesso coinvolto nelle successive complicate vicende delle nostre sedi.

Il cambiamento dei tempi e abitudini ha indotto l'Italia ad alienare questo piccolo gioiello a fine Anni Novanta, come poi fatto da quasi tutti gli altri Paesi. L'edificio, tutto in legno, si stava seriamente deteriorando e la manutenzione era costosa. L'Ambasciatore Dominedò lo vendette alla Prefettura di Tochigi, che ne ha fatto un piccolo museo abbastanza visitato e dedicato alla vita degli stranieri in quella zona.

Tornando all'acquisto della nuova sede di Mita, i venditori erano, dietro la sigla di una SpA, i banchieri Matsukata, una delle principali famiglie della Restaurazione Meiji, in particolare il Principe Matsukata Masayoshi che per anni era stato Ministro delle Finanze e poi Primo Ministro (e che gli italiani definivano con ammirazione il "Quintino Sella del Giappone", passato alla storia per la "deflazione Matsukata" degli anni ottanta del XIX secolo). Una bellissima e storica proprietà quella di Mita 2-5-4, ancora oggi nostra sede, soprattutto per lo scenografico e storico giardino, visitata anche dall'Imperatore Meiji e dall'Imperatrice.



DOMENICO GIORGI



Fig.7 - : La vecchia Residenza a Mita

Le vicende dell'Ambasciata non erano peraltro ancora finite. La Residenza era costituita da un grande edificio progettato da Josiah Conder, il più celebre degli architetti stranieri che operavano a Tokyo tra Otto e Novecento. Un esempio ancora evidente, anch'esso di Conder, può essere visto nell'adiacente Mitsui Club.



Fig.8 - : 20016419 『綱坂』 *Tsunasaka (Satsuma's Palace Yedo) c. 1863 ~1864 鶏卵紙 東京都写真美術館蔵*



Certo non a tutti piaceva. L'Ambasciatore americano J.C. Grew a Tokyo dal 1932 a fine 1941, nelle sue memorie²⁰ dedicò poche parole al nostro Ambasciatore, Giacinto Auriti, per rimarcare la modestia della nostra ospitalità. Scrive di un invito di Auriti nel maggio 1936: «a rather horrible evening with heavy food, poor Italian wines, an ugly room and a blinding glare of electric light, but Italy evidently can't afford just at present to spend money in such details as putting her dilapidated Embassy in condition», seguendo poi con politicamente più comprensibili attacchi all'azione internazionale di Mussolini in quel critico '36. In un altro passaggio rimarca il buio e i confini segnati da alti alberi della nostra sede.

Nel 1939 lo stesso Ambasciatore Auriti, distinto yamatologo/nipponista, che ha lasciato al Museo di Palazzo Venezia una rilevante collezione di opere d'arte giapponesi, effettuò una serie di ricerche sul più importante aspetto della storia del parco dell'Ambasciata, in esito alle quali fece collocare una stele, in italiano e giapponese, che ricorda la vicenda dei 47 Samurai, 10 dei quali nel 1703 vi commisero *seppuku*. Il luogo è ancora oggetto di culto per molti giapponesi, soprattutto per quelli che provengono dai clan e dai villaggi dei dieci.

Durante i drammatici bombardamenti di Tokyo del 1945, secondo alcune fonti il 10 marzo, secondo il citato Padre Cimatti l'8 maggio, la Residenza viene distrutta e la Cancelleria danneggiata. L'Ambasciata era peraltro semi-vuota. Tutti gli italiani, a cominciare dal Capo-Missione Ambasciatore Indelli e dall'Addetto Militare Bertoni e Fosco Maraini, si erano rifiutati di aderire alla Repubblica sociale di Salò, come richiesto dalle Autorità giapponesi ed erano stati di conseguenza internati in un campo, i primi presso Tokyo e gli altri vicino Nagoya, in difficilissime condizioni²¹. I militari giapponesi avevano poi trasferito dalla Manciuria un Colonnello italiano colà presente, Omero Principini, con funzioni di Capo-Missione, ma il suo ruolo non è stato mai riconosciuto. Preciso che in Ambasciata non esiste alcuna carta sugli Anni Quaranta, ma si può supporre che il carteggio del periodo bellico sia andato in buona parte distrutto. Vi sono testimonianze personali, quella dell'Addetto militare Scalise (34-39), anch'egli nipponista di vaglia²² e documentazioni private (ad es. quella della famiglia Bertoni).

Si poneva ancora una volta il problema di cosa fare. Il primo Rappresentante Politico dopo la guerra presso l'Autorità Militare di Occupazione guidata da Mac Arthur fu l'Ambasciatore Revedin. La questione venne affrontata negli Anni Cinquanta dai suoi successori, Blasco Lanza d'Ajeta (che aveva intanto affittato una bella villa a Meguro), Del Drago e poi Coppini. Da alcuni si voleva affidare il progetto di ricostruzione al solito, peraltro stimatissimo

²⁰ J.C. Grew, *Ten Years in Japan*, New York, Simon and Schuster, 1944, p. 185.

²¹ Si veda F. MARAINI, *Ore Giapponesi*, Bari, Leonardo Da Vinci, 1958.

²² Si veda G. SCALISE, *Calabria amara*, Milano, Ceschina, 1972.



DOMENICO GIORGI

Raymond; altri ad un architetto italiano (venne inizialmente coinvolto Tommaso Buzzi, che poi restaurerà la Cancelleria); e infine, attraverso complicate procedure e missioni dall'Italia, che coinvolsero anche Del Debbio, si arrivò alla scelta del progetto di Pier Francesco Borghese – che aveva avuto rapporti professionali con F. Lloyd Wright e Raymond - insieme al giapponese Masachika Murata. I lavori di costruzione, affidati alla Ditta Kajima, iniziati nel '64 terminarono nel 1965 e il 9 aprile l'Ambasciatore Coppini, che tanto impegno dedicò alla questione, poté inaugurare il nuovo edificio.

Nell'autunno del '64 si erano svolti i giochi olimpici di Tokyo, che seguivano quelli di Roma, e si era forse mirato a realizzare una nuova Residenza per la prestigiosa occasione. Mi pare di poter dire che la scelta del progetto e la bella collezione di Arte Contemporanea volevano essere espressione di un'Italia nuova e dinamica, in pieno boom economico ma sempre attenta ai valori della cultura e dell'estetica e al tempo stesso sensibile al gusto del Paese che ci ospitava.



Fig. 9 - : Articolo dell'Echo du Japon del 2 giugno 1920, sul raid di Ferrarin e Masiero.

Negli anni a seguire il Parco dell'Ambasciata vide una innovazione di rilievo. Una grande lapide venne posta nel 1970 dall'Ambasciatore Giusti del



Giardino in commemorazione del volo da Roma a Tokyo di Ferrarin e Masiero, gli unici due aviatori che, su una squadriglia di otto, riuscirono ad arrivare in Giappone il 31 maggio del 1920. Non erano i primi a volare in questo Paese, ma i primi ad arrivarvi da oltreoceano, dopo un raid difficile, durato tre mesi. Vi è un'ampia ma dimenticata letteratura al riguardo.²³ All'atterraggio di Ferrarin e Masiero al parco Meiji vi era tutta la città e l'Imperatrice. I due trasvolatori incontrarono il Principe ereditario, poi Imperatore, Hirohito.

Oggi a rievocare quel mondo, il ruolo pionieristico dell'Aviazione Italiana e la collaborazione, tuttora perdurante, tra i due Paesi in ambito aeronautico è il grande regista di animazione Miyazaki, che tanti film vi ha dedicato ottenendo anche il Leone d'Oro a Venezia.



Fig.10 - : Gianni Caproni, il personaggio del film di animazione del 2013 "S'alza il vento", per la cui realizzazione il regista Miyazaki si è liberamente ispirato all'omonimo pioniere dell'aviazione italiana.

Negli anni a seguire sono stati effettuati (nel 2005) la ristrutturazione della Cancelleria, su progetto di Gae Aulenti, che contemporaneamente aveva realizzato la costruzione dell'edificio dell'Istituto di Cultura a Kudanshita, dietro il Parco Imperiale²⁴. Nel 2013 sono stati avviati lavori di restauro del Parco per rimetterne in luce le originarie caratteristiche di giardino giapponese del secolo XVII.

²³ D. LUDOVICO, *Aviatori italiani da Roma a Tokyo nel 1920*, Milano, Etas Kompass, 1970.

²⁴ Nella nostra presenza a Tokyo riveste grande importanza l'Istituto di Cultura, collocato in una delle aree più prestigiose della città, donata nel 1939 dalla grande famiglia imprenditoriale dei Mitsui.

Nella ricorrenza del cinquantesimo anniversario della inaugurazione della Residenza è stata organizzata, con la partecipazione dei famosi attori Nakamura Kichiemon e Onoe Kikunosuke e di musicisti riconosciuti come tesori nazionali viventi, una rappresentazione di teatro Kabuki, che da secoli utilizza l'epica del *Chushingura*, narrazione della storica vicenda dei 47 Samurai, dieci dei quali, come detto, si immolarono in questo giardino nel 1703. Il giardino della Residenza è l'ultima ancor oggi esistente sede delle quattro che ospitarono l'epilogo di questa vicenda che tuttora rappresenta il codice d'onore dei Samurai. È tradizione che nel parco vengano organizzati, oltre ai ricevimenti, anche manifestazioni artistiche e folcloristiche giapponesi (è ancora viva la memoria di quelle organizzate negli Anni ottanta dall'Ambasciatore Bernardo Attolico).

Anche in questi ultimi anni, come in passato, la Residenza con il suo giardino continua ad essere visitata, accanto a personalità del mondo politico ed economico dei due Paesi, da molti ed illustri esponenti della cultura: storici dell'arte, sovrintendenti e critici coinvolti nell'organizzazione delle frequenti grandi mostre italiane in Giappone; eminenti artisti onorati dal Praemium Imperiale; registi ed attori di primo piano presenti al Festival annuale del Cinema, organizzato dall'Istituto di Cultura con Cinecittà; archi-star di fama mondiale; musicisti, cantanti e orchestre dei maggiori teatri lirici e sinfonici italiani; editori, scrittori, designer e fotografi. Ne cito uno solo, scusandomi con tutti gli altri, per la regolarità delle sue applaudissime rappresentazioni a Tokyo e per aver voluto chiamare "Orchestra dei 150 anni", da lui diretta, l'insieme di giovani musicisti italiani e giapponesi: Riccardo Muti.

L'Ambasciata, grazie alla sua bellezza si sforza di essere, e spero sia, insieme all'Istituto di Cultura, anche una casa della nostra cultura. Dal 2001, su iniziativa di Umberto Agnelli, viene periodicamente organizzata la manifestazione culturale *Italia in Giappone*, con grandi eventi nell'intero Paese, cui assistono centinaia di migliaia di visitatori. I miei più immediati predecessori (Ambasciatori Menegatti, Bova e Petrone) hanno consolidato questa tradizione che anche io ho cercato di mantenere viva.

Viene lasciato a personalità assai più competenti di me l'analisi e il giudizio sulla Residenza di Mita e sul "giardino dei samurai". Mi limito a ricordare che alla posa della prima pietra dell'edificio della residenza nel 23 aprile 1965, l'Ambasciatore Coppini, dopo la cerimonia religiosa, prima cattolica e poi shintoista, concluse il suo breve discorso augurando che «in questa casa... la vita dei miei successori scorra serena e feconda». Così per me è stato e che lo stesso augurio continuò a valere per i miei successori.



GIORGIO FABIO COLOMBO

LA (NON) APPLICAZIONE DEL DIRITTO ITALIANO DA PARTE DEI TRIBUNALI GIAPPONESI*

1. INTRODUZIONE

Come ovvio, le situazioni giuridiche internazionali, o per usare un lessico tecnico, che presentino “elementi di estraneità” rispetto a un dato ordinamento, pongono una serie peculiare di problemi, sia di natura sostanziale sia di natura giurisdizionale. Se infatti un qualunque rapporto giuridico che si consumi interamente all’interno di un paese sarà – nella maggior parte dei casi – retto dalle norme di tale paese e sottoposto alla giurisdizione delle corti di tale ordinamento, quando ci si trova in presenza di due o più sistemi legali potenzialmente coinvolti le cose inevitabilmente si complicano.

L’esempio classico è quello di un contratto fra una società del paese X e quella del paese Y. Quale diritto regola il contratto in questione? Quello del paese X o quello del paese Y? E quale tribunale sarà chiamato a pronunciarsi in caso di controversie? È consentito alle parti di regolare contrattualmente questi problemi? E questa scelta è libera oppure condizionata a seconda della situazione? Non esiste una risposta universale a tali problemi, anche tenuto conto che differenti paesi adottano soluzioni parzialmente diverse (va segnalato però che, di recente, si è assistito a una tendenziale convergenza delle regole a livello mondiale), tuttavia le varie norme nazionali e internazionali sono in grado di dare una risposta.

Tali basilari quesiti, che uno studente del secondo anno di giurisprudenza¹ è in grado di risolvere senza alcuna difficoltà sul piano teorico, diventano più complessi e affascinanti se posti in prospettiva concreta: le nitide regole previste dalle varie legislazioni si intorbidiscono facilmente una volta confrontate a situazioni reali. La totalità degli ordinamenti consente infatti una serie di eccezioni all’applicazione delle norme, tese a preservare l’applicazione delle leggi nazionali ove questa sia necessaria,

* L’autore ringrazia il Prof. Dai Yokomizo dell’Università di Nagoya per avere gentilmente messo a disposizione le proprie ricerche e la Prof.ssa Giulia Rossolillo dell’Università di Pavia per i preziosi suggerimenti in fase di redazione.

¹ La risposta a questi quesiti è infatti contenuta in un qualsiasi buon manuale di diritto internazionale privato. A titolo di esempio, F. MOSCONI – C. CAMPILIO, *Diritto internazionale privato e processuale*, 7a ed, Torino, UTET giuridica, 2015.

oppure all'esclusione di disposizioni provenienti da un altro ordinamento qualora queste confliggano in modo insanabile con i principi alla base del sistema giuridico del giudice chiamato ad applicarle.

La questione è di particolare rilevanza in quei settori del diritto dove gli Stati lasciano alle parti coinvolte meno possibilità di scelta, come ad esempio il diritto di famiglia: se il contratto è infatti il regno dell'autonomia privata, i rapporti di matrimonio, filiazione, successione, sono quelli dove l'ordinamento giuridico assume verso i cittadini una funzione quasi didattica.

Il presente scritto intende analizzare nello specifico i casi in cui un tribunale giapponese si è dovuto confrontare con l'applicazione del diritto italiano. Nella centocinquantennale storia delle relazioni bilaterali, le corti del Giappone si sono non sorprendentemente trovate più volte a dover giudicare situazioni riguardanti una parte giapponese e una italiana, e in un certo numero di casi le regole del diritto internazionale privato hanno portato all'applicazione delle leggi d'Italia. Nondimeno, per le ragioni che verranno discusse *infra*, i giudici giapponesi hanno quasi invariabilmente trovato un motivo (più o meno valido) per rifiutare di decidere in base al diritto italiano, propendendo invece per l'applicazione delle norme locali.

2. BREVE STORIA DEL DIRITTO INTERNAZIONALE PRIVATO IN GIAPPONE

Prima di entrare nell'analisi dei casi che saranno oggetto della presente trattazione, è opportuno fornire una breve panoramica sul diritto internazionale privato in Giappone: le origini storiche, l'assetto attuale, le criticità.

Il diritto internazionale privato si divide in tre componenti essenziali: la scelta del diritto applicabile; la giurisdizione internazionale; il riconoscimento e l'esecuzione delle decisioni provenienti da una giurisdizione straniera. Dal punto di vista della normativa, alcuni paesi scelgono di regolare la materia in modo unitario, altri invece devolvono la legge sul diritto internazionale privato alla sola regolamentazione del diritto applicabile in presenza di situazioni con elementi di estraneità. Questo secondo approccio è prevalente nell'area germanica, ed è infatti noto come "modello tedesco"²: a causa delle ragioni storiche che verranno brevemente descritte, il Giappone ha adottato questa soluzione.

La storia del diritto internazionale privato come scienza giuridica e come settore autonomo del diritto non è particolarmente antica: uno dei testi più influenti nella formazione di tale materia è infatti *Herrschaft der Rechtsregeln über die Rechtstverhältnisse*, pubblicato nel 1848 dall'e-

² C. KIM, *New Japanese Private International Law: The 1990 Horei*, «The American Journal of Comparative Law», vol. 40, 1, 1992, pp. 1-35.

minente giurista tedesco Friderich Carl Von Savigny. Tuttavia l’Impero giapponese, sebbene ritardatario di qualche anno nell’approcciarsi a questa disciplina, fu sorprendentemente rapido nel “digerire” le complesse problematiche tecniche connesse alla legislazione in materia, ponendo le “norme di conflitto” in cima alla lista delle priorità legislative³.

La questione del diritto internazionale privato⁴ nel paese si pone infatti in concomitanza con la modernizzazione del sistema giuridico avvenuta nella seconda metà del XIX secolo⁵. A seguito dell’imposizione dei cosiddetti “trattati ine uguali”⁶, il Giappone venne a contatto con il problema della regolamentazione di rapporti “internazionali”⁷, problema che in ogni caso non si era posto per più di duecento anni a causa della politica isolazionista del *sakoku*. La lezione del diritto internazionale fu una delle prime che il Giappone dovette subire, a causa della clausola di giurisdizione consolare contenuta nei trattati stipulati con le potenze straniere: eventuali controversie tra cittadini stranieri e sudditi giapponesi erano sottratte alla giurisdizione delle corti locali. Anche questo esproprio di sovranità giurisdizionale, ritenuto particolarmente umiliante, fu tra gli elementi propulsivi che portarono il Giappone a intraprendere un rapidissimo ed efficace cammino di riforme giuridiche: la revisione dei trattati era infatti condizionata alle riforme del sistema legale, giudicato dagli osservatori sia esterni sia interni il “barometro” della modernizzazione⁸.

La regolamentazione dei rapporti internazionali fu per la prima volta disciplinata da una legge redatta nel 1890⁹ e basata sul modello francese, con significative influenze del diritto italiano e belga¹⁰. Tale legge fu in effetti promulgata come la Legge 97 del 1890 (*Hōrei*), ma non entrò mai in

³ Il Giappone fu inoltre il primo paese asiatico a partecipare alla Quarta Conferenza dell’Aia sul diritto internazionale privato. Questo fatto tra l’altro dimostra come, nell’arco di pochi decenni, i Giapponesi avevano raggiunto un livello di padronanza della materia tale da essere ammessi alla discussione alla pari dei più evoluti Paesi europei e del Nord America.

⁴ M. DOGAUCHI, *Historical Development of Japanese Private International Law*, in J. BASEDOW - H. BAUM - Y. NISHITANI (eds.) *Japanese and European Private International Law in Comparative Perspective*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2008, pp. 27-60.

⁵ W. RÖHL (ed.), *History of law in Japan since 1868*, Leiden, Brill, 2005.

⁶ M.R. AUSLIN, *Negotiating with Imperialism: The Unequal Treaties and the Culture of Japanese Diplomacy*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2006.

⁷ Y.A. HONJO, *Japan’s Early Experience of Contract Management in the Treaty Ports*, New York, Routledge, 2013.

⁸ T. KOJIMA, *Civil procedure and ADR in Japan*, Tokyo, Chuo University Press, 2004, p. 4.

⁹ DOGAUCHI, *Historical*, p. 30.

¹⁰ B. KUMANO, *Minpō sōan jinji-hen riyūsho*, in R. ISHII (ed.) «Meiji bunka shiryō sōsho», vol. 3-Jo, 1975, p. 14. L’influenza italiana fu dovuta anche al ruolo, come consulente giuridico dell’Imperatore, di Alessandro Paternostro. Sulla figura di Paternostro molto ha scritto M. LOSANO. Si veda, ad esempio, M.G. LOSANO, *Tre consiglieri giuridici europei e la nascita del Giappone moderno*, «Materiali per una storia della cultura giuridica», vol. III, 1, 1973, pp. 517-667; Id., *Alle origini della filosofia del diritto in Giappone: il corso di Alessandro Paternostro a Tokyo nel 1889*, Torino, Lexis, 2016.



GIORGIO FABIO COLOMBO

vigore, rimanendo invischiata nella cosiddetta “disputa sulla codificazione”. Tale diatriba, prevalentemente incentrata sull’opportunità di adottare un Codice civile su modello francese, finì per coinvolgere numerosi altri provvedimenti legislativi, che vennero sospesi sino all’adozione di un nuovo Codice civile, elaborato da studiosi giapponesi¹¹.

Durante questo periodo, l’influenza dominante sulle riforme giuridiche in Giappone passò dal modello francese a quello tedesco: il diritto internazionale privato fu anch’esso elaborato in base a un’impostazione “germanica”, e segnatamente fu basato sulla seconda bozza del Codice civile (che conteneva la norme di conflitto nel *Einführungsgesetz zum Bürgerlichen Gesetzbuch*) redatta nel 1887 dal Prof. Gebhard. Per la verità, l’adozione giapponese fu più fedele alle bozze che alla versione entrata in vigore in Germania: infatti, la legge tedesca adotta un approccio “unilaterale”, teso dunque a regolamentare unicamente le situazioni che coinvolgessero un cittadino tedesco o richiedessero l’applicazione del diritto tedesco. La seconda *Hōrei* del 1898 adotta invece un approccio “universalistico”, teso a identificare il diritto applicabile a prescindere dall’eventuale coinvolgimento di un cittadino (*rectius*: suddito) giapponese o dell’applicazione della legge nazionale.

Uno dei più grandi stravolgimenti (e allo stesso delle più grandi sfide) del diritto internazionale privato giapponese è avvenuto con la fine della Seconda guerra mondiale e la conseguente dissoluzione dell’Impero giapponese in Asia Orientale. Durante il periodo di espansione coloniale e militare, il Giappone infatti si era trovato ad esercitare la sovranità sui territori della Corea e di Taiwan. Il peculiare sistema di registrazione di famiglia noto come *koseki*, in base al quale ogni suddito era iscritto in un registro di famiglia, venne così diviso su base territoriale in registro “giapponese”, “coreano”, e “cinese”. I movimenti volontari di sudditi giapponesi nei territori conquistati e quelli forzosi dei popoli conquistati in Giappone (come manodopera schiavile o semischiaffile nell’industria bellica), e i matrimoni fra persone di nazionalità originariamente differente, ma per quel periodo riunite sotto la sovranità imperiale, aveva fatto sì che ci fosse una certa fluidità nelle registrazioni, e dunque persone di origine giapponese si trovavano registrati anche nei registri “coreano” e “cinese”. Con la fine della guerra e la dissoluzione dell’Impero, si pose il problema di decidere come attribuire la nazionalità ai cittadini formalmente registrati in altri paesi, ma di origine giapponese, e viceversa. La scelta fu la regola generale, adottata a seguito del Trattato di San Francisco del 1952, dell’attribuzione d’ufficio della nazionalità semplicemente in base al registro, con la conseguenza che persone residenti sul suolo giapponese, di lingua giapponese, furono

¹¹ R. CAVALIERI, *Diritto dell’Asia Orientale*, Cafoscarina, Venezia, 2008, pp. 76-78; H. ODA, *Japanese Law*, III, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 21-29.



considerate coreani o cinesi semplicemente perché erano state registrate nei territori d'oltremare. Questa situazione portò a conseguenze, nel diritto internazionale privato, pressoché paradossali, con i tribunali giapponesi più volte chiamati a valutare l'applicazione del diritto coreano (sia della Repubblica di Corea, sia della Repubblica Popolare Democratica di Corea, con le ovvie difficoltà della semplice *conoscenza* di tale diritto) a cittadini sostanzialmente giapponesi ma *formalmente* stranieri.

La legge del 1898 è stata riformata più volte, sino a giungere, nel 2006¹², alla sua completa riforma con la Legge 78 del 2006¹³. In tale occasione, il provvedimento legislativo ha anche cambiato denominazione ufficiale, passando da *Hōrei a Hō no tekiyō ni kansuru tsūsoku-hō* (Legge sull'applicazione generale delle leggi): il nome dunque rende esplicita la funzione della normativa. Prima del 2006, tuttavia, la legge aveva attraversato un momento di cambiamento molto importante ai fini della presente analisi nel 1989: la precedente legislazione aveva infatti conservato indenne attraverso i decenni un'impostazione "maschilista" per quanto atteneva alla regolamentazione dei rapporti dei famiglia. Secondo la legge prima della riforma operata dalla Legge 27 del 1989, era la nazionalità del padre a stabilire il diritto applicabile alle questioni di filiazione, e quella del marito a quelle di matrimonio: questa impostazione era del tutto comprensibile alla fine del XIX secolo, ma risultava quantomeno anacronistica e discriminatoria alla fine del XX. La Costituzione del Giappone, entrata in vigore nel 1947 e ampiamente influenzata dall'occupazione statunitense del paese¹⁴, impone infatti l'uguaglianza formale e sostanziale (Art. 14), impedendo dunque ogni discriminazione di genere. La parità fra i sessi è inoltre specificamente declinata all'interno dei rapporti di famiglia (Art. 24): questo aveva comportato una profondissima riforma dei Libri IV e V del Codice civile¹⁵, ma non aveva toccato il diritto internazionale privato. Già negli anni '50 dunque l'approccio seguito dalla *Hōrei* era di dubbia legittimità. A ciò si aggiunga che una serie di strumenti internazionali pattizi, tra cui spicca la *Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women* (CEDAW) del 1979, imponeva una revisio-

¹² H. WANAMI, *Background and Outline of the Modernization of Japanese Private International Law*, in J. BASEDOW – H. BAUM – Y. NISHITANI (eds.) *Japanese and European Private International Law in Comparative Perspective*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2008, pp. 61-74.

¹³ K. ANDERSON – Y. OKUDA, *Translation of Japan's Private International Law: Act on the General Rules of Application of Laws*, «Zeitschrift für Japanisches Recht/Journal of Japanese Law», vol. 12, 23, 2007, pp. 227-240; K. TAKAHASHI, *A Major Reform of Japanese Private International Law*, «Journal of Private International Law», vol. 2, 2006, pp. 311-338.

¹⁴ K. INOUE, *MacArthur's Japanese Constitution: A Linguistic and Cultural Study of Its Making*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

¹⁵ G. F. COLOMBO, *Evoluzione storica e prospettive attuali del diritto di famiglia in Giappone*, in M. ANGELILLO (ed.) *La famiglia nelle culture e nelle società dell'Asia*, Asiatica Ambrosiana 5, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 132-133.



GIORGIO FABIO COLOMBO

ne dell'intero sistema giuridico sulla base dei principi di uguaglianza. La riforma del 1989 dunque va a modificare previsioni quali gli Artt. 14-16 e 20 (21, nella nuova numerazione): gli effetti del matrimonio non sono più regolati dalla legge nazionale del marito; il rapporto di filiazioni non più dalla legge del padre¹⁶.

Il secondo “pilastro” del diritto internazionale privato, ossia la giurisdizione internazionale, per molti decenni in Giappone è stato privo di una normativa specifica, affidando alla giurisprudenza, e in particolare alla Corte Suprema, il compito di stabilirne i confini. In questo senso, il punto di svolta nella materia è costituito da una decisione emessa dal supremo giudicante giapponese nel 1981¹⁷, che definì i criteri fondamentali in base ai quali determinare la competenza dei tribunali locali¹⁸. La decisione in oggetto aveva preso atto dell'assenza di una legislazione sul punto, e aveva affermato in sostanza che la giurisdizione giapponese sussisteva ogniqualvolta ciò fosse opportuno in base a un criterio di “ragionevolezza” (*jōri*), applicando in maniera analogica le regole di giurisdizione interna a casi con elementi di estraneità. A causa però della vaghezza dei parametri adottati e dell'assenza in Giappone della regola del precedente vincolante, questa pur autorevole interpretazione della Corte Suprema non fu adottata in maniera del tutto uniforme¹⁹. Onde, l'esigenza di un intervento del legislatore sul punto. L'attesa legislazione arrivò nel 2011, tramite la Legge 36 del 2 maggio (entrata poi in vigore il 1 aprile 2012), di riforma del Codice di procedura civile²⁰. La nuova normativa (costituita dagli Artt. da 3-2 a 3-12 del Codice di procedura) prevede, come regola generale, che sussista la giurisdizione giapponese quando il convenuto ha nel paese la propria residenza o il proprio domicilio, ovvero quando le parti abbiano deciso contrattualmente di sottoporre eventuali controversie ai tribunali del Giappone. Questa regola è temperata da un'ampia serie di eccezioni, e in particolare: alcune controversie sono soggette alla giurisdizione esclusiva delle corti giapponesi (ad esempio, quelle aventi per oggetto diritti reali su immobili collocati in Giappone); alcune categorie, come lavora-

¹⁶ M. DOGAUCHI, *Historical Development of Japanese Private International Law*, cit., p. 41.

¹⁷ Corte Suprema, Sentenza del 16 novembre 1981, *Minshū* 35-7-1224.

¹⁸ Y. HAYAKAWA, *International Adjudicative Jurisdiction in Japan*, in J. BASEDOW - H. BAUM - Y. NISHITANI (eds.) *Japanese and European Private International Law in Comparative Perspective*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2008, pp. 367-377.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 372-376.

²⁰ K. TAKAHASHI, *Japan's Newly Enacted Rules on International Jurisdiction: with a Reflection on Some Issues of Interpretation*, «*Japanese Yearbook of Private International Law*», vol. 13, 2001, pp. 146-170; D. YOKOMIZO, *The New Act on International Jurisdiction in Japan: Significance and Remaining Problems*, «*Zeitschrift für Japanisches Recht/Journal of Japanese Law*», vol. 17, 34, 2012, pp. 95-113; B. ELBATI - D. YOKOMIZO, *La compétence internationale des tribunaux japonais en matière civile et commerciale à la lumière de la nouvelle législation*, «*Revue critique de droit international privé*», vol. juillet-septembre 2016, p. 417-452.

tori e consumatori, sono protetti da indebiti spostamenti del loro foro. Infine, l'Art. 3-9 prevede una clausola generale in base alla quale, anche qualora sussistano i requisiti per la giurisdizione giapponese, il tribunale possa negare la propria competenza quando lo svolgimento del processo in Giappone possa avere effetti nocivi sulla parità di trattamento delle parti o sull'efficace amministrazione della giustizia²¹.

Infine, il riconoscimento delle decisioni straniere è a sua volta regolato all'interno del Codice di procedura civile; in tal senso, la disposizione fondamentale è l'Art. 118, che detta le condizioni in base alle quali un provvedimento straniero può essere riconosciuto in Giappone. Esse sono: il riconoscimento della legittimità della giurisdizione estera in base alle norme internazionali (ad esempio, il giudice giapponese riconoscere la decisione di un giudice di un ordinamento non riconosciuto dal Giappone); il rispetto dei principi del giusto processo; la conformità della decisione all'ordine pubblico giapponese; la condizione di reciprocità con il paese interessato. In presenza di questi requisiti, l'Art. 24(2) della Legge sull'esecuzione in materia civile prevede che il giudice incaricato del riconoscimento non debba entrare nel merito della decisione²².

3. CARATTERISTICHE SALIENTI DEL MODELLO GIAPPONESE

Come è attualmente regolamentata la questione del diritto applicabile in Giappone? Di seguito, si forniranno alcune informazioni essenziali sulla Legge 78 del 2006.

Il diritto internazionale privato giapponese è collocato nel cosiddetto “modello continentale”, ed è fedele al postulato teorizzato da Savigny e dai suoi successori in base al quale una situazione debba essere regolamentata dal diritto del paese con cui essa presenta “il più stretto collegamento”²³.

Ai fini della presente analisi, due sono le materie che rivestono maggiore interesse: quella contrattuale e quella relativa ai rapporti di famiglia.

In materia contrattuale (o, più correttamente, in materia di negozio giuridico)²⁴, il principio generale è che le parti possano scegliere il diritto

²¹ K. TAKAHASHI, *The jurisdiction of Japanese courts in a comparative context*, « Journal of Private International Law », vol. 11, 1, 2015, pp. 103-127.

²² D. YOKOMIZO, *The New Act on International Jurisdiction in Japan*, cit., p. 96.

²³ M. DOGAUCHI, *Historical Development of Japanese Private International Law*, cit., p. 51; 58.

²⁴ Il diritto giapponese segue infatti il modello tedesco, regolando nel Codice civile l'istituto del negozio giuridico. Amplius S. ONO, *Comparative Law and the Civil Code of Japan (I)*, « Hitotsubashi journal of law and politics », vol. 24, 2, 1996, pp. 27-54; ID., *Comparative Law and the Civil Code of Japan (II)*, « Hitotsubashi journal of law and politics », vol. 25, 2, 1997, pp. 29-52. I paesi che seguono il modello francese, invece, non prevedono questa nozione nel testo del Codice (ma, come ad esempio l'Italia, la utilizzano nella dottrina).



GIORGIO FABIO COLOMBO

applicabile all'atto²⁵. Qualora questo non avvenga, soccorre appunto il collegamento più stretto, che è però già qualificato: nel caso in cui infatti solo una parte fornisca la prestazione caratteristica (ossia quella non monetaria: nella compravendita, la fornitura delle merci; nella fornitura di servizi, la prestazione del servizio), si presume che il contratto sia più strettamente collegato con il paese nel quale la parte che deve fornire detta prestazione ha la propria residenza abituale. Nel caso di atti giuridici aventi ad oggetto beni immobili, la presunzione si sposta verso il diritto del paese dove l'immobile è collocato²⁶.

Per quanto riguarda le questioni matrimoniali, la capacità di contrarre matrimonio è determinata in base alla legge nazionale di ciascun nubendo, mentre le formalità relative alla celebrazione in base al luogo dove essa avviene²⁷. Gli effetti del matrimonio, il regime patrimoniale dei coniugi, nonché il divorzio, sono tutti regolati dalla legge della nazionalità comune dei coniugi, se esistente: nel caso di nazionalità diverse, si applicherà il diritto del luogo di residenza comune, e, in assenza anche di questo, sarà la legge del paese con cui la coppia ha il più stretto collegamento²⁸.

Queste e regole generali, temperate da un'ampia serie di eccezioni di cui non è necessario occuparsi ai fini dei casi che verranno presentati. Nondimeno, una volta identificato il diritto applicabile a una determinata fattispecie, occorre comunque che esso superi la prova della conformità all'ordine pubblico giapponese. L'Art. 42 della Legge 78 del 2006 infatti così recita:

第四十二条 外国法によるべき場合において、その規定の適用が公の秩序又は善良の風俗に反するときは、これを適用しない。

Art. 42 Qualora si debba applicare un diritto straniero, nel caso l'applicazione delle disposizioni di detto diritto sia contraria all'ordine pubblico [giapponese], tali disposizioni non saranno applicate

Di conseguenza, a prescindere dalla legge che si dovrebbe applicare, se le disposizioni in questione sono ritenute contrarie ai principi fondamentali dell'ordinamento giapponese, essere saranno disapplicate.

Cosa è l'ordine pubblico (o *ordre public*, per usare un'espressione cara agli studiosi di diritto internazionale)? Clausole generali come questa pongono enormi problemi definitori, che non è il caso di affrontare in questa sede. Un classico esempio: tale eccezione può essere (ed è in effetti stata) invocata da un giudice di uno Stato in cui il matrimonio è esclusivamente monogamico per negare l'applicazione di un diritto che preveda la poligamia. Tuttavia

²⁵ Art. 7, Legge 78 del 2006.

²⁶ Art. 8, Legge 78 del 2006.

²⁷ Art. 24, Legge 78 del 2006.

²⁸ Artt. 25-27, Legge 78 del 2006.



La (non) applicazione del diritto italiano da parte dei tribunali giapponesi.

questa nozione, mal definita e a geometria variabile, finisce spesso per rendere nebulosa una decisione sul diritto applicabile, che, idealmente, dovrebbe avvenire in base a regole nitide, quasi matematiche.

La questione dell'ordine pubblico non è né nuova²⁹ né certamente peculiare nel contesto del Giappone, posto che tale eccezione è presente nella stragrande maggioranza delle legislazioni mondiali. E del resto, la norma è posta a tutela di una serie di principi cardine dell'ordinamento nazionale, che non possono essere messi in discussione. La precedente versione della *Hōrei*, all'Art. 30, compiva anche un esplicito richiamo alla morale, come del resto faceva l'Art. 31 del Codice civile italiano³⁰ (nell'attuale legislazione³¹ il riferimento è scomparso, e in questo la transizione in un distacco da un giudizio morale a uno più propriamente di tutela dell'ordinamento nazionale è simile nei due paesi). Come visto, l'eccezione dello *ordre public* non si limita a prevenire l'applicazione di un diritto straniero, ma anche a sterilizzare la possibilità di eseguire in Giappone un provvedimento estero che ne sia in contravvenzione (in base al già citato Art. 118 del Codice di procedura civile)³².

In buona approssimazione, il diritto internazionale privato giapponese non è particolarmente sorprendente per l'osservatore europeo-continentale, il quale apprezza la natura essenzialmente tecnica della materia, volta a proteggere i diritti dell'individuo in un contesto internazionale. Nondimeno, il giudice giapponese spesso utilizza il diritto internazionale privato con un'attenzione particolare al clima "politico" circostante, il che spesso porta ad applicazioni discutibili³³.

Se la politica, tuttavia, non ha mai influenzato i casi giudiziari coinvolgenti rapporti bilaterali Italia-Giappone, svariati, fra i casi che saranno

²⁹ G. HUSSERL, *Public Policy and Ordre Public*, «Virginia Law Review», 1938, pp. 37-67.

³⁰ W.W. YEE, *The Exclusion of Foreign Law: Public Policy in Choice of Law Process*, «Singapore Law review», vol. 16, 1995, p. 292.

³¹ Art. 16, Legge 218 del 1995.

³² Ad esempio, il Giappone (come l'Italia) rifiuta di eseguire provvedimenti giudiziali stanunitensi che riconoscano al danneggiato un risarcimento maggiore rispetto al danno patito, in applicazione dell'istituto del diritto americano dei *punitive damages*. Si veda D. F. HENDERSON, *Comparative Law in the Japanese Courts: Punitive Damages*, «Law in Japan», vol. 24, 1991, pp. 98-104.

³³ Un esempio di caso di diritto internazionale "macchiato" da questioni politiche è la decisione della Corte Suprema del 8 dicembre 2011. Una società televisiva giapponese aveva utilizzato del materiale prodotto dalla televisione di Stato della Corea del Nord. L'ente pubblico nordcoreano aveva dunque agito in giudizio in Giappone per la violazione dei diritti d'autore avvalendosi della Convenzione di Berna, di cui sia il Giappone sia la Corea del Nord sono parti. Poiché il Giappone non riconosce la Corea del Nord come nazione, la Corte ha optato il rigetto delle domande. La decisione è stata largamente criticata sia dalla dottrina sia dall'opinione pubblica giapponese, perché in sostanza secondo alcuni commentatori la corte ha introdotto surrettiziamente una questione di relazioni internazionali (il riconoscimento della Corea del Nord come Stato sovrano, e dunque la sua legittimazione ad essere parte della Convenzione di Berna) in un caso che aveva ad oggetto una situazione di natura privatistica (l'utilizzo improprio di materiali protetti da diritti di privativa intellettuale).

descritti nel prossimo paragrafo, sono stati decisi proprio in base alla fluida nozione di ordine pubblico, talvolta con modalità che hanno fatto dubitare della precisione tecnica dei magistrati.

4. I CASI

Una semplice ricerca in base alla parola chiave “diritto italiano” (*itariahō*) compiuta sulle banche dati e sulle raccolte di sentenze del Giappone dà come esito un numero assai contenuto di risultati. Alcune sentenze, specialmente provenienti dalla Corte Suprema, menzionano il paese *en passant* assieme ad altri, nell’ambito di riflessioni di tipo comparativo. Ben poche però sono le sentenze (od ordinanze) dedicate davvero alla questione effettiva dell’applicazione del diritto italiano, o della giurisdizione dei tribunali italiani: non più di una dozzina. Fra queste, se ne analizzeranno alcune di particolare interesse: due sono di natura commerciale, una riguardo a procedure di fallimento, tre in materia di diritto di famiglia e una, non specificamente focalizzata sul diritto applicabile, in materia di sottrazione di minori.

Con un’unica eccezione, i casi in oggetto non concludono per l’applicazione del diritto italiano: talvolta, per questioni di giurisdizione (riconoscendo la competenza del tribunale italiano), talvolta, in applicazione del diritto internazionale privato. È tuttavia la modalità con cui le sentenze in oggetto pervengono alla decisione ad essere di particolare interesse: si ha infatti l’impressione che il giudice giapponese cerchi in ogni modo di evitare l’applicazione del diritto italiano, e costruisca l’argomentazione non tanto attorno alle regole ma in base a questa aspirazione predeterminata.

Il primo caso in materia commerciale³⁴ riguardava il contratto fra una società giapponese (compratore) e una società italiana (fornitore): la seconda si era impegnata a realizzare le modifiche su misura di alcune componenti necessarie per la produzione di autoveicoli. Dopo qualche tempo, tuttavia, i rapporti fra le controparti si erano deteriorati a causa delle rimostranze, da parte giapponese, sulla qualità della produzione, nettamente rifiutate della società italiana. A seguito di ciò, il compratore si era rivolto al tribunale di Tokyo per ottenere il risarcimento dei danni.

La corte ha emesso un provvedimento in base al quale, riconoscendo l’esistenza di una causa pendente avente ad oggetto la medesima materia presso il Tribunale di Modena, negava la possibilità per il tribunale giapponese di decidere il caso. In assenza di un accordo sulla giurisdizione esclusiva in Giappone, infatti, la litispendenza in Italia era preclusiva in questo senso.

³⁴ Tribunale distrettuale di Tokyo, 27 Dicembre 2000, Westlaw Japan, 2000WLJPCA12270005.



La (non) applicazione del diritto italiano da parte dei tribunali giapponesi.

Così, la questione del diritto applicabile non si dovette nemmeno affrontare, dal momento che anche tale quesito sarebbe dovuto essere risolto dal giudice italiano competente. La decisione è tuttavia decisamente interessante dal punto di vista dei ragionamenti: la questione giurisdizionale è infatti affrontata attraverso considerazioni che, anziché identificare la nitida regola applicabile, si prodigano in valutazioni sulle eventuali difficoltà pratiche che la causa in uno o nell'altro paese potrebbero provocare. Questo tipo di ragionamento ricorda, *mutatis mutandis*, più la questione del *forum non conveniens* del diritto (anglo)americano anziché le regole di diritto internazionale privato della tradizione europeo-continentale.

Il secondo caso in materia commerciale³⁵ è più rivelatore del profondo disagio con cui le corti giapponesi si accostano all'applicazione di un diritto straniero. In questo caso l'oggetto del contendere era un accordo di distribuzione in base al quale una società giapponese (distributore) si impegnava a distribuire in Giappone delle borse prodotte da una società italiana (produttore). Anche in questo caso, un problema sulla qualità dei beni forniti aveva provocato delle contestazioni da parte della società giapponese, la quale si era rivolta al tribunale per ottenere il risarcimento dei danni provocati. La sentenza desta un certo scalpore per la disonvoltura con cui evita un approfondimento necessario su una materia così fondamentale come il diritto applicabile, optando per una risoluzione in fatto della vicenda, resa possibile anche dalla larga sovrappponibilità fra la legislazione italiana e quella giapponese in materia di contratto. La decisione, tuttavia, sembra in contrasto con l'Art. 7 della Legge 78 del 2006. La sentenza è stata commentata in modo assai critico dalla dottrina giapponese³⁶.

La decisione in materia di diritto fallimentare (in questo caso un'ordinanza, non una sentenza)³⁷, di nuovo non è particolarmente interessante e perviene alla conclusione che i tribunali giapponesi non hanno giurisdizione sul caso. La questione riguardava il fallimento di una multinazionale italiana: le procedure concorsuali sono una delle materie più complicate nel contesto internazionale, perché, a causa della natura stessa del problema, è necessario che l'intera vicenda sia gestita in modo unitario e coordinato. L'insorgere di più procedure in paesi diversi avrebbe l'effetto di compromettere la coerenza e l'efficacia dell'intero procedimento, a danno dei creditori concorsuali. In questo caso l'Alta Corte³⁸ era stata chiamata a prendere una decisione sulla

³⁵ Tribunale distrettuale di Tokyo, 13 Febbraio 2015, *Hanrei Jiho*, No. 2265, p. 47.

³⁶ Ad esempio vedasi T. HASEKAWA, «Kokusaishōjihō Tsutomu», vol. 45, n.3, p. 362

³⁷ Alta Corte di Tokyo, ordinanza del 2 Novembre 2012, *Hanrei Jiho*, No. 2714, p. 44.

³⁸ Alcuni preferiscono utilizzare, per questa corte, la definizione di "Corte d'Appello", più affine all'ordinamento processuale dei Paesi di *civil law*. Il problema generale di come tradurre le procedure legate ai vari gradi di giudizio è stato affrontato in profondità da S. M. F. GEEROMS, *Comparative Law and Legal Translation: Why the Terms Cassation, Revision and Appeal Should Not Be Translated...*, «The American Journal of Comparative Law», vol. 50, 1, 2002, pp. 201-228.



GIORGIO FABIO COLOMBO

pendenza di un fallimento contemporaneamente in Italia e negli Stati Uniti relativamente agli interessi di un creditore giapponese. La Corte, individuato il cosiddetto *Center of Main Interest* (COMI) negli Stati Uniti aveva optato per il riconoscimento della procedura statunitense. Anche in questo caso, dunque, l'applicazione del diritto italiano da parte del giudicante giapponese non era stata presa in considerazione.

È nel diritto di famiglia che si rivengono le decisioni più interessanti.

A differenza della materia commerciale, dove – come detto – la possibilità delle parti di scegliere il diritto applicabile è amplissima, nel diritto di famiglia le regole sulla scelta della legge regolatrice del rapporto sono improntate ad un criterio di cogenza. Inoltre, mentre un contratto commerciale riguarda quasi esclusivamente diritti disponibili, e dunque le parti sono altrettanto libere di regolarne il contenuto a piacimento, nei rapporti di famiglia la maggior parte dei diritti sono, per converso, indisponibili, e quindi le parti sono soggette all'applicazione della legge senza poter ad essa derogare tramite accordo.

Inoltre, il diritto di famiglia è uno dei settori più vicini all'identità culturale di una nazione. In questo settore si verificano spesso contrasti, nel diritto internazionale privato, derivanti dalla richiesta di applicare istituti giuridici stranieri in nazioni che non li accettano. Gli esempi classici sono quello già citato *supra* della poligamia, quello del ripudio (o divorzio unilaterale), quello del matrimonio fra individui dello stesso sesso, ecc. Qualora il giudice dell'ordinamento X sia chiamato ad applicare la norma dell'ordinamento Y che preveda uno di questi istituti "alieni", è altamente probabile che il giudice si rifiuti di fare ciò in base all'eccezione dell'ordine pubblico.

Dalla prospettiva italiana, l'osservatore nazionale è naturalmente portato a considerare il diritto di famiglia così come regolato dalla legislazione della Repubblica Italiana come "normale": gli esempi un po' estremi del ripudio o della poligamia vengono percepiti come lontani. E tuttavia, come si vedrà tra poco, il diritto di famiglia italiano è stato giudicato in modo molto critico da una serie di decisioni giapponesi.

Due sentenze di tribunali giapponesi, rispettivamente del 1975³⁹ e del 1987⁴⁰, hanno infatti optato per la disapplicazione del diritto italiano, che pure si sarebbe dovuto applicare in base alla legge sul diritto internazionale privato giapponese, poiché contrario all'ordine pubblico. Le decisioni in oggetto, visti gli evidenti elementi di affinità, possono essere trattate in modo unitario.

Entrambi i casi riguardavano coppie miste, nelle quali il marito era cittadino italiano e la moglie era cittadina giapponese. Dopo aver contratto

³⁹ Tribunale distrettuale di Tokyo, 17 novembre 1975, *Hanrei Taimuzu*, No. 334, p. 331.

⁴⁰ Tribunale di famiglia di Yokohama, 30 ottobre 1987, *Kasai Geppo*, Vol. 40, No. 10, p. 54.

La (non) applicazione del diritto italiano da parte dei tribunali giapponesi.

matrimonio in Giappone, le coppie si erano trasferite in Italia (rispettivamente a Roma e a Firenze) dove avevano vissuto per svariati anni. Nel caso del 1975 dopo solo cinque mesi, in quello del 1987 dopo sei anni, le mogli avevano deciso di interrompere la relazione coniugale ed erano rientrate in Giappone, dove avevano avviato le procedure per il divorzio. Il tribunale giapponese competente, dunque, si era trovato a decidere quale diritto applicare a una situazione di famiglia internazionale e, in base alla legge vigente all'epoca, aveva correttamente determinato che il diritto italiano sarebbe dovuto essere la legge regolatrice del divorzio⁴¹. Tuttavia in entrambi i casi il giudice ha optato per la disapplicazione della legge italiana, poiché contraria all'ordine pubblico giapponese: il motivo risiedeva nel fatto che la normativa in questione prevedeva un lungo periodo di separazione, ritenuto un'inaccettabile compressione dei diritti dell'individuo. Perché, si chiedono i magistrati giapponesi, costringere a restare formalmente legati per così tanto tempo dei soggetti che intendono porre fine al loro legame matrimoniale? Quindi entrambe le sentenze sono pronunciate in base al diritto giapponese.

L'unica applicazione del diritto italiano riscontrabile è relativa a un caso di disconoscimento di parternità, ma talmente bizzarro per cui l'uso di un diritto straniero, sebbene differente e in astratto in contrasto con l'ordinamento giapponese, non poneva in concreto alcuna difficoltà. Il caso, del 1973⁴², riguardava un uomo italiano e una donna giapponese, entrambi attivisti comunisti, che avevano contratto matrimonio in Unione Sovietica nel 1963. Dopo poco meno tre anni di coabitazione, il marito era rientrato in Italia e la moglie in Giappone, e da allora i contatti fra i coniugi si erano interrotti. Dopo qualche tempo la donna aveva avuto un figlio da un cittadino giapponese, e si era dunque posto il problema della paternità: l'uomo (che nel 1972 aveva avviato un procedimento di divorzio presso il Tribunale di Torino) aveva così proposto azione di disconoscimento della paternità al tribunale competente. La conclusione del tribunale giapponese fu che, applicando le regole del diritto italiano, il disconoscimento andava concesso.

Questo, in base alle ricerche effettuate, è l'unica applicazione esplicita del diritto italiano da parte di una corte del Giappone.

Come è ovvio, al di là delle questioni di diritto applicabile, numerosi sono le altre istanze di interesse bilaterale italo-giapponese sottoposte all'attenzione dei tribunali giapponesi. A mero titolo di esempio, e per questioni di attualità, mi limito a citare il caso della sottrazione internazionale

⁴¹ Ad analoga conclusione si perverrebbe anche applicando la normativa attuale: l'Art. 27 della Legge 78 del 2006 prescrive infatti che al divorzio si applichino gli stessi criteri dell'Art. 25, ossia: la legge comune della nazionalità dei coniugi, se presente; in subordine, del luogo della residenza abituale, se comune; nel caso in cui non vi sia nemmeno una residenza comune, si applica la legge del luogo con cui i coniugi (e la vita coniugale) hanno il più stretto collegamento.

⁴² Tribunale di famiglia di Tokyo, 8 maggio 1973, *Kasai Geppo*, Vol.25, No. 12, p. 63.



GIORGIO FABIO COLOMBO

di minori. Dopo molti anni di reticenze, il Giappone è finalmente divenuto nel 2014 membro della Convenzione dell'Aia del 25 ottobre 1980 sugli effetti civili della sottrazione internazionale di minori. Questo importante strumento internazionale regola le procedure applicabili nel caso in cui uno dei genitori (o un parente) trasferisca, senza il consenso dell'altro e in assenza di una decisione delle autorità competenti in materia, un figlio minore in un paese diverso da quello di residenza abituale del minore in questione. Per lungo tempo il Giappone era stato definito il “paradiso per la sottrazione dei minori”⁴³ proprio per l’assenza di un efficace normativo in materia: dopo l’adesione alla Convenzione dell’Aia, sono iniziate anche le conseguenti azioni per la restituzione di minori illegittimamente trasferiti nel paese. Una di queste ha riguardato appunto la sottrazione di un minorenne dall’Italia in Giappone. La questione, sottoposta alla sezione di Hamamatsu del Tribunale di famiglia di Shizuoka⁴⁴, ha visto una decisione in favore di un padre italiano che lamentava la sottrazione del proprio figlio minorenne da parte dello ex suocero giapponese.

5. CONCLUSIONI

Chi scrive è consapevole dei numerosi limiti di breve saggio: non solo è parziale, ma anche asimmetrica e per certi versi arbitraria nella soluzione dei casi commentati. Altri studiosi potrebbero suggerire un approccio differente, ovvero giungere a conclusioni diverse sulla base dei casi utilizzati. Si ritiene tuttavia che l’analisi fornisca qualche utile spunto di riflessione sul disagio che i giudici giapponesi talvolta provano nel maneggiare gli strumenti del diritto internazionale privato.

Sarebbe interessante dedicarsi al reciproco studio dell’applicazione del diritto giapponese da parte dei tribunali italiani, ma questa analisi è riservata ad ulteriori approfondimenti. Uno studioso coscienzioso non dovrebbe mai abbandonarsi all’aneddotica, ma, dall’osservatorio privilegiato del professionista legale, è facile intravedere quali possano essere i punti di frizione.

Come il giudice in Giappone trova (trovava?)⁴⁵ sorprendente e irragionevole la normativa italiana in materia di divorzio, al punto di dichia-

⁴³ M. McDONALD, *Dear Japan: International Parent Child Abduction is a Problem*, «Houston Journal of International Law», vol. XXXIII, 1, 2010, pp. 221-225.

⁴⁴ Tribunale distrettuale di Shizuoka, sezione di Hamamatsu, 2 Dicembre 2015, Hanji No. 2292, p. 79.

⁴⁵ Non è chiaro se l’attuale normativa in materia di divorzio, che prevede un periodo di separazione di 6 mesi anziché di due anni come in passato, sarebbe dichiarata contraria all’ordine pubblico da parte di un tribunale giapponese. Probabilmente è solo questione di tempo prima che qualche decisione in materia dia la risposta al quesito.

La (non) applicazione del diritto italiano da parte dei tribunali giapponesi.

rarla contraria all'ordine pubblico, così specularmente il giudice italiano può avere perplessità di fronte all'atteggiamento estremamente disinvolto del diritto giapponese sul punto, in base al quale un semplice accordo dei coniugi può essere validamente registrato come divorzio in pochi minuti davanti all'ufficio comunale (*kuyakusho*). La questione in effetti si è già posta, e in un caso⁴⁶ il tribunale italiano si è rifiutato di riconoscere la validità di una procedura di divorzio effettuata in Giappone sulla base del fatto che il documento risultante era un documento *amministrativo* (proveniente dall'ufficio comunale) e non un provvedimento *giudiziale* (una pronuncia di un tribunale riconoscibile come tale dall'ordinamento italiano).

Dimenticando provvisoriamente questa asimmetria e volgendo nuovamente lo sguardo al Giappone, in generale, si possono trarre alcune interessanti conclusioni di sistema. L'onestà intellettuale impone di precisare però che queste considerazioni sono probabilmente declinabili per la maggior parte dei paesi, e sarebbe improprio attribuire un'unicità giapponese a queste riflessioni.

La prima, è che, come detto, il Giappone applica il principio di *iura novit curia*: il giudice deve conoscere il diritto da applicare, e poco importa che esso sia un diritto straniero. I giudici, tuttavia, sono esseri umani, ed è piuttosto evidente come la *fictio iuris* di un giudicante “onnisciente” scricchioli pericolosamente davanti alle difficoltà pratiche connesse all'applicazione della legge di un paese diverso dal proprio. È difficile dire quanto i ragionamenti, talvolta invero poco convincenti, tesi a dimostrare che il diritto nazionale è quello che correttamente regola una determinata situazione, sia frutto dello sforzo intellettuale di applicazione delle norme di conflitto o piuttosto il comprensibile tentativo di evitare il confronto con una legislazione ignota.

Parzialmente collegata a questa riflessione, se ne può fare un'altra sul diritto internazionale privato. Come già accennato, la normativa in tale materia presenta un elevato livello di complessità tecnica, e tenta di regolare le varie fattispecie in modo se non matematico quantomeno strettamente consequenziale (o forse “hegeliano”). Questa pretesa di precisione è però, come visto, pesantemente zavorrata dalla previsione di clausole generali come ad esempio quella relativa all'ordine pubblico. La sostanziale impossibilità di pervenire a una definizione oggettiva del concetto comporta un inevitabile grado di incertezza, che trasforma le nitide equazioni delle norme di conflitto in qualcosa vagamente più cabalistico che analitico.

Infine, come prevedibile, i contrasti più complessi fra ordinamenti avvengono nelle materie in cui l'identità culturale di un ordinamento è più

⁴⁶ A causa di questioni di riservatezza professionale, non mi è possibile fornire i dettagli del caso.



GIORGIO FABIO COLOMBO

in discussione, come ad esempio il diritto di famiglia. Tuttavia questi conflitti paiono essere il frutto di una genuina e imparziale applicazione delle norme del sistema in questione, non di un atteggiamento protezionistico in favore della normativa locale.





CARLO FILIPPINI*

LE POLITICHE ANTIMONOPOLIO IN GIAPPONE E ITALIA: ALCUNE NOTE DI CONFRONTO

1. INTRODUZIONE

Nel 1866 Giappone e Italia firmano un Trattato di amicizia e di commercio che formalizza la convergenza di interessi economici e culturali rinati dopo il lungo periodo di sostanziale chiusura della nazione nipponica. Naturalmente in precedenza vi erano stati scambi soprattutto culturali tra i due paesi: Milano possiede un quadro raffigurante un nobile giapponese, membro di un gruppo che visitò l'Italia verso la fine del Cinquecento.

Giappone e Italia sono state alleate nelle due Guerre mondiali dividendo la sconfitta nella Seconda; nell'ultimo secolo le vicende politiche ed economiche hanno avuto molti punti di somiglianza e contatto: crisi economiche negli anni Venti (non collegate al crollo di Wall Street nel 1929), governi autoritari se non dittatoriali, politiche espansionistiche aggressive, ritorno alla democrazia, rapido sviluppo economico e successiva lunga fase di crescita quasi zero. Molti caratteri sociali ed economici sono generalmente ritenuti comuni ai due paesi (anche se vi sono profonde differenze in altri): la presenza di piccole e medie imprese o il ruolo della famiglia (importanza del singolo o del gruppo).

In questo contributo si vuole presentare l'evoluzione delle politiche per la concorrenza adottate dalle due economie dopo la fine della Seconda guerra mondiale; vi è un elevato parallelismo tra le due esperienze, anche se esso è determinato da cause in gran parte diverse. Dopo aver sinteticamente precisato il significato della concorrenza e il contenuto delle politiche antimonopolio, sono esposti origine e cambiamento di queste ultime in Giappone e in Italia; da ultimo alcune brevi conclusioni.

* L'autore ringrazia gli organizzatori e i partecipanti del IX Dies Academicus della Classe di studi sull'Estremo Oriente, Accademia Ambrosiana, 20-22 ottobre 2016, e i curatori del volume per numerosi, utili commenti che hanno migliorato la versione originale; naturalmente l'autore è il solo responsabile di ogni eventuale errore.



CARLO FILIPPINI

2. LA CONCORRENZA

Nella teoria economica neoclassica, oggi prevalente, la concorrenza è considerata la migliore forma organizzativa dei mercati; questa conclusione è emotivamente rafforzata dall'aggettivo che comunemente accompagna il sostantivo: concorrenza perfetta. Si tratta di una situazione nella quale nessun agente economico ha dimensioni tali da poter influenzare l'equilibrio finale rappresentato dal prezzo e dalla quantità scambiata del bene o servizio in oggetto. Altri caratteri si accompagnano a questo concetto, soprattutto nelle trattazioni introduttive o nelle presentazioni apologetiche: la proprietà privata, l'elevata numerosità e piccolezza degli operatori, la staticità (meglio, la atemporalità) e l'assenza di un contesto storico di riferimento ovvero non ci sono né regole né istituzioni. Spesso la proprietà privata è considerata essenziale e prioritaria per la concorrenza, mentre fin dagli albori dell'economia la mancanza di potere di mercato è stata giustamente ritenuta il cuore del problema.

I benefici di questa organizzazione dei mercati sono numerosi: i beni sono prodotti minimizzando i costi, non vi sono sprechi, i consumatori ottengono ciò che desiderano al prezzo più basso possibile, le quantità prodotte sono uguali a quelle domandate e il benessere collettivo è massimizzato. Questo approccio è essenzialmente statico, ma a prima vista potrebbe essere esteso nel tempo se si volesse tener conto anche della crescita economica: se ogni fotogramma è perfetto anche il film lo sarà¹.

Se si vuole applicare a un'economia reale questo concetto teorico, non si possono trascurare due aspetti: l'innovazione o progresso tecnico (anche se i due termini non sono esattamente dei sinonimi) e le istituzioni.

Una teoria dinamica², in parte alternativa a quella neoclassica, sottolinea l'innovazione come motore dello sviluppo: il film non è la somma dei fotogrammi. Le innovazioni sono di molti tipi: nuovi prodotti, nuovi metodi di produzione, nuovi sistemi organizzativi, nuovi mercati; esse generano profitti per chi le introduce e fanno crescere le economie.

Il contrasto tra le due teorie riguarda la relazione tra grandezza delle imprese e innovazioni: le imprese più innovative non sono quelle piccole (e neppure quelle grandi) ma quelle medie o mediograndi; le prime infatti non hanno né le risorse umane né quelle finanziarie necessarie per innovare, quelle grandi poi cercano di conservare più a lungo possibile le posizioni

¹ A. BRANDOLINI – E. CIAPANNA, *Concorrenza e crescita: una relazione controversa*, in A. GIUGLIOBIANCO – G. TONIOLA (a cura di), *Concorrenza mercato e crescita in Italia: il lungo periodo*, Marsilio Editori, Venezia, 2017, pp. 43-81.

² Il riferimento è J. SCHUMPETER, *Teoria dello sviluppo economico*, ETAS, Milano, 2002 (edizione originale tedesca, 1912).



acquisite di rendita senza affrontare costi e rischi del cambiamento. Molte ricerche empiriche confermano queste conclusioni.

Un altro problema nasce per le caratteristiche di alcuni processi produttivi: possono essere necessari costosi investimenti prima di poter ottenere un bene o servizio; si pensi alle reti che devono essere preventivamente completate nel caso delle ferrovie o della distribuzione di elettricità, gas, acqua; in seguito il costo unitario di ogni unità prodotta decresce perché i rilevanti costi iniziali sono, per così dire, spalmati su quantità crescenti. Si tratta delle economie di scala (o dimensione) che danno origine ai monopoli naturali.

Una prima qualificazione: la concorrenza non è uno stato ma un processo, un mercato o un'economia può, anzi deve, tendere alla concorrenza; i continui cambiamenti comportano successivi adeguamenti senza mai raggiungere il mitico equilibrio.

3. LE POLITICHE ANTIMONOPOLIO

Perché è necessario l'intervento pubblico? Perché una politica antimonopolio? Se la concorrenza genera solo benessere per ciascun agente economico perché occorre un intervento esterno, impositivo? I benefici individuali e quelli sociali non coincidono; ogni soggetto può aumentare il proprio benessere diminuendo quello di altri: il caso dell'inquinamento è tipico, da manuale. Inoltre occorre ricordare che le azioni economiche non avvengono in astratto ma in un ambiente sociale, in una società; concorrenza non è fare ciò che si vuole ma agire nell'ambito di regole chiare, vincolanti per tutti e fatte rispettare. Per un buon funzionamento dei mercati occorrono, ad esempio, diritti di proprietà (regole) e possibilità di far rispettare i contratti (istituzioni).

Le politiche antimonopolio, e le conseguenti istituzioni, sono state introdotte per favorire i processi che conducono a una maggior concorrenza e per sanzionare i comportamenti contrari a essa. Storicamente si citano le Sherman Act e Clayton Act (insieme all'istituzione della Federal Trade Commission) approvate negli Stati Uniti nel 1890 e nel 1914, rispettivamente, come primi esempi di questa politica. Con gli anni la maggior parte degli stati ha adottato leggi e commissioni o autorità in materia; inoltre vi è stata una forte convergenza riguardo agli aspetti principali delle varie politiche nazionali, una dinamica dovuta anche alla globalizzazione e agli accordi internazionali.

La normativa europea proibisce alle imprese accordi per fissare i prezzi o ripartire i mercati tra loro, abusare della propria posizione dominante in un determinato mercato per escludere concorrenti più piccoli, realizzare fusioni tali da consentire loro di assumere una posizione di controllo del mercato; inoltre essa regola gli aiuti di stato alle imprese. La Commissione



CARLO FILIPPINI

è competente per l'attuazione della politica e si avvale delle autorità nazionali, che sono comunque a lei subordinate; ha poteri di indagine molto ampi e può imporre multe o proibire comportamenti giudicati anticoncorrenziali (le imprese interessate possono ricorrere alla Corte di Giustizia); nel decidere un caso essa ritiene più rilevante il benessere dei consumatori di quello dei produttori. Anche le imprese o i consumatori possono agire se sono vittime di azioni illegali.

Accordi tra imprese possono essere autorizzati nel caso in cui i vantaggi per i consumatori siano chiaramente superiori ai costi o per progetti di ricerca quando le risorse necessarie sono troppo elevate per una sola azienda. Mentre gli accordi orizzontali (nella stessa fase del processo produttivo) sono generalmente considerati illeciti, quelli verticali (in fasi diverse, successive) sono spesso positivi perché permettono di ottenere un prodotto finale migliore o meno caro. Sono proibiti anche prezzi troppo bassi: a volte un'impresa di grandi dimensioni pratica temporaneamente prezzi inferiori a quelli dei concorrenti per farli fallire e poter poi rialzarli a piacimento. Gli aiuti di stato sono permessi in circostanze ben definite: ad es., per disastri ambientali, per fornire servizi essenziali non profittevoli (consegne postali in aree periferiche e/o con pochi utenti). Possono essere vietate fusioni e acquisizioni che minacciano di ridurre considerevolmente la concorrenza; questo potere vale anche nei confronti di imprese non europee se esse sono attive nei mercati europei.

Inoltre gli appalti, pubblici o privati, superiori a un certo valore, devono essere aperti a ogni impresa europea; un altro aspetto delicato è la liberalizzazione di servizi essenziali (poste, trasporti, acqua ecc.) spesso forniti da imprese pubbliche in regime di monopolio.

Da ultimo sono proibite le informazioni che possano trarre in inganno i consumatori.

Come vedremo, inizialmente la Commissione si è attivata in modo debole o selettivo soprattutto a causa della forte presenza di imprese pubbliche in parecchi paesi (Francia e Italia, tra altri); dagli anni Ottanta invece la sua azione è stata incisiva e determinata. Nel 2015 sono state imposte multe per più di 364 milioni di euro e le sole decisioni riguardanti i cartelli hanno permesso ai consumatori di risparmiare tra un miliardo e un miliardo e mezzo di euro.

4. GIAPPONE: LE ORIGINI DELLA POLITICA ANTIMONOPOLIO

Al termine della Seconda Guerra Mondiale il Giappone fu occupato per più di un quinquennio dalle Potenze Alleate vincitrici tra le quali gli USA ebbero un ruolo decisivo, quasi esclusivo. Il loro principale obiettivo fu quello di impedire la possibilità di un'altra guerra tramite la democratizza-





zione delle istituzioni nipponiche e il disarmo (meglio, la rinuncia ad avere forze armate); il modello adottato fu quello americano; molte leggi (la Costituzione, ad es.) e molte organizzazioni (sindacati e partiti, ad es.) furono semplicemente imposte con minime possibilità di modifiche concesse alla controparte giapponese.

Le crisi degli anni Venti del Novecento avevano aumentato il potere, non solo economico, dei grandi gruppi industriali – gli *zaibatsu* – che successivamente avevano sostenuto e attivamente collaborato alla realizzazione delle politiche espansioniste dei governi giapponesi. Di conseguenza le Potenze Alleate ritenevano essenziale l'approvazione di una legislazione per favorire la concorrenza, AntiMonopoly Act – AMA o, più precisamente, Legge riguardante la proibizione di monopoli privati e la conservazione di scambi equi nel 1947 (nostra traduzione dall'inglese). Con la AMA fu creata un'apposita autorità, la Japan Fair Trade Commission – JFTC, con il compito precipuo di applicare la legge e favorire la concorrenza nell'economia giapponese; essa pubblica ogni anno (fiscale, aprile-marzo) una relazione e un'altra annuale trasmessa alla Commissione per la concorrenza dell'OCSE.

In questo caso la legge non fu il risultato di un'imposizione alleata ma nacque dopo un lungo processo di contrattazione che durò più di un anno con almeno cinque stesure scambiate tra le due parti³. La versione finale approvata dalla Dieta è forse più giapponese che americana: la burocrazia ha pieno controllo, non vi sono sostanziali spazi per iniziative esterne a essa. L'applicazione della politica antimonopolio diventa una delle numerose politiche del governo suggerite e attuate dalla potente burocrazia (quindi è discrezionale non obbligatoria); gli interventi privati, indipendenti hanno uno spazio minimo e la competente autorità non è dotata di una sezione legale per poter autonomamente intraprendere azioni (come invece è normale negli USA e nella UE).

Nella versione originale la Legge Antimonopolio era molto severa; essa conteneva le usuali prescrizioni, anche se formulate spesso in modo più rigido: proibizione di formare cartelli, di ogni irragionevole limitazione alla concorrenza, un'elevata quota di mercato era automaticamente prova di abuso di posizione dominante, le fusioni e acquisizioni erano proibite senza preventiva autorizzazione. Erano vietate anche le holding: questa disposizione (che contrastava con la tradizionale esperienza americana) era motivata dalla convinzione di poter impedire così la rinascita degli zaibatsu; sulle loro ceneri però sorsero i keiretsu, che erano in pratica i vecchi gruppi industriali, ora controllati dai manager (i vecchi proprietari erano stati espropriati) tramite partecipazioni azionarie incrociate, una banca di riferimento e riunioni mensili dei presidenti.

³ H. FIRST, *Antitrust in Japan: The Original Intent*, «Pacific Rim Law & Policy Journal», Vol. 9, February 2000, pp. 1-71.



CARLO FILIPPINI

Le azioni di una data società appartenente a un keiretsu sono detenute da altre società dello stesso gruppo, dalle banche di riferimento di altri keiretsu (che sono però investitori passivi, per un tacito accordo tra i vari gruppi) e dal mercato, costituito inizialmente soprattutto da risparmiatori domestici stabili, interessati ai guadagni in conto capitale più che ai dividendi, poi anche da società o fondi esteri, interessati invece ai profitti distribuiti e sempre più influenti.

5. GIAPPONE: L'INIZIALE ATTUAZIONE DELLA POLITICA

La Legge fu applicata in modo solerte negli anni dell'occupazione alleata; in seguito essa fu raramente invocata. Le non poche modifiche approvate dalla Dieta giapponese aumentarono i casi di esenzione e resero meno severe le sanzioni, anche se alcune di esse la resero più stringente. In particolare furono permessi, con l'approvazione della JFTC, cartelli nei settori industriali in crisi e in quelli da razionalizzare.

Sulla concorrenza prevale la visione sinergica tra stato e mercato che nell'ottica tipicamente confuciana non sono visti come alternativi ma come complementi⁴. I piani quinquennali prodotti dall'Agenzia di Programmazione Economica dal 1955 non sono calati dall'alto ma sono il risultato di consultazioni a vari livelli tra membri dei ministeri (la parte più influente), delle organizzazioni imprenditoriali e del partito al potere, il LDP (peraltro la parte meno rilevante); essi offrono alle imprese un quadro di riferimento attendibile perché concordato e non imposto e riducono la componente domestica dell'incertezza macroeconomica. In questo contesto di armonia i cartelli di crisi e da razionalizzazione non sono negativi per l'economia, al contrario riducono i costi di adattamento alle mutate condizioni di mercato domestico e internazionale; si può affermare che in questi decenni la politica industriale prevale sulla politica antimonopolio.

Le crisi petrolifere degli anni 70 del Novecento modificano questo quadro. Come risposta ad accordi tra imprese per fissare i prezzi di alcuni prodotti il governo fa approvare delle modifiche che rafforzano la AMA. Con il decennio successivo anche il comportamento della JFTC diventa più attivo e incisivo⁵.

⁴ Nella visione occidentale, americana o europea, si pensa normalmente in termini di "più stato/mercato, meno mercato/stato".

⁵ E. KAMEOKA, *Competition Law and Policy in Japan and the EU*, Edward Elgar, Cheltenham UK, 2014; T. TAKIGAWA, *Japan* in M. WILLIAMS (ed.), *The Political Economy of Competition Law in Asia*, Edward Elgar, Cheltenham, UK, 2013, Ch. 2, pp. 11-46.



6. GIAPPONE: I CAMBIAMENTI DAGLI ANNI OTTANTA

Insieme alle crisi petrolifere altri fattori giocano un ruolo decisivo nell'attuazione della politica antimonopolio: l'internazionalizzazione delle imprese giapponesi, gli accordi multilaterali sotto l'egida prima del GATT, poi (dal 1995) dell'Organizzazione Mondiale del Commercio, WTO, la forte rivalutazione dello yen in seguito all'intesa del Plaza Hotel nel settembre 1985.

Il Giappone non è più il paese vinto, distrutto, in fase di ricostruzione; è ormai una potenza economica (anche se poco rilevante dal punto di vista di politica internazionale) con un forte attivo commerciale in particolare con gli USA. Questi accusano il Giappone di comportamenti scorretti, anticoncorrenziali; la sinergia stato-mercato è considerata collusione a livello di intero sistema; le relazioni di lungo periodo, di carattere informale appaiono un modo ambiguo di aggirare gli obblighi che derivano da impegni internazionali.

Le grandi imprese giapponesi si liberano progressivamente dalla tutela amministrativa del MITI/METI e del MOF; le loro dimensioni e l'espansione all'estero rendono impotenti e obsoleti gli strumenti attraverso i quali la burocrazia indirizzava gli investimenti: il credito è reperibile sui mercati finanziari internazionali e le autorizzazioni ministeriali sono sempre più in contrasto con gli accordi multilaterali.

Anche lo scoppio della bolla speculativa nel gennaio 1990 non modifica la nuova direzione assunta dalla politica per la concorrenza; gli interventi della JFTC sono sempre più numerosi e precisi, le integrazioni o emendamenti all'AMA cercano di renderla più ampia, chiara, efficace nella sua applicazione.

I membri della JFTC sono in maggioranza alti burocrati e solo negli anni più recenti sono stati nominati professori universitari o esperti di diritto (come è costume negli USA e nella UE).

Cambiano invece, anche se in misura parziale, sia la conduzione della politica economica e sia le relazioni tra imprese e tra i differenti keiretsu. Le successive riforme in particolare sotto i governi guidati da Koizumi (aprile 2001-settembre 2006) ristrutturano i ministeri imponendo un certo coordinamento dapprima nelle politiche economiche, poi anche in quelle generali ed estera. La situazione precedente vedeva un'elevata conflittualità tra di essi, come se il loro obiettivo non fosse la sopravvivenza del governo e l'interesse nazionale ma ampliare la propria sfera di potere.

Nei keiretsu scompare di fatto la banca di riferimento: la lunga crisi del settore bancario e finanziario, durata più di quindici anni, genera fallimenti e molte fusioni per cui una certa banca serve gli interessi di parecchie imprese appartenenti a gruppi differenti. Inoltre le imprese giapponesi incominciano a dare maggiore importanza all'efficienza produttiva e alla profitabilità, anche se resta predominante il perseguitamento della crescita del fatturato.



CARLO FILIPPINI

Nell'anno fiscale 2015 la JFTC ha investigato 138 sospette violazioni e ne ha chiuso 123 infliggendo multe per 8,5 miliardi di yen a 32 imprese⁶.

7. LA CONCORRENZA IN GIAPPONE

Il Giappone è l'unico caso di economia pianificata che abbia avuto successo: questa battuta deve molto al libro di Chalmers Johnson⁷, una delle prime, approfondite analisi del sistema produttivo nipponico; ancor oggi è diffusa la percezione che il libero mercato sia estraneo a quel sistema.

In realtà l'economia giapponese è molto competitiva, anche se vi sono aspetti di regolamentazione o barriere all'entrata di imprese estere⁸. In quasi tutti i settori produttivi vi sono parecchie imprese, ciascuna appartenente a un keiretsu, che lottano intensamente per aumentare il proprio fatturato e quota di mercato, non vi è assolutamente collusione o passività; ogni impresa studia attentamente innovazioni (di prodotto e di processo) e strategie (diversificazioni, entrata in nuovi mercati, in particolare esteri) delle concorrenti per imitarle; questi processi avvengono quasi simultaneamente con ritardi temporali ridotti.

Una spiegazione di questi comportamenti risiede nel fatto che i consumatori giapponesi sono ancor oggi omogenei e molto attento alla qualità dei beni; fare sfoggio della propria ricchezza, uscire dalle regole e dalle mode più diffuse è generalmente criticato; inoltre il minimo difetto in un prodotto fa perdere clienti alla marca. L'attaccamento a beni noti, anche perché prodotti in Giappone, è certamente una barriera all'entrata per le imprese straniere, anche se spesso l'ostacolo più importante è la minor qualità della merce estera.

Invece riducono la concorrenza le relazioni all'interno di un'impresa e tra imprese di uno stesso gruppo; vi è una forte resistenza a ristrutturazioni che comportino licenziamenti o fallimenti: le imprese poco efficienti e profittevoli sono tenute in vita a lungo. Gli accordi trilaterali (burocrati, dirigenti, politici) sono stati più efficaci nell'aiutare i settori declinanti a raggiungere nuovi equilibri.

Nonostante la ben nota relazione positiva tra concorrenza e crescita, nel periodo della rapida crescita nipponica la regolamentazione dei mercati è maggiore di quanto non sia nei decenni successivi di quasi stagnazione nei quali la politica antimonopolio è più incisiva; ciò non

⁶ JFTC, *Annual Report of FY 2015(Summary, Tentative Translation)*, Tokyo, 2016.

⁷ J. CHALMERS, *MITI and the Japanese Miracle*, Stanford University Press, 1982.

⁸ M. PORTER – M. SAKAKIBARA, *Competition in Japan*, «Journal of Economic Perspectives», Vol. 18, Winter 2004, pp.27-50; J. Høj – M. Wise, *Product Market Competition and Economic Performance in Japan*, OECD Economics Department Working Papers, No. 387, OECD, Paris, 2004.





costituisce una smentita empirica della relazione: cambiano i contesti internazionale e domestico.

8. ITALIA: LE ORIGINI DELLA POLITICA ANTIMONOPOLIO

La politica antimonopolio italiana è strettamente legata a quella dell'Unione Europea; infatti nei Trattati di Roma del 1957 (in particolare in quello che istituisce la Comunità Economica Europea) la concorrenza è considerata un valore che deve essere non solo conservato ma anche esteso e approfondito; la politica antimonopolio è già ben tracciata fin dalle origini dell'unione⁹. Il ritardo nel dotarsi di leggi e istituzioni per il libero mercato è dovuto sia a motivi interni al nostro paese sia all'iniziale inerzia comunitaria. L'espansione dell'intervento pubblico nell'economia, che inizialmente fu in buona parte positivo e in seguito si colorò di clientelismo e sprechi, è un altro elemento di non poca rilevanza.

Gli anni del dopoguerra possono essere divisi in due periodi utilizzando come spartiacque il 1990 quando fu approvata la prima legge italiana in materia¹⁰. Nei primi decenni si sviluppa un intenso dibattito sulla necessità di una normativa per la concorrenza a motivo della crescente concentrazione in alcuni settori e del permanere degli squilibri nello sviluppo economico del paese; inoltre gli intrecci banca-industria sono oggetto di analisi critica. Si contrapponevano due visioni: una favorevole a una forte presenza pubblica se non addirittura alla pianificazione perché diffidente e contraria al libero mercato, l'altra fiduciosa nel buon funzionamento dei mercati, sulla linea della scelta fondamentale fatta nel 1948 con la Costituzione. La prima visione era sostenuta dalle forze di sinistra di ispirazione marxista e dai cattolici sociali alla Dossetti (con sottolineature diverse); la seconda dai riformisti laici e dai cattolici liberali alla Sturzo.

La breve esperienza di programmazione economica non lascia quasi alcuna traccia; invece il passaggio da governi centristi a quelli di centro-sinistra porta alla nazionalizzazione del settore elettrico, concentrato in mani private con elevate rendite monopolistiche; si amplia anche l'area di proprietà pubblica delle imprese, in particolare nel settore bancario e finanziario. La contrapposizione, quasi ideologica, dei due schieramenti non permette di approvare alcuna legge in materia; inoltre anche la Com-

⁹ A. GIGLIOBIANCO – G. TONILO (a cura di), *Concorrenza mercato e crescita in Italia: il lungo periodo*, Marsilio Editori, Venezia, 2017.

¹⁰ A. PERA, *Vent'anni dopo: L'introduzione dell'Antitrust in Italia*, «Concorrenza e mercato. Rivista annuale di concorrenza», Giuffrè Editore, 2010, pp. 441-466; T. SALONICO, *L'evoluzione della tutela della concorrenza nei primi vent'anni*, «Economia dei Servizi», 2010, pp. 407-425.



CARLO FILIPPINI

missione Europea mantiene una posizione molto timida nell'applicazione della normativa antitrust.

Come nel caso giapponese così in Europa (e in Italia) le crisi petrolifere degli anni Settanta determinano una profonda svolta: si ritiene necessario sostenere la concorrenza per uscire dalla duplice crisi, forte inflazione ed elevata disoccupazione. Anche la crescente internazionalizzazione spinge nella stessa direzione; le imprese straniere sono sempre più presenti sul mercato italiano e anche le imprese nazionali si espandono all'estero; nel luglio 1990 sono liberalizzati i movimenti di capitali come primo stadio verso l'Unione Economica e Monetaria e l'Euro.

In Italia sono approvate la Commissione Nazionale per le Società e la Borsa – CONSOB (1974), i cui poteri iniziali sono successivamente ampliati e l'Autorità garante della Concorrenza e del Mercato - AGCM (1990, esattamente un secolo dopo la Sherman Act e la FTC americane) la cui legge istitutiva non solo riprende gli analoghi articoli del Trattato di Roma, ma dispone anche che la sua interpretazione sia fatta seguendo i principi dei due ordinamenti, italiano e comunitario. Le successive modificazioni sono ispirate dall'UE, in particolare dal nuovo regolamento del maggio 2004 che precisa e amplia i poteri della Commissione.

In un clima diffuso che favorisce il protezionismo e la regolamentazione il compito della AGCM non è facile anche perché a volte le sue decisioni sono modificate dai tribunali amministrativi. Essa comunque assume anche posizioni anticipatrici rispetto a quelle europee. L'abuso di posizione dominante è sanzionato nel caso in cui siano praticati prezzi eccessivi; è un problema delicato perché in economia si ritiene che essi possano essere solo temporanei e che il mercato stesso li corregga. Il problema riguardava farmaci tumorali protetti da brevetto¹¹.

9. ITALIA: EVOLUZIONE DELLA CONCORRENZA

In Italia l'intervento dello stato diventa molto rilevante negli anni Trenta del Novecento con l'istituzione dell'IRI in risposta alla grande crisi in atto; l'intervento pubblico avrebbe dovuto essere temporaneo ma pochi anni dopo la sua nascita l'IRI diventa permanente; dopo la guerra altri enti pubblici sono creati. Fino agli anni Settanta prevale però una visione produttivistica, quasi di supplenza alle carenze dell'imprenditoria privata; in seguito il sistema delle partecipazioni statali entra in crisi per interferenze politiche ed errori gestionali¹². Con gli anni Novanta le regole adottate dall'UE per la realizzazione della moneta unica, pongono rigidi vincoli

¹¹ AGCM, *Relazione annuale*, Presentazione del presidente, Roma, 16.05.2017.

¹² S. Rossi, *Stato, mercato, sviluppo*, Banca d'Italia, Roma, 5.2.2014.



alle finanze pubbliche; le entrate (tasse) sono già elevate e le uscite difficilmente riducibili, l'unica soluzione è quella della privatizzazione. Anche aziende che producono servizi pubblici (poste, ferrovie, ad es.) sono progressivamente trasformate in società per azioni con il fine ultimo di venderle, almeno parzialmente.

Un altro aspetto di imprese pubbliche sono le società di proprietà di enti locali; esse sono spesso in perdita, sono usate per assunzioni clientelari o sinecure per politici sconfitti nelle elezioni e inefficienti. Anche in questo caso i tentativi, numerosi nell'ultimo decennio, di riforma sono ostacolati, se non boicottati.

Un limite alla concorrenza sono poi le regolamentazioni diffuse in particolare nei settori dei servizi che limitano l'entrata di nuovi operatori e coprono inefficienze o posizioni di rendita; le tariffe minime imposte dagli ordini professionali sono un caso evidente di attività rent-seeking cioè di azioni che non creano valore aggiunto ma trasferiscono reddito tra i soggetti economici.

L'Italia ha recentemente compiuto qualche progresso, anche se il cammino da fare è ancora molto lungo, come ricorda l'OCSE¹³ insieme ad altri organismi internazionali; nel 2016 l'Italia è 50° su 190 paesi per semplicità di condurre un'impresa¹⁴.

Da ultimo, ma non meno importante, occorre ricordare la lentezza dei procedimenti giudiziari, penali, civili, amministrativi: come già ricordato oltre alle regole, chiare, sono necessarie istituzioni, efficienti, che le facciano rispettare.

10. CONCLUSIONI

Nel prossimo futuro le politiche per la concorrenza dovranno affrontare le sfide delle nuove tecnologie informatiche, con riferimento sia ai produttori/venditori sia ai consumatori.

Riguardi ai primi diventa sempre più difficile definire i confini tra i vari mercati non solo dal punto di vista geografico (dove è localizzato il produttore/venditore? dove avviene la transazione?) ma anche da quello sostanziale (mercati finanziari oppure quelli delle telecomunicazioni: sono, ciascuno di essi, una sola entità o devono essere ulteriormente suddivisi?).

Inoltre un produttore/venditore può segmentare i mercati oppure sussidiare una parte con i profitti di un'altra, ad es. offrendo agli utenti servizi gratuiti in cambio di pubblicità. Con l'uso delle piattaforme informatiche sono nati dei giganti in alcuni settori (PayPal, Google, Amazon ecc.) che

¹³ OECD, *Economic Surveys: Italia 2017*, OECD, Paris, 2017.

¹⁴ WORLD BANK, *Doing Business 2017: Equal Opportunity for All*, Washington, DC, 2016.



CARLO FILIPPINI

hanno caratteri da impresa dominante se non monopolista; questi servizi sono tanto più utili quanto più numerosi sono gli utenti. Occorre intervenire in questi casi?

Un secondo punto riguarda la protezione dei consumatori. La creazione di banche dati con informazioni sulle caratteristiche dei singoli consumatori assicura grandi vantaggi all'impresa entrata per prima e disincentiva il passaggio a un'altra impresa concorrente¹⁵. La diffusione delle reti sociali virtuali può influenzare e indirizzare decisioni di consumo, se non addirittura l'approvazione di provvedimenti legislativi.

In alcuni di questi casi le autorità fiscali di alcuni paesi sono già intervenute per riscuotere tasse che erano evase o eluse dalle imprese utilizzando le ambiguità localizzative degli scambi on line.

Si può ritenere che sarà trovata una soluzione come è stato fatto nel caso dei servizi. Nei mercati (anche in quelli internazionali) gli scambi erano in gran parte scambi di merci, ben identificabili dai loro caratteri fisici; in seguito sono diventati sempre più importanti i servizi, immateriali, a volte utilizzabili da molti soggetti contemporaneamente: ogni transazione è più opaca, meno individuabile.

¹⁵ J. FURMAN, *Beyond Antitrust: The Role of Competition Policy in Promoting Inclusive Growth*, Searle Center Conference on Antitrust Economics and Competition Policy, Chicago, September 16, 2016 (http://pcastarchive.net/PCAST4/www.whitehouse.gov/sites/default/files/page/files/20160916_searle_conference_competition_furman_cea.pdf, consultato il 3.6.2017).



ANNIBALE ZAMBARIERI

TERMINARE LA GUERRA: IL VATICANO E L'IPOTESI DI UN CONTATTO TRA GIAPPONE E STATI UNITI (GIUGNO 1945)

Il profilo storiografico in cui collocare le note che seguono è tracciabile mediante due linee tematiche. La prima, indicata con la dizione *war termination*, concerne la serie di studi sulle iniziative, le procedure, i patteggiamenti quali si verificano all'epilogo, comunque motivato, dei conflitti bellici. Le indagini condotte in questo settore, oltre a chiarire le vicende finali delle guerre, possono affinare anche la comprensione dei dinamismi che le hanno originate, così come delle poste e degli sviluppi che ne denotano la fisionomia¹. Un secondo segmento riguarda le piste di ricerca designate come *counterfactual history*, *virtual history*, *alternate history*, *ucronia*: scelte metodiche che, nello studio degli eventi e delle loro cause, inducono ad immaginare mutazioni nella catena formata dalle cause e dagli effetti, in modo da ipotizzare esiti diversi rispetto a quelli conosciuti. Si dispiega cioè un ampio ventaglio di possibilità, variamente circoscrivibili e definibili. L'indirizzo è problematico, ma talvolta non ne risulta inutile una prudente applicazione. Prospetta infatti, per contrasto, la portata, nel loro combinarsi, dei molteplici fattori caratterizzanti il processo storico².

Le considerazioni appena abbozzate costituiscono l'*arrière plan* di alcuni episodi qui ricostruiti, relativi a circoscritte fasi dell'epilogo della guerra 1939-1945, da inserire, evidentemente, in una trama più ampia. Le difficoltà per chiudere la terribile conflagrazione, l'indole e la tempistica delle scelte allora adottate, o adattabili, generano, se osservate retrospet-

¹ Mi limito a citare D. REITER, *How wars end*, Princeton, Princeton University Press, 2009 (problematica generale, pp.1-50; per la fase finale delle ostilità fra Giappone e USA nella seconda guerra mondiale, pp.186-210); ID, *Exploring the bargaining Model of War*, «Perspectives on Politics», 1, 2003, pp.27-43; R. HARRISON WAGNER, *Bargaining and war*, «American Journal of Political Science.», XLIV , 2000, pp.469-484; P.R. PILLAR, *Negotiating peace: war termination as a bargaining process*, Princeton, Princeton university press, 2014; W. FLAVIN, *Planning for conflict termination and post-conflict successes*, «Parameters», autumn 2003, pp.95-112. Sintesi fruibile con bibliografia è quella di H.E. GUEMANS, *War termination*, in R.A. DENMARK- W. BLACKWELL (edd.), *The international studies encyclopedia*, vol. XI, Oxford, Blakwell, 2010, pp.7349-7365: «the consequences of the potential conduct and termination of war could very well inform decision whether to initiate a war in the first place» (p. 7349).

² Per un'iniziale incursione in queste prospettive rinvio a N. FERGUSON (ed.), *Virtual history. Alternatives and Counterfactuals*, Cambridge, Mac Millan (Basic books 9), 1999; di Ferguson, curatore dell'opera, uscita in prima edizione nel 1997, son da vedere l'*'Introduction'*, pp.1-59, e l'*'Afterword'*, pp.416-440. Un'utile messa a punto per orientarsi nel campo, è fornita da M. BUNZ, *Counterfactual history: a user's guide*, «The American history review», CIX, 2004, pp.845-858.



ANNIBALE ZAMBARTIERI

tivamente, domande e incertezze interpretative, che affiorano sia in testimonianze dirette, sia in ricostruzioni storico-critiche. Tra i molti esempi, basti ricordare come, già all'indomani della conclusione del conflitto, il periodico statunitense «*Atlantic Monthly*» nel numero di dicembre 1946, prospettasse uno scenario controfattuale per spiegare e giustificare l'impiego delle atomiche su Hiroshima e Nagasaki. Sotto il titolo *If the Atomic Bomb had not been used*, vi erano avanzate congetture circa quanto sarebbe accaduto senza il lancio di quegli straordinari ordigni, per concludere sull'opportunità della decisione effettivamente adottata³. Rovesciando la questione, in più stretta attinenza ad episodi rievocati nel presente saggio, il periodo ipotetico, con le inevitabili subordinate, si potrebbe formulare così: Se gli incontri in Vaticano, o in Roma, di cui si parlerà, avessero avuto luogo e condotto ad autentiche trattative di pace tali da metter fine alla guerra, l'impiego di quelle bombe forse sarebbe stato evitabile. *Peace without Hiroshima*, titola, a sua volta in stile controfattuale, una sua rievocazione tra la memorialistica e l'esposizione documentaria Martin Quigley jr, il personaggio che presto incontreremo⁴. E, per passare ad articolate riconoscizioni storico-critiche, riferimenti significativi andrebbero reperiti, scegliendo sempre esemplificativamente, nella disquisizione di Barton Bernstein, *Compelling Japan surrender without A-Bomb*⁵.

La sporgenza storiografica di questi citati a modo di indicazione allusiva va ovviamente contestualizzata ed analizzata nelle vaste implicazioni che una estesissima letteratura di taglio scientifico o anche meramente divulgativo ha da tempo sondato. Senza avventurarsi in itinerari così estesi e tortuosi, è invece utile, prima di affrontare la questione della possibilità che verso la fine della seconda guerra mondiale venissero stabiliti contatti fra USA e Giappone tramite il Vaticano, dar uno sguardo alla situazione del cattolicesimo nel paese nipponico, e ai relativi rapporti di questo con la S. Sede⁶.

³ K. T. COMPTON, *If Atomic Bomb had not been used*, «*Atlantic Monthly*», december 1946, pp.54-56.

⁴ M. S. QUIGLEY, *Peace without Hiroshima. Secret Action at the Vatican in the spring of 1945*, Lanham-New York - London, Madison, 1991.

⁵ B. J. BERSTEIN, *Compelling Japan surrender without the A-bomb, Soviet entry, or invasion: reconsidering the US bombing survey's early-surrender conclusion*, in J. BLACK (ed.), *The Second world war, III. The Japanese war 1941-1945*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp.101-148.

⁶ Su questo argomento sto conducendo una serie di analisi, in cui s'inserisce anche il presente contributo, da sviluppare ulteriormente per una complessiva presentazione monografica. Mi permetto di segnalare alcuni miei saggi, dove, oltre a parziali ricostruzioni, sono fornite indicazioni bibliografiche sulla materia: A. ZAMBARTIERI, *Chiesa, cultura, pietà oltre l'Europa. De Luca e il delegato apostolico in Giappone Paolo Marella*, in P. VIAN (ed.), Don Giuseppe De Luca e la cultura Italiana del Novecento, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, pp.143-205 *Governo giapponese e cattolicesimo. Intese negli anni 1919-1921*, in *Atti del XXIX Convegno Aistugia (22-24 settembre 2005)*, Venezia, Cartotecnica veneziana, 2006, pp.363-376; ID, *Fede, Stato, Mikado. I cattolici giapponesi agli esordi dell'era Shōwa*, «Humanitas», XIL, 2004, pp.136-

1. LA CHIESA ROMANA IN TERRA NIPPONICA

Un'istantanea sul cattolicesimo in Giappone al tramonto degli anni Trenta del secolo scorso e durante la seconda guerra mondiale ritrae innanzitutto la consistenza numerica dei fedeli. Convien desumerla da *The Japan year book 1942-1943*, pubblicato a Tokyo dalla *Foreign affair association*⁷. Dopo una sommaria panoramica storica su quanto accadde nel paese del sol levante a partire dalla prima affermazione che vi conobbe il cristianesimo, vengono presentate le chiese sia cattolica sia quelle ispirate alla riforma del secolo XVI, le ultime da poco federate nell'organismo *United churches of Christ*. Secondo la statistica elaborata dal ministero dell'educazione, su 73 milioni di cittadini, le formazioni religiose occidentali contavano un numero esiguo di aderenti, in totale 357.466, divisi in vari gruppi tra cui i più numerosi erano la citata *United churches* con 183.730 fedeli e la cattolico-romana che ne contava 113.116. Tra le altre denominazioni erano menzionate la *Greek church* con 11.127 aderenti, mentre la *Japan episcopal church* e altre, indicate come *others*, contavano rispettivamente 32.153 e 15.202 seguaci.

Al di là delle cifre vanno segnalati alcuni fatti intervenuti in un pur breve lasso di tempo. Innanzitutto i dati quantitativi appena forniti andrebbero incrementati tenuto conto dell'intero impero giapponese dopo le conquiste della Corea di Taiwan, e altre terre, cui vanno aggiunte le concessioni insulari nel sud Pacifico. Alcuni eventi contribuivano a conferire un ruolo anche politico al cattolicesimo. I rapporti delle autorità governative con la Santa Sede restavano improntati a correttezza e rispetto. A Tokyo, giuntovi il 19 dicembre 1933, agiva come delegato apostolico mons. Paolo Marella, distintosi per una spiccata inclinazione simpatetica nei confronti della nazione giapponese, di cui apprezzò la cultura, l'organizzazione, lo stile di vita, auspicando, in forza di convinzioni personali e del ruolo ricoperto, un influsso crescente del cristiane-

157; ID., *Una doppia fedeltà. I cattolici giapponesi tra culto imperiale e culto cristiano*, in M. TESORO (ed.), *Monarchia, tradizione, identità nazionale. Germania, Giappone e Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 157-182; ID., *Religione, cultura, nazionalismo. Un'immagine del cattolicesimo in Giappone alla metà degli anni trenta del XX secolo*, in *Atti del XXVIII Convegno Aistugia*, Venezia, Cartotecnica veneziana, 2004, pp.315-328. Indispensabile la consultazione di due più recenti, importanti opere: R. LADOUS, (en collaboration avec P. BLANCHARD), *Le Vatican et le Japon dans la guerre de la grande Asie Orientale. La mission Marella*, Paris, Desclée, 2010 e O. SIBRE, *Le Saint-Siège et l'Extrême Orient (Chine, Corée, Japon) de Léon XIII à Pie XII (1880-1952)*, Rome, École française de Rome, 2012, spec. pp.687-690, 717-719.

⁷ *The Japan Year Book*, Tokyo, 1943, pp.612-634. Statistiche riguardanti la chiesa romana in Giappone, con serie numeriche dal 1891 al 1963, fornisce J. SPAE, *Catholicism in Japan. A sociological study*, Tokyo, ISR Press, 1964, pp.74-75. Per una presentazione sui vescovi e le sedi episcopali, sul personale delle istituzioni parrocchiali, educative e caritative, distribuiti nelle singole distrettualizzazioni diocesane, si vedano *L'Église catholique dans l'Empire japonais (Dai Nippon teikokunai kokkyōkai)*, 1939, Tokyo, Commission Missionnaire, 1940.



ANNIBALE ZAMBARTIERI

simo tra quella popolazione. Di lui un ricercatore appassionato di storia del cristianesimo, pur spesso in polemica con la gerarchia cattolica, come Ernesto Buonaiuti, ebbe a sottolineare «la sensibilità religiosa e il tatto missionario che si richiedono in situazioni più gravi di responsabilità e più irte di ostacoli⁸». Senza addentrarci nella disamina dei convincimenti e delle opzioni che ne caratterizzarono la figura, durante e oltre l'espletamento dei suoi compiti in terra nipponica⁹, non è improprio rilevarne la larghezza di vedute, messa comunque a dura prova in una costellazione storica densa di drammatiche vicissitudini, e in una transizione complicata per scelte politiche, sociali, militari proprie del paese nippone, e soprattutto per la tragedia di conflitti armati dall'impressionante drammaticità. Il suo comportamento in veste di rappresentante pontificio fu connotato dalla ricerca, a volte problematica, sia dell'accordo con le autorità pubbliche, sia dell'armonia, da stabilire e da consolidare, tra il cattolicesimo e la civiltà della nazione.

Su quest'ultimo fronte Marella trovò il collaborativo appoggio di alcuni cattolici, tra cui basti citare l'ammiraglio Yamamoto Shinjirō, appassionatamente, tenacemente legato sia alla religione cattolica sia alle tradizioni del popolo cui apparteneva, e in particolare alla rigorosa, ossequiosa obbedienza verso l'imperatore¹⁰. La fase terminale della sua esistenza coincise con il periodo in cui il delegato apostolico dovette affrontare spinose difficoltà per la collocazione del cattolicesimo nel tessuto politico-sociale del Giappone. Yamamoto stesso, alla fine degli anni Trenta, volle offrire un'immagine dai connotati positivi del proprio paese e della propria adesione come cattolico ad alcuni indirizzi che le autorità costituite erano andate allora adottando. Nel 1937-1938 effettuò una tournée in occidente, volta a spiegare la politica nipponica in generale e in specie nei confronti della Cina¹¹, nonché ad illustrare i pregi della civiltà da lui interiorizzata e

⁸ P. OLIVI [pseudonimo di Ernesto Buonaiuti], *Roma e Tokyo*, in «Corriere Padano», aprile 1942, articolo ripubblicato in E. BUONAIUTI, *L'anno del risveglio. Scritti giornalistici*, Milano, Dall'Oglio, 1971, p.161. Si veda a proposito di questo apprezzamento e in generale della stima nei confronti del delegato apostolico Marella, il mio *Chiesa e cultura*, p.134 e l'intero saggio.

⁹ Ottime disamine storiografiche si leggono nei testi di Sibre e di Ladous citati alla nota 6. Una resa biografica complessiva dell'ecclesiastico "romano" Marella, condotta con il supporto di materiale archivistico specie quello, tuttora inaccessibile, delle carte personali, sarebbe in grado non solo di spiegarne gli orientamenti spirituali e quelli diplomatici, ma in particolare di comprendere più a fondo l'attitudine della Santa Sede verso il Giappone, e insieme le vicende del cattolicesimo in quel paese, fino al Vaticano II.

¹⁰ L'importanza di questo personaggio nella chiesa nipponica è rilevata fra l'altro in un rapporto, datato 4 febbraio 1930, dell'ambasciatore inglese presso la Santa Sede: vi si spiegava come l'ammiraglio avesse discusso di questioni «purely catholics through he has not failed, of course, to do his best to represent the Japanese case [...] in a favourable light»: London Foreign Office Archives (d'ora in poi: FO), 371 .22185). Per quest'ultimo aspetto, si può vedere il mio saggio *Una doppia fedeltà*, spec. pp. 172-183.

¹¹ Si veda in proposito la brochure *Japanese Catholics view the Sino-Japanese conflict* (14 pp.), Tokyo, The National Committee of Catholics of Japan, 1937; ne fu fatta anche una edizione fran-

amata, nonché la convenienza di innestarli sul tronco del cattolicesimo. I suoi discorsi dovettero colpire favorevolmente gli ascoltatori se un diplomatico francese mise in rilievo, del personaggio, l'«idéal ardent de foi» e una moderazione aliena dall' aggressività attribuita da molti alle attitudini politico-militari del Giappone¹². A Roma, incontrando il Papa, espose e rinvigorì le sue speranze verso una prossima fioritura della religione cattolica all'interno del suo popolo. Dilatava così le prospettive che Marella aveva efficacemente sintetizzato in un volumetto dal titolo *Kibō no nagame* (Visioni di speranza) ¹³.

Un indicatore dell'accordo con l'establishment politico si ebbe il 28 febbraio 1939, quando venne celebrata una messa solenne in suffragio di Pio XI: il delegato apostolico curò con scrupolo la preparazione della cerimonia, fra l'altro invitandovi personaggi dell'entourage imperiale e governativo, che intervennero abbastanza numerosi. Marella ringraziò uno di questi, Suzuki Tadakatsu, «de tant de soins», dispiegati perché l'evento riuscisse nel migliore dei modi¹⁴. Seguirono scambi di messaggi relativi all'elezione di Pio XII, e l'indirizzo di questi all'imperatore, tradotto dal latino al francese da Yoshigorō Taguchi, membro distinto del clero nipponico e segretario dello stesso Marella¹⁵: «Nous espérons - così il pontefice a Hirohito - de Votre haute générosité que ceux qui dans Vos vastes États font profession de la foi catholique pourront, eux et leurs œuvres, continuer à jouir de l'égale protection des lois. Vous pourrez vous rendre compte, Nous en avons l'assurance, qu'ils ne le céderont à aucun soin en soumission à l'autorité légitime, soit en ardeur patriotique». L'imperatore rispondeva esprimendo la fiducia «que seront resserrés encore davantage les liens des bonnes relations qu'existent si heureusement entre le Saint-Siège et le Japon»¹⁶. Ulteriore prova di tali buone relazioni fu l'udienza accordata il 5 febbraio 1940 dal sovrano a Marella, latore di un messaggio

cese. In proposito si vedano le puntualizzazioni di Sibre *Le Saint-Siège*, p.196, che attribuisce l'elaborazione del testo ai gesuiti della Jōchi.

¹² Dispaccio del chargé d'affaires près du Saint Siège, Rivière, 2 fevrier 1938, in Ministère des affaires étrangères de Paris, direction des Affaires politiques, 1930-1940, Rome 1930, nn. 131-132. Per il viaggio di Yamamoto, e in particolare per la sua sosta a Roma, è utile scorrere la raccolta di ricordi Kyōkō no inshō, numero unico del periodico *Koe* in morte di Yamamoto, Tokyo, 1942, pp.40-41; altre notizie sullo stesso periodico nel novembre 1967, pp.30-31.

¹³ L'opuscolo uscì a Tokyo nel 1938 in lingua giapponese, ma anche in versione francese (probabilmente si trattava dell'originale di Marella) con il titolo *Visions d'espoir*, in seguito anche in italiano come Speranza dei cristiani in Giappone, Roma, Tip. Tiberina, 1939: in proposito il mio *Chiesa e cultura*, pp.173-174.

¹⁴ Tokyo, Gaimushō gaikō Shiryōkan (Archivio del Ministero degli Esteri, d'or in poi: Gaimushō), L111,3-30: vi sono conservati anche i messaggi scambiati in occasione della morte del Papa.

¹⁵ Su di lui rimando al mio Fede, Stato, Mikado, spec. pp. 152-157.

¹⁶ Documentazione in Gaimushō, L111,7. La comunicazione di Marella per l'elezione di Pio XII reca la data del 3 marzo 1939, cui seguirono le felicitazioni di Hirohito del 4 marzo e la risposta il giorno successivo di Pio XII. Il messaggio papale successivo reca la data del 9 maggio e la risposta dell'imperatore quella del 7 giugno.

del Papa e dell'omaggio in fototipia della terza edizione della Mappa del Mondo (*Sekai Chizu*), eseguita da Matteo Ricci: fra l'altro le spiegazioni annesse descrivevano il popolo giapponese come energico, versato nella letteratura e nell'uso delle armi. Attraverso il dono, il pontefice intendeva unirsi alle celebrazioni per il 2600° anniversario della fondazione dell'impero¹⁷. Come rilevò l'ambasciatore francese in Vaticano, la cordialità della conversazione tra l'imperatore e il delegato apostolico ribadiva la saldezza degli amichevoli legami tra l'autorità suprema nipponica e la chiesa di Roma¹⁸.

2. NUOVI ASSETTI ECCLESIASTICI

Tutto ciò accadeva in una tempesta caratterizzata dalla mobilitazione del paese verso scelte operative di notevole portata, che lasciavano presagire successi e supremazie collettive, insieme a configurazioni geopolitiche inedite. Sintomatico in proposito il breve passaggio di un articolo del gesuita Bruno Bitter, docente alla Jōchi daigaku, l'università della Compagnia di Gesù a Tokyo: «In the Far East - scriveva il religioso - forces have arisen of late desperately struggling to bring about new order of things. A mighty urge is being felt coming from the very depths of the nation's soul, and urge to bring the genuine spirit of Japan back into its own [...] from all foreign trappings that have accumulated since the Restoration of Emperor Meiji, seventy years ago. As soon the Catholic Church in Japan became aware of this movement, she took steps to reconsider her position and to bring her outward appearance more into harmony with the new spirit»¹⁹. Sintomatico di svolte era per il religioso la sostituzione, nelle scuole cattoliche, dei dirigenti stranieri con personale giapponese; analogo provvedimento venne applicato agli istituti superiori, come nella stessa università gesuitica²⁰. Ancor più significative della virata furono le dimissioni dei vescovi e prefetti apostolici provenienti da nazioni occidentali, per consentire che i loro ruoli venissero occupati da sacerdoti del paese. L'operazione, durata dall'ottobre del 1940 al marzo dell'anno successivo, modificò in modo sensibile la mappa delle competenze nei centri decisionali, quantunque un

¹⁷ *Message et présent du Pape à l'Empereur du Japon*, «Cahiers d'informations», Mai 1940, pp.9-10. Testo del messaggio in L. MAGNINO, *Pontificia nipponica*, parte seconda, Roma, Officina libri cattolici, 1948, p.66.

¹⁸ Dispaccio di François Charles-Roux, al Quai d'Orsay, datato 6 marzo 1940, in Ministère des affaires étrangères direction des Affaires politiques, Japon vol 119, ff.173 r-v.

¹⁹ Catholic University Tokyo, «Woodstock letters», 20, 1941, pp.317-318.

²⁰ Per questa fase rimando al prezioso lavoro di H. M. KRÄMER, *Unterdrückung oder Integration? Die staatliche Behandlung der Katholische Kirche in Japan, 1932 bis 1945*, Marburg, Marburger-Japan-Reiche, 2002.

opportuno fiancheggiamento dei precedenti responsabili servisse a rendere meno traumatico il passaggio delle consegne e ad assicurare una buona continuità negli indirizzi pastorali²¹.

Andando oltre le urgenze momentanee, dovute soprattutto alle pressioni del potere politico, l'incisiva e per certi versi drastica modifica affondava le sue radici in convincimenti ormai condivisi ai vertici della Chiesa, quali erano stati espressi, come è noto, nelle encicliche *Ad extemas* di Leone XIII (1893), *Maximum illud* di Benedetto XV (1919), e più recentemente nella *Rerum Ecclesiae* di Pio XI (1926). L'ambasciatore italiano presso la Santa Sede Bernardo Attolico, pur equivocando sul titolo dell'enciclica di papa Benedetto, collegava le decisioni relative al Giappone ad un programma generale che trovava allora applicazione in terra nipponica, cioè quello «di affidare, quanto più largamente sia possibile e non appena sia possibile, le missioni dei vari paesi nei quali si esercita l'apostolato missionario cattolico al clero indigeno. Questo criterio ha lo scopo di far comprendere alle popolazioni locali che la Chiesa cattolica non è un elemento estraneo e sospetto, come tutte le importazioni straniere, ma si adatta a tutti i popoli»²². Aveva in precedenza pronunciato un lusinghiero giudizio sul clero giapponese, valutandolo «intelligente, colto e capace di assumere incarichi di grande responsabilità»²³. Aggiungeva poi che siffatte riforme coincidevano «con la vigorosa affermazione della politica giapponese di voler che le istituzioni in territorio giapponese non dipendano da elementi stranieri, ma da elementi nazionali» e si connettevano con il programma governativo teso a introdurre nuovi ordinamenti giuridici per le denominazioni religiose, in modo da porle sotto un più efficace controllo dello Stato. Si trattava della *Legge sui corpi religiosi*, *Shūkyō Dantaihō*, che aveva ricevuto l'approvazione dei due rami del parlamento nel 1939 e sarebbe entrata in vigore l'anno successivo²⁴. Stabiliva norme sulla organizzazione dei corpi religiosi, specificandone gli apparati; dettando regole per i predicatori e i propagandisti; dando disposizioni per le ceremonie e gli edifici di culto: il tutto sottoposto alla supervisione dell'autorità pubblica. In modo sintetico, e semplificante, si può asserire che la rete legislativa, estesa e

²¹ Si vedano i dati, minuziosamente esposti nella pubblicazione *Dai Nippon teikokunai kokyokai. L'Église catholique dans l'Empire japonais*, Tokyo, Commissio Missionaria, 1940.

²² Rapporto dell'ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede al ministero degli affari Esteri, Roma, 19 giugno 1941, in Archivio Storico Ministero degli Esteri. Affari Politici, S. Sede, 1931-1945 (d'ora in poi: ASME. AP. SS.), cart.59. Il diplomatico attribuiva a Benedetto XV l'enciclica del successore Pio XI, *Rerum Ecclesiae*, mentre avrebbe dovuto correttamente menzionare la *Maximum Illud*, ma l'uno e l'altro documento trattavano analoghi temi missionari, insistendo fra l'altro sulla necessità di promuovere il clero indigeno.

²³ Rapporto..., Roma 19 aprile 1941, ibid.

²⁴ Si veda *Bill for Control of Religious Bodies with Commentary*, «The Japan Advertirser», february 19,1939. Se ne veda un sunto nel citato The Japan year Book, pp.614-617, ne ho effettuato una presentazione sintetica nel mio saggio *Lealismo nazionale*, pp.303-305.



ANNIBALE ZAMBARTIERI

con fitte maglie, mirava a inglobare le manifestazioni cultuali shintoiste, buddiste, cristiane in formazioni possibilmente unitarie. La nervatura principale sosteneva il proposito di garantire il coordinamento delle idealità e delle prassi ceremoniali entro l'alveo dell'unità nazionale, in sintonia con lo sforzo espansivo, e fortemente coeso, verso l'affermazione della Grande Asia. Si comprende come le interferenze straniere venissero escluse in maniera rigida.

Per le confessioni cristiane lo snodo appariva molto delicato, specie per il cattolicesimo, che aveva un suo referente imprescindibile nel papa di Roma, un'autorità esterna dunque, della quale i più decisi nazionalisti potevano paventare interferenze indebite nella mentalità e nei comportamenti autoctoni. Difficoltà su questo e altri punti sorsero numerose nell'elaborazione dello Statuto particolare per la chiesa romana. Esponenti cattolici dovettero partecipare a parecchie riunioni con funzionari governativi, onde stendere un testo adatto, e soprattutto accettabile dall'autorità pubblica. Ad esempio Taguchi fu chiamato più volte a discutere con membri del Monbushō, il ministero della pubblica Istruzione, competente in materia. Da un verbale redatto in lingua francese relativo ad uno di questi incontri si possono evincere la natura e i possibili inceppamenti nelle trattative: «recevez-vous de l'argent de l'étranger?» si chiedeva all'ecclesiastico. E ancora: «les églises de mission peuvent-elles se suffire?»²⁵. In confronti più allargati le questioni affioravano numerose. Tra molte, quella riguardante la figura e del ruolo del Papa. Come spesso accade, l'impatto sul linguaggio palesava il problema: era lecito chiamare il pontefice *kyōkō*, come nel catechismo rivisto prima dell'approvazione degli statuti? Il termine poteva ingenerare una pericolosa ambiguità, evocando, nell'impiego di un kanji era la dignità riservata al *tenno*, l'imperatore. Si ricorse allora a *kyōfu*, in accordo con l'uso della chiesa antica, a significare padre santo/santo padre²⁶.

3. TRA VATICANO E GIAPPONE: LA DIPLOMAZIA

Con il Papa, comunque lo si chiamasse, una qualche forma di comunicazione, possibilmente stabile, sembrava necessaria, e da tempo. Il progetto di istituire una rappresentanza giapponese in Vaticano non era nuovo, risalendo al biennio 1922-1923. Accantonato probabilmente a causa di una forte opposizione buddista, riemerse nel 1927, per subire un altro arresto

²⁵ Verbale, s.d., in Archivio Arcivescovile di Tokyo, carte non inventariate. Per le reazioni dal fronte cattolico, indicativa di un certo ralliement è la cronaca (anonima), *Yokohama, 4 octobre[1941]*, «Bulletin des missions Etrangères de Paris», XX, 1941, pp.749-750.

²⁶ KRÄMER, *Unterdrückung*, pp.63-64.

dovuto alla crisi economica: «ce n'était pas le moment d'ajouter de nouvelles dépenses au budget», così il commento di uno storico cattolico²⁷.

Ma l'opportunità di tale liaison si riaffacciò di quando in quando. L'ambasciatore presso il Quirinale Yōtarō Sugimura, giunto a Roma nel novembre 1934, aveva manifestato, al dire di Marella, il «suo vivo desiderio, stando in Roma, di stabilire contatti amichevoli con il Vaticano»²⁸. Progressi in questa direzione si notarono nel corso del *gran tour* in Occidente del ministro degli esteri Matsuoka, durante la primavera del 1941²⁹. Durante la sua tappa a Berlino, egli fece pervenire in Vaticano, tramite l'ambasciatore Attolico, la richiesta di rendere «una visita non ufficiale al sommo pontefice»³⁰. L'udienza ebbe luogo il due aprile. Nel darne conto, il direttore generale degli affari transoceanici presso ministero degli Esteri, Renato Prunas, dopo aver precisato la natura unicamente religiosa del colloquio, soggiungeva, «a puro titolo di informazione», come si stesse parlando «della possibile nomina di un delegato del Giappone presso la Santa Sede»³¹. Da non dimenticare che, qualche mese dopo, lo stesso Hirohito, a detta del suo guardasigilli, consigliere oltre che amico del sovrano, aveva sostenuto la necessità di programmare «adequate measures to meet the armistice beforehand». E a questo proposito sarebbe stato opportuno coltivare «friendly relations with the Vatican, dispatching our envoy to the Pope»³².

Il proposito si realizzò in tempi relativamente brevi, nei primi mesi del 1942. Parecchi anni dopo la conclusione del conflitto mondiale, Masahide Kanayama, segretario, come si vedrà, della delegazione in Vaticano, spiegò retrospettivamente i motivi della decisione. In sintesi, tre. Da un lato, la necessità di controbilanciare la presenza presso la Santa Sede dell'inviatore speciale del presidente statunitense Myron Taylor, e dall'altro la conve-

²⁷ J. L. VAN HECKEN, *Un siècle de vie Catholique au Japon, 1859-1958*, Tokyo, The Committee of the Apostolate 1960, pp.266-268. Si vedano anche CL. LEMOINE, *La Question d'une Ambassade japonaise après du Vatican*, «Bulletin de la Société des Mission Étrangères de Paris», 2, 1923, pp. 291-298; J. B. DUTHU, *Encore le Projet d'Ambassade auprès du Vatican*, *ibid.* 6, 1927, pp. 560-561.

²⁸ Paolo Marella a Giuseppe Pizzardo, segretario della Congregazione degli affari ecclesiastici straordinari, 28 settembre 1935, in Archivio Segreto Vaticano, Affari Ecclesiastici Straordinari, Giappone, 1934-1949, pos. 50-51, fasc.63.

²⁹ R. LINN, *The Geopolitics of East Asia. In search of equilibrium*, London, NY, Routhledge 2008, pp. 74-75: l'espressione «grand tour», p.74.

³⁰ Comunicazione di Bernardo Attolico, ambasciatore italiano presso la S. Sede al ministero degli Esteri, 26 marzo 1941, ASME.AP.SS., cart.52. si veda anche il telegramma dello stesso in data 28 marzo (*ibid.*)

³¹ Telegramma dell'8 aprile 1941, *ibid.* Per la tappa di Matsuoka in Vaticano si veda anche il cenno in Gaimusho, Politics, Diplomacy, B.A.3-3-017. Su Matsuoka si veda D.J.LU, *Agony of Choice. Matsuoka Yousuke and Rise and Fall of the Japanese Empire 1880-1946*, Lahnam-Bulder-NewYork-Oxford, Lexington Book 2002.

³² Dal diario di KŌICHI KIDO, 13 ottobre 1941 in D. M. GOLSTEIN, K. V. DILLON (eds), *The Pacific War Papers. Japanese Documents of World War II*, Washington, Potomac 2004, p.125. si veda anche E. BEHR, *Hirohito behind the myth*, London, Penguin Book, 1990, p.276.

nienza derivante dall'aver un interlocutore affidabile per le eventuali trattative di pace; alla base di tutto, il personale apprezzamento di Hirohito verso la Chiesa cattolica e il pontefice, in forza di un giudizio maturato da tempo, anche in ambito familiare e nella cerchia di amicizie, su tutte quella di Shinjirō Yamamoto³³. Si potrebbe anche aggiungere l'ulteriore scopo di aver a disposizione un buon osservatorio sugli eventi e gli affari a portata internazionale, quale poteva fornire il centro di un'organizzazione diffusa in tutto il mondo, come la chiesa romana. Sicché l'ambasciatore italiano a Tokyo Mario Indelli il 14 gennaio 1942 sondava il terreno presso il suo ministero per conoscere le reazioni che avrebbe suscitato l'idea del governo giapponese «di aver in Roma, sull'esempio americano della missione Taylor, uno speciale rappresentante»³⁴. L'ambasciatore dell'Italia presso la Santa Sede veniva perciò sollecitato quattro giorni più tardi a informare dell'affare la segreteria vaticana, orientando la comunicazione «nel senso da far risultare che il suggerimento proviene da parte nostra, quantunque basato sull'impressione concreta» del favore che l'opinione pubblica avrebbe riservato all'iniziativa. Non mancava la postilla sui vantaggi che sarebbero derivati «dal rafforzamento dei rapporti vaticani con l'impero nipponico, che si avvia rapidamente a controllo di una vastissima zona asiatica e di centri cattolici sotto ogni riguardo importanti»³⁵. A fine mese Marella inviava al segretario di Stato vaticano, cardinal Luigi Maglione, il testo tradotto di un memorandum nel quale il ministro degli Esteri giapponese, Shigenori Tōgō, esprimeva a nome del governo la volontà di «accreditare un inviato straordinario presso la Santa Sede». Desiderava dunque conoscere le intenzioni vaticane in merito, mentre parallelamente si sarebbero dovute sciogliere le incertezze circa il titolo del designato, se ambasciatore o inviato speciale³⁶. Maglione, preso atto «con soddisfazione» del passo, non nascondeva le preferenze verso l'attribuzione al rappresentante di un incarico permanente, appunto con il titolo di ambasciatore, ma che non considerava questa peculiarità «una condizione»³⁷.

Presto sul versante delle potenze alleate non mancarono reazioni di palese ostilità a tali trattative. L'ambasciatore britannico, quando venne avvisato dal cardinal Maglione sull'eventualità che venisse accettata presso la S. Sede una rappresentanza nipponica, palesò in un dispaccio al Fo-

³³ M. KANAYAMA, *Dare mo kakunakatta Vatican*, Tokyo, Sankei Shuppan 1986, pp.12-16.

³⁴ L'ambasciatore Mario Indelli al ministro degli esteri, Tokyo, 14 gennaio 1942, ASME AP, 1931-1945, S. Sede, cart.61.

³⁵ Il direttore generale degli affari transoceanici, Renato Prunas all'ambasciata presso la Santa Sede, in data 18 gennaio 1942.

³⁶ *Actes et Documents du Saint Siège relatifs à la seconde guerre mondiale*, vol. V. *Le Saint Siège et la guerre mondiale, juillet 1941-octobre 1942*, Libreria editrice vaticana, Città del vaticano, 1969, (d'ora in poi: ASSGM, V), pp. 398-399.

³⁷ *Ibid.*, pp.399-400.

reign Office il proprio *astonishment*. Il rapporto proseguiva informando che l'interlocutore gli aveva fatto notare come l'istanza fosse maturata da tempo nelle sfere governative nipponiche, e finalmente avesse ricevuto la relativa approvazione, «*though no agreement had yet been sought. He pointed out – si precisava sempre riferendo il discorso del segretario di stato – that there had been apostolic delegation in Tokyo for some time*», né andava obliterato il fatto che una strutturata gerarchia cattolica esistesse ormai nel paese. Commentando l'intervista, il diplomatico ammetteva che il Vaticano «*can only accept request which was no doubt encourage by the Axis Powers, but I have impression that they are slighty embarrassed*». E tuttavia realisticamente soggiungeva che, occupando ormai i giapponesi molti territori con popolazioni cattoliche, «*so appointment may serve some interest of the Vatican*». Nel successivo *annual report* ritornava sul problema, per rilevare che il comportamento della S. Sede «*was likely to be widely interpreted as a condonation of Japan's traeacherous and unprovoked attack*», con evidente allusione all'episodio di Pearl Harbour, e perciò aveva suscitato decise reazioni negative da parte statunitense³⁸. In effetti il risentimento degli alleati fu sulle prime molto reciso, ma progressivamente, grazie a spiegazioni della segreteria di stato e di Marella, così come in seguito ad attitudini meno rigide da parte degli Stati Uniti nonché alla ventilata apertura di una rappresentanza cinese sempre in Vaticano, la tensione di allentò³⁹. Un telespresso di Guariglia assicurerà qualche tempo dopo che la stampa inglese si era «*calmata nella sua agitazione contro la creazione di rapporti diplomatici tra Giappone e Santa Sede*»⁴⁰.

4. L'AMBASCIATA GIAPPONESE PRESSO IL VATICANO

Le operazioni per la scelta del candidato al ruolo di ambasciatore si espletarono con sufficiente tempestività. L'opzione era caduta su Ken Harada, allora consigliere a Vichy, dopo qualche esitazione dovuta alla morte del titolare di quella ambasciata. Il diplomatico giapponese, quando nel 1952 venne destinato a ricoprire la carica di ambasciatore presso la Repubblica Italiana, ricorderà con evidente compiacimento di aver potuto nel recente passato «*par un hereux hazard*», ricoprire analogo incarico in Italia «*à un*

³⁸ Il dispaccio di Osborne era datato 5 febbraio 1942, ritrasmesso da Berna il 9 successivo: FO, 371/33417; l'*annual report*, *ibid.*, 371/37558.

³⁹ Sull'intera questione rinvio all'ottima sintesi di D. BOLEC CECCHI, *La S. Sede tra imparzialità e tutela dei cattolici: la missione giapponese in Vaticano (1942)*, «Il politico», LXI, pp.385-410. Si veda anche V. C. CAPRISTO, *L'intreccio di rapporti diplomatici tra Cina e Giappone con la Santa sede nel 1942*, «Vivarium», XV, 2007, pp.23-35.

⁴⁰ Telespresso in data 16 aprile 1942, in ASME. AP. SS, cart.61.



autre title», alludendo cioè alla precedente missione in Vaticano⁴¹. Il suo curriculum, presentato per l'occasione, ne sintetizzava la carriera. Nato nel 1892, laureatosi in diritto ed entrato per concorso in diplomazia, dopo aver prestato servizio al segretariato generale della Società delle Nazioni, ottenne la nomina di primo segretario presso la delegazione del suo paese in Svizzera nel 1938, e l'anno successivo di consigliere presso l'ambasciata di Francia a Vichy⁴². Sembra opportuno aggiungere una postilla, che riveste un certo interesse per la resa della personalità del diplomatico. Riguarda le sue radici familiari: il padre Tasuku ebbe il prestigioso ruolo di Presidente della famosa Dōshisha Daigaku (Dōdai), l'università fondata a Kyoto da «protestanti», che si distingueva per l'indirizzo religioso, ma anche per il raggardevole livello scientifico mantenuto in vari settori della ricerca e della docenza. L'educazione ricevuta dal genitore, autore fra l'altro di un volume dal titolo *The faith of Japan*, dove raccolse sue conferenze tenute negli Stati Uniti, rendeva Ken disponibile al dialogo con persone e istituzioni inclini ad aderire o comunque a rispettare scelte inseribili nell'alveo cristiano. Né risulta trascurabile il fatto avesse sposato una signora di religione cattolica⁴³. È pure lecito pensare che anche queste peculiarità presiedessero alla scelta per il Vaticano.

Il giapponese vi giungeva accompagnato dal partecipe interesse della diplomazia italiana. Il primo aprile D'Ajeta trasmetteva all'ambasciatore del Regno presso la Santa Sede la notizia riguardante quella nomina, lieto «di veder concretata un'iniziativa svoltasi pel nostro tramite, che non potrà non essere di comune utilità per la chiesa e per il Giappone»⁴⁴. Guariglia, occupatosi a suo tempo della richiesta di gradimento inoltrata dal governo giapponese «per un inviato speciale con il rango di ministro presso la Santa Sede» (tale era dunque il ruolo prima discusso e poi approvato dalle parti), non esitò a dichiarare come la nomina fosse stata accolta in vaticano con

⁴¹ Il discorso dell'ambasciatore Ken Harada venne tenuto a Tokyo, presso l'Istituto italiano di cultura il 26 settembre 1952: ASME. AP. Giappone, 1950-1952, cart. 1413.

⁴² La richiesta di gradimento al Ministero degli esteri italiano, comprensiva del curriculum di Harada, era stata inoltrata dall'ambasciatore italiano a Tokyo Blasco Lanza D'Ajeta in data 16 luglio 1952: *ibid.*

⁴³ Da notare come molte denominazioni cristiane e chiese, ispirate alla Riforma, «were transplanted to Japan, from a different angle and about the same time proposal for union [...] partly stimulated from abroad by the ecumenical movement» (R. HARA, *United church of Christ in Japan*, «The missionary bulletin», 18, 1964, p.408. L'orientamento del padre di Ken Harada si può desumere dal suo volume *The faith of Japan*, New York, Mc Millan 1926. La *preface*, datata Kyoto september 1913, segnalava dunque che le conferenze negli Stati Uniti erano state tenute in precedenza. Nell'opera l'a., ripercorrendo in un *historical sketch* la tradizione nipponica, presentava correnti e personaggi, ad esempio Nichiren (1222-1282), ma pure il codice dei samurai ed il Bushido, che avevano impresso un'impronta significativa alla civiltà del proprio paese, sintetizzando che «a most powerful in the Japanese brest is the spirit of loyalty and patriotism and is therefore not strange that *chugi*, or the spirit of loyalty entered into the faith of the Japanese» (p.24).

⁴⁴ ASME. AP. SS., cart. 61.

molto favore essendo noto che Harada, «oltre ad essere un ottimo diplomatico» aveva anche una buona conoscenza «delle cose della Chiesa, in particolar modo attraverso la moglie cattolica praticante»⁴⁵. Da non obliterare che Guariglia riconosceva il contributo fornito nell'*affaire* da Marella, un prelato, a suo dire, capace di comprendere «la situazione locale»⁴⁶.

Così, concluse le necessarie formalità⁴⁷, Ken Harada, dopo una tappa a Torino, il 24 aprile partiva alla volta di Roma⁴⁸. Tre giorni più tardi, nella sua prima visita in Vaticano, incontrò i sostituti alla Segreteria di Stato, monsignori Giovanni Battista Montini e Domenico Tardini. Secondo Guariglia aveva suscitato un'impressione «ottima sotto ogni rispetto», essendosi mostrato «perfettamente al corrente della situazione e animato dalle migliori intenzioni»⁴⁹. Il nove maggio si recò in udienza da Pio XII. Nella sala clementina lo attendevano gli alunni giapponesi del collegio di Propaganda Fide che lo salutarono calorosamente. Un articolo pubblicato su «L'Osservatore Romano» del giorno successivo raccontava che Harada aveva presentato le credenziali di delegato speciale con rango di ambasciatore, e tenuto un breve discorso, aperto con la rievocazione della «permanenza di San Francesco Saverio nel Giappone e le storiche ambasciate inviate dal suo paese ai sommi pontefici Gregorio XIII e Paolo V». Sull'attualità si era detto convinto che i rapporti tra il proprio paese e la Sede attraversavano un momento assai positivo. E perciò, interpretando i sentimenti augurali dell'imperatore, concluse esprimendo «particolari voti con deferenti espressioni di ossequio per la prosperità di Sua Santità». Il papa elogiò del diplomatico «le alte qualità di spirito e di carattere», ricambiando poi gli auguri per l'imperatore. Aggiunse solo un accenno discreto al conflitto mondiale in corso, per auspicare che si potesse risolvere «sulla base di una giustizia superiore, nell'armonia di un più pacifico avvenire». Un colloquio privato si svolse nella biblioteca papale, dove Harada presentò anche il segretario della ambasciata Masahide Kanayama. Dovette trattarsi di una conversazione improntata a cordialità, prodromica di altri incontri, in cui il comprensibile distacco tra persone così diverse per ovvie ragioni, si stemperava in un'affabile cortesia. La moglie di Harada, Yasuko, rammenterà che, quando la dimora dell'ambasciatore venne trasferita in Vaticano, un giorno Pio XII divise con lei e con altri «the same black bread as distributed to romans», soffermandosi

⁴⁵ Guariglia alla R. Ambasciata d'Italia presso la S.Sede, 27 marzo 1942, *ibid.*

⁴⁶ Il consigliere presso l'ambasciata della S. Sede Blasco Lanza D'Ajeta al Ministro degli esteri italiano, 30 marzo 1942 (*ibid.*).

⁴⁷ Si vedano vari dispacci, spesso ripetitivi, scambiati in marzo fra le ambasciate italiana presso la S. Sede e il Giappone, con il ministero degli esteri italiano (*ibid.*)

⁴⁸ Sull'arrivo a Torino Guariglia informava il ministero degli esteri italiano in data 18 aprile 1942 (*ibid.*).

⁴⁹ Guariglia al ministro degli esteri italiano in data 27 aprile 1942 (*ibid.*).

a confidare il proprio affetto per il popolo giapponese, cui dedicava una speciale benedizione⁵⁰.

Guariglia stilava una cronaca sulla falsariga di quella de «L'Osservatore» ma introducendo anche la notizia di un discorso rivolto all'ambasciatore dal sacerdote nipponico Tomisawa, scelto come consigliere ecclesiastico dell'ambasciata⁵¹. Gli accenni a Kanayama e Tomisawa, nonché agli alunni giapponesi del collegio di Propaganda Fide, aprono uno squarcio sul nucleo di persone vicine all'ambasciatore, e che poterono con discrezione far sentire il loro parere su questioni controverse o su problematiche particolari. Va innanzitutto rimarcato il ruolo del segretario dell'ambasciata, Masahide Kanayama. Brillantemente laureatosi all'università imperiale (Tōdai), entrò in diplomazia acquisendo precocemente esperienze internazionali, grazie agli incarichi presso le ambasciate di Francia, di Svizzera e di Italia. Anni prima aveva frequentato, trovandovi occasione per dibattiti su temi filosofici e religiosi, il circolo di Iwashita Sōichi, colto prete giapponese, fra l'altro corrispondente per un certo periodo di Friedrich von Hügel, noto studioso amico di molti modernisti europei. Sōichi aveva fuso il proprio orientamento teologico di stampo prevalentemente agostiniano con un'intensa opera caritativa, soprattutto per la cura dei lebbrosi, ospitandoli in un apposito ospedale da lui fondato e diretto. Fu lui a battezzare un gruppo di sette lebbrosi cui aggregò Masahide, che prese appunto il nome di Agostino. Il giovane convertito volle ispirarsi, oltre al grande dottore della Chiesa, anche a San Francesco d'Assisi, di cui ripeteva spesso la preghiera: «Signore fa di me uno strumento di pace»⁵².

Takahiro Benedict Tomisawa si distingueva tra il clero giapponese per zelo e per un'intelligente apertura verso la promozione di adattamenti, specie nel settore liturgico, del patrimonio cristiano alla mentalità nipponica⁵³. A questa linea, ma partendo da un'impostazione occidentale e su più vasto arco di tematiche, era accostabile un altro frequentatore dell'ambasciata giapponese, Sauveur Canda, sacerdote delle Missions Etrangères di Pari-

⁵⁰ Il Sommo Pontefice riceva per la presentazione delle credenziali il Delegato speciale del Giappone col rango di Ambasciatore, «L'Osservatore Romano», 10 maggio 1942: in seconda pagina, un breve profilo del diplomatico. Il ricordo della moglie di Harada relativo all'incontro con Pio XII è riferito nella rubrica *The Japan scene*, «The Japan missionary bulletin», 19, 1959, p.66.

⁵¹ Telespresso in data 9 maggio 1942 al Ministero degli esteri: AMAE. AP. SS., cart.61.

⁵² Interessante la sua autobiografia, dalla quale si son ricavate le alcune note biografiche: M. KANAYAMA, *Dare mo kakanakatta Vachican*, Tokyo, Sankei Shuppan, 1980. Si veda pure il saggio di M. IKEHARA, *Kanyama Masahide: Catholicism and mid-twentieth century Japanese diplomacy*, in K. M. DOAK (ed.), *Xavier's legacies: Catholicism in modern Japanese culture*, Vancouver, UBC Press, 2001, pp.93-114. Per un'interessante incursione nel pensiero di chi ebbe notevole influenza su Kanayama si veda Sōichi Iwashita und Friedrich von Hügel, «Hochland», 45, 1952, pp.131-138.

⁵³ Su di lui, si vedano brevi notizie nel mio saggio *Nota sulla partecipazione dei vescovi del Giappone al Vaticano II*, in M. FATTORI - A. MELLONI (edd.), *Experience, organisations and bodies at Vatican II*, Leuven, Library of Faculty of Theology, 1999, pp.126-130.

gi, ex rettore del seminario di Tokyo. Aveva redatto anni prima un *Lexicon latino-japonicum*, coltivando la frequentazione di testi classici nipponici⁵⁴. Rientrato in Francia, un incidente bellico gli procurò gravi ferite, curate in ospedali svizzeri e francesi. Nel 1942 il nunzio a Vichy, mons. Valerio Valeri, in dimestichezza con lui allora ospite dell'ambasciatore giapponese presso la Francia, lo presentava in una lettera al segretario di Stato Maglione, elogiandolo quale «ottimo sacerdote sotto ogni riguardo [...] buon conoscitore della civiltà giapponese». Perciò, a suo dire, sarebbe stato opportuno che si trasferisse a Roma, per fornire «preziose informazioni alla Santa Sede [...] e fare da intermediario con le autorità giapponesi»⁵⁵. Giunto nella capitale italiana, ebbe numerosi contatti con l'ambasciata nipponica, incontrandovi anche da altri esponenti del dicastero di Propaganda Fide, come segnalato in una nota del Quai d'Orsay, dov'erano menzionati Fumasoni Biondi e Celso Costantini, com'è noto rispettivamente prefetto e segretario della congregazione di Propaganda fide, insieme a mons. Felice Cenci del medesimo dicastero, ritenuti «très pro-japonais, sans que cela semble far obstacle à leur sentiments pro-américains»⁵⁶. Come è noto, questi prelati intensificarono l'adozione di programmi molto disponibili all'accoglienza delle culture dell'Estremo oriente, e in particolare verso la costituzione di chiese indigene, specie attraverso l'incremento dei sacerdoti e dei vescovi scelti fra soggetti appartenenti a quei popoli⁵⁷. Non vanno trascurati i legami tra Propaganda fide e il delegato Marella⁵⁸.

Harada e il suo staff potevano dunque accostare persone dalle tendenze diverse, per radici culturali e opzioni esistenziali, ma non scevre di complementarietà, tali forse da contribuire all'allestimento di un tavolo per

⁵⁴ Su Sauveur Candau (1897-1958) si veda X. DIHARCE, *Sauveur Candau, apôtre du Japon et de l'amitié universelle*, Urt, Ezkila, 1965 (molto utili gli apporti documentari, dovuti all'archivista della sede parigina delle Missions étrangères de Paris e posti in appendice alla biografia: J. GUENNON, *Postface*, pp. 216-233) Riferimenti al suo interesse per le tradizioni giapponesi nel saggio di A. YAMANASHI, *Littérature moderne japonaise et catholicisme*, in C. MAYAUX, *France-Japon-France, regard croisés: échanges littéraires et mutations culturelles*, Bern, Lang, 2007, p.194. Per un rapido sondaggio sul come concepiva il rapporto cattolicesimo. Giappone si può vedere un suo studio: S. CANDAU, *De l'apostolat dans les milieux intellectuels japonais*, «The missionary bulletin», 9, 1955, pp. 178-182; 248-252; 320-325.

⁵⁵ Valerio Valeri a Luigi Maglione, Vichy 18 marzo 1942, in *Actes et Documents du Saint Siège* (come nota 36), pp.490-491.

⁵⁶ SIBRE, *Le Saint Siège*, p.718, in nota.

⁵⁷ I. METZLER, *Präfekten und Secrétaire der Kongregation in der neusten Missionära 1918-1972*, in *Sacra Congregatio de Propaganda fide memoria rerum*, Roma-Freiburg-Wien., III, 1976, pp.303-353; H. B. MAITRE, *Un gran tournaat des missions catholiques au XXe siècle*, «Neue zietschrift für missionswissenschaft», XVII, 1961, pp.241-256.

⁵⁸ Riferimenti nel mio *Chiesa, cultura e pietà oltre l'Europa*, p. 19. Non va trascurata la discreta presenza di mons. Felice Cenci (1898-1980), anch'egli della medesima congregazione, seppur meno famoso e allora in posizione subordinata, che condivideva simili orientamenti ed era amico di Marella. Un suo profilo biografico è tracciato da M. L. CREAZZO, *Mons. Felice Cenci: uno straordinario, umile sacerdote*, Roma, Urbaniana, 1982.

discussioni tra personaggi dapprima di secondo piano e poi, com'era lecito sperare, maggiormente autorevoli, e rappresentativi delle parti in causa nel conflitto in atto tra Giappone e Stati Uniti. In ogni caso la conduzione diplomatica dell'ambasciatore in Vaticano si distinse per prudenza, sobrietà e precisione in molti contenziosi. I frequenti messaggi che inviò al suo ministero testimoniano perspicacia nel valutare uomini ed eventi. Un buon numero di tali testi è consultabile nella raccolta dell'archivio del Ministero degli esteri (Gaimushō), a Tokyo⁵⁹. Soccorrono le intercettazioni, con la relativa decrittazione e versione in lingua inglese, della serie cosiddetta *Magic-Diplomatic Summaries*: nella fattispecie, i messaggi scambiati con Tokyo e captati dagli alleati occidentali formano una trama conoscitiva abbastanza solida, nonostante tutti i limiti della fonte riscontrabili sia dal lato della selezione che da quello della resa filologica, disagevole per i limiti tecnici della trasmissione radiofonica mediante la quale erano stati diffusi⁶⁰. In attesa di un'analitica rivisitazione del copioso materiale documentario⁶¹, basti in questa sede effettuarne un rapido sondaggio, finalizzato a portare qualche tassello nel mosaico delle iniziative volte a promuovere, verso la fine della guerra, l'avvio di colloqui tra diplomatici giapponesi e statunitensi sotto l'egida del Vaticano⁶².

Che Harada procurasse di captare segnali nella direzione di pur problematiche trattative per trattare i termini di un'eventuale pace, sembra desumibile dalle notizie da lui evidenziate, che alludevano a mosse, ora esitanti, ora più determinate, tali da por fine agli scontri armati. Si tratta di avvisaglie sporadiche, quantunque non scevre di valore indicativo. Già il 26 luglio 1942 l'ambasciatore comunicava al suo ministero un dispaccio al riguardo, dove il pessimismo sfociava in un arduo possibilismo: «The Vatican is greatly concerned over the question of peace and although undoubtedly they hope to leap in at proper time, there is no room from doubt that is not the time. The present war situation automatically rules out peace overtures. However the trend of European war will soon bring one phase of it to an end. This demand the closest attention and I taking every pre-

⁵⁹ Gaimushō, Nihongaikobunko, series III (1937-1945) (d'ora in poi: Gaimushō) : si veda *infra*, note 87 e 88.

⁶⁰ R. LEWIN, *The American Magic: codes, ciphers and the defeat of Japan*, New York, Ferar-Straus-Giroux, 1982; D. ALVAREZ, *Secret messages: codebreaking and merican diplomacy 1930-1945*, Kansas, University of Kansas, 2000; catalogazione in P. KESARIS (ed.), *The Magic documents: summaries and transcripts of the top secret diplomatic communications of Japan. 1938-1945*, Maryland, Friederik, 1982.

⁶¹ In fase di elaborazione: qui se ne offre un parziale ragguaglio, ai fini dello specifico argomento trattato.

⁶² Si dà qui per scontato quanto puntualmente ed efficacemente pubblicò il gesuita R.A. GRAHAM, *Contatti di pace fra americani e giapponesi in Vaticano nel 1945*, «La civiltà cattolica», 1971, II, pp.31-42; ID. *Il Giappone e il Vaticano in tempo di guerra*, *ibid.*, 1980, IV, pp.11-25.

caution»⁶³. I dispacci circa il trattamento dei prigionieri di guerra⁶⁴ o sulle accuse di vessazioni inflitte dall'esercito giapponese alle scuole cattoliche nelle Filippine sono intervallati da comunicati allusivi a spiragli verso la progressiva attenuazione delle ostilità. Realisticamente poneva in luce come al Vaticano non convenisse, dopo l'insuccesso della nota benedettina ai capi delle nazioni belligeranti nell'estate 1917, formulare proposte di pace. Piuttosto il papa auspicava che l'iniziativa fosse presa da una nazione neutrale. Perciò, sempre al dire di Harada, era necessario focalizzarsi su eventuali approcci diplomatici tra il pontefice e gli stati non impegnati in guerra, specie la Svizzera⁶⁵, nonché dissipare commenti di parte statunitense, che sminuivano la portata delle esortazioni papali, rivolte a tutto il mondo, circa il dovere di ripristinare la concordia: era opportuno dunque, par di capire così il pensiero di Harada, assecondare l'alta mediazione di tipo ideale esercitata da Pio XII⁶⁶.

Con l'imperversare della conflagrazione, l'ambasciatore registrava però lo scoraggiamento del pontefice e velatamente il proprio perché, così la decrittazione, «peace is a rather distant prospect»⁶⁷. Ma che restasse propenso ad apprezzare i richiami etici del papa, risalta dalla sua reazione, molto diversa da quella dell'ambasciatore germanico Weizsäcker, al discorso pontificio per il Natale 1944. Durante l'udienza concessa individualmente ai membri del corpo diplomatico il 28 dicembre, i due rappresentanti delle potenze dell'Asse manifestarono valutazioni differenti («in sharply contrasting fashion») delle parole del papa. Weizsäcker rilevò la reticenza di Pio XII nel denunciare che le nazioni vincitrici della prima guerra mondiale si erano rese responsabili, mediante il trattato di Versailles, dell'imposizione di misure vessatorie agli sconfitti. In sostanza gli sembrava che Pio XII si fosse mostrato piuttosto incline ad assecondare «the Allied proposals for so called "organization of peace" as base for discussion». Il papa ribatté richiamandosi a brani del proprio indirizzo, sostenendo di aver enfatizzato la necessità di stabilire una pace secondo giustizia e ragione e assicurando che durante la guerra il popolo tedesco gli era diventato anche più caro di prima.

Harada non discusse simili valutazioni. Dichiara di aver ascoltato con particolare interesse i passaggi in cui papa Pacelli aveva enunciato i principi fondamentali dell'ordine internazionale. La guerra, incalzava, si era rivelata sempre più barbara e inumana; occorreva dunque abbandonare i

⁶³ *Magic*, n°664, 26 luglio 1942.

⁶⁴ Ad es., *ibid.*, n°674, in data 1º agosto (si riportano indirette informazioni, non datate, di Harada); n°685, 16 agosto; n°784, 22 novembre.

⁶⁵ *Ibid.*, n° 694, 25 agosto 1942, Sulle voci riguardanti le richieste di mediazioni da parte della S. Sede, come l'Ungheria e la Finlandia, si veda ASME. AP. SS., cart. 65 (16 marzo 1943).

⁶⁶ *Magic*, n°738, 7 ottobre 1942.

⁶⁷ *Ibid.*, n°878, 13 febbraio 1943.



ANNIBALE ZAMBARTIERI

perniciosi convincimenti che mettevano a repentaglio il futuro dell'umanità⁶⁸. Il giapponese dunque si discostava dai giudizi del collega tedesco. E In generale, scorrendo i suoi messaggi, si ha l'impressione che egli mantenesse un'attitudine di autentica stima nei confronti dei suoi interlocutori vaticani e specialmente del pontefice, anche per quanto riguarda aspetti apparentemente secondari. Ad esempio mostrava di approvare una frase pronunciata da Pio XII, quando gli ambasciatori e la maggior parte dei membri del corpo diplomatico lasciavano Roma per andare in vacanza: il papa li aveva ammoniti che in tempo di guerra non c'era tempo per le vacanze, ma bisognava restare al lavoro⁶⁹. E intercalava queste e altre notizie con altre osservazioni da rubricare nell'ambito dell'anedottica, come la definizione, sorridentemente negativa, da lui coniata, sul carattere degli italiani, «avolatile race»: infatti se alla fine del 1942 essi parevano in preda alla disperazione, subito all'inizio del nuovo anno ostentavano un ingenuo ottimismo⁷⁰.

5. UNA TRATTATIVA PER COLLOQUI DI PACE?

Ma un atteggiamento di sofferto realismo era possibile cogliere man mano che, avanzando inesorabile, il serpente della guerra stringeva nelle sue spire eserciti, vastissimi territori, sconfinate distese marittime e cieli solcati da formazioni aeree. Incontri e patti tra gli Alleati, alternarsi di strategie belliche, progetti di nuovi assetti mondiali punteggiavano una cronaca spesso convulsa e drammatica⁷¹. Movimenti per arrestare le ormai troppo prolungate violenze si intravvedevano su diversi versanti⁷². Da quello statunitense partì un'iniziativa mirante a coinvolgere l'ambasciata giappone-

⁶⁸ *Ibid.*, n°1547, 14 gennaio 1945; il discorso del papa in «Acta Apostolicae Sedis», XXXVII, 1945, pp. 5-23.

⁶⁹ *Magic*, n°694, 10 settembre 1942.

⁷⁰ *Ibid.*, n°836, 13 gennaio 1943.

⁷¹ Nella sterminata bibliografia in proposito, sempre utili i contributi della serie *The Cambridge history of Japan*, nel volume di P. DUUS (ed), *The twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, in particolare il saggio di M. R. PEATTIE, *The Japanese colonial empire*, pp.217-269, e di A. D. COOX, *The Pacific war*, pp.315-276. In particolare per l'esercito giapponese, si veda E. J. DREA, *Japan's imperial army: the rise and fall 1853-1945*, Lawrence (Kansas), The University press of Kansas, 2009 (per la Guerra mondiale, pp. 231-248). Frutile, per la presentazione complessiva degli avvenimenti, la recente operadi F. PIKE, *Hirohito's war: the Pacific war 1941-1945*, London-New York, Bloomsbury, 2015, pp.1054-1075.

⁷² G. KREBS - CH. OBERLÄNDER (eds), *1945 in Europe and Asia: reconsidering the end of world war II and the change of world order*, Iudicium, München, 1997; per aspetti delle attitudini nipponiche, pur allineate allo sforzo bellico: si veda T. AKAMI, *Soft power of Japan's total war state: the board of information and Dōmei news agency in foreign policy 1934-1945*, Dordrecht, 2014, spec. pp.309-345. Per indizi comunque da valutare, basti un sondaggio attraverso la raccolta U.S. Departement of State, *Foreign relations of the United states: diplomatic papers*, 1945, vol. VI, Washington D.C., U.S. Government Printing office, 1969, pp.465, 457, 477, 485-486.

se in Vaticano e insieme il vertice della cattolicità. All'interno dell'*Office of strategic services* (OSS) si fece strada l'idea di promuovere un'azione propedeutica all'avvio di contatti fra Giappone e Stati Uniti, onde aprire negoziati di pace. Si può con ogni verosimiglianza attribuire a William (Bill) Donovan, la paternità dell'idea. Non dovette esservi estraneo il fatto che egli, cresciuto in una famiglia dai forti sentimenti cattolici, teneva in alta considerazione il papato⁷³. Nel novembre 1944, quasi in sincronia con la presentazione al presidente Roosevelt del piano per il *permanent world wide intelligence service*, dovette acquisire fattibilità concreta l'intuizione di inserire il Vaticano in uno schema ancora da abbozzare, suscettibile però di includere opposti punti di vista, per mettere sul tappeto il problema della fine della guerra. Il leader dell'OSS assegnò l'incarico esplorativo in Roma a un giovane, laureatosi brillantemente presso la Georgetown University, figlio del fondatore di periodici che trattavano argomenti cinematografici ed impresario nel medesimo campo. Entrato a far parte della *special intelligence division* dell'OSS, come primo incarico era stato mandato in Irlanda, a svolgere attività informativa per la sua organizzazione, sotto la copertura di rappresentante della *Motion Pictures*: interessante un suo elaborato dal titolo *Great Gaels. Ireland and peace in a world war*, approvato da Donovan⁷⁴. Dopo lo sbarco americano in Normandia fu aggregato all'*italian section* dell'OSS, con l'incarico di raggagliare sulle condizioni politiche e sociali del paese «at the Vatican and at the various headquarters of catholic religious organisations». Da notare la consegna di Donovan: «be alert at the appropriate time to find a way to open up communication looking to surrender of Japan»⁷⁵.

Alla fine del dicembre 1984 entrò nel vivo della sua specifica missione italiana. Era stato preceduto qualche mese prima da una lettera che Luigi Sturzo, allora negli Stati Uniti, scrisse a Giuseppe Spataro, delegato della Democrazia Cristiana presso la giunta militare del Comitato di Liberazione Nazionale. Il fondatore del Partito Popolare presentava l'americano come membro della *Quigley Publishing company* di New York, venuto nel nostro paese per studiare «la posizione italiana circa il commercio dei films

⁷³ Su di lui si può vedere D. WALLER, *Wild Bill Donovan: the spymaster who created the OSS modern american espionage*, New York, Free Press, 2011. Tra le molte pubblicazioni in merito segnalo solo R. J. ALDRICH, *Intelligence and the war against Japan, Britain, America and the politic of secret services*, Cambridge, Cambridge university press, 2000.

⁷⁴ M. S. QUIGLEY, *A U.S. spy in Ireland*, Lahnam, Reinehart, 1999. Per i rapporti irlandesi con la Chiesa romana, si veda D. KEOCH, *Ireland and Vatican, The politic and diplomacy of church-state relations 1922-1960*, Cork, Cork university press, 1993. Per gli anni della seconda guerra mondiale, pp.160-219. Oltre alle pubblicazioni dedicate ai suoi ricordi, va segnalato il volume riguardante gli interessi del padre e anche suoi *Magic shadow. The story of origin of motion pictures*, Washington, Georgetown university press, 1948; altri particolari aula missione irlandese nel già citato *Peace*, pp.26-27.

⁷⁵ *Ibid.*, p.206



cinematografici». Lo raccomandava perché fosse «ben indirizzato, sia da parte dell'elemento governativo sia da quello religioso». Tra le persone cui avrebbe potuto far riferimento risalta Bernardo Mattarella, della Pubblica Istruzione⁷⁶. La copertura per l'attività di agente OSS era a perfetta tenuta, ma dovettero servigli come ottimo biglietto da visita i legami familiari e quelli con la ditta del padre. Questi era stato abbastanza assiduo, seppur per un tempo limitato, nei palazzi vaticani, circostanza non menzionata da Martin jr nelle sue memorie, eppure verosimilmente rivelatasi di non scarso peso in ordine a facilitare il figlio per il suo inserimento nel mondo ecclesiastico. Infatti Quigley senior nel 1936 era stato invitato a collaborare con Pio XI alla redazione dell'enciclica sulla cinematografia *Vigilanti Cura*. Alla discussione tra il papa e l'esperto, elaboratore fra l'altro del primo *Hollywood production code*, prese parte il gesuita Joseph Hurley, in qualità di interprete-traduttore, compito tutt'altro che agevole perché il papa non parlava fluentemente l'inglese. Giova sottolineare che egli era stato in Giappone quale segretario del delegato apostolico Mooney e, co-optato nella Segreteria di Stato vaticana, aveva mantenuto legami di amicizia con il gruppo dei preti di Propaganda fide sensibili ai contatti con il paese del sol levante⁷⁷.

Il giovane Martin, dunque, poteva disporre di buone entratute ai vertici della S. Sede. Sul suo periodo romano pubblicò ricordi impreziosendoli di documenti archivistici e personali⁷⁸. Ma restano pure un diario manoscritto e testimonianze epistolari conservati nella *Martin Quigley papers special collection* della Georgetown University⁷⁹. Se ne ricava un racconto sufficientemente esplicito circa l'attività svolta nell'ambito della missione affidatagli, ma insieme vi risaltano spunti sulla vita nella capitale durante la guerra. Non trascurò di presentarsi e spesso di agire come interessato ai problemi della cinematografia, relazionandosi con uomini e organizzazioni del settore, anche per progettare interventi su quel ramo dei mass media ritenuto veicolo efficace di messaggi sociali, politici ed etici, in grado di

⁷⁶ La lettera, datata 8 luglio 1944, in Roma *Archivio storico Luigi Sturzo, fondo Luigi Sturzo*, serie ET, fasc. 704, c.1.

⁷⁷ «Since Pius spoke english poorly, he keeps learning on Hurley during the interview – at point nearly shouting “demanda lui, demanda lui!” - ask him, ask him! – Hurley had trouble keeping up with Pius XI during the interview, but the fact that pope kept him on his translator until his death was a remarkable statement of trust, ability allegiance, and personal affect »

⁷⁸ QUIGLEY, *Peace*. Sul soggiorno romano Quigley pubblicò anche un succoso volumetto di 71 pp., nel quale, in stile giornalistico, venivano dipinti ritratti della capitale, da varie angolazioni aspetti, economiche, sociali di costume, con apripieni piani di alcuni personaggi: *Roman Notes. War and peace in eternal city* (pubblicazione in proprio, s.l., s.d.)

⁷⁹ *Georgetown university. Special collection Division. Quigley papers*. Ne ho consultato copie con autorizzazione dello stesso Quigley, in data 8 febbraio 1998; la spedizione venne effettuata dal dott. Nicholas Scheetz, e dalla dott.ssa Lisette Matano. Colgo qui l'occasione per porger loro sentiti ringraziamenti: In precedenza, il 22 aprile 1997, Quigley mi aveva inviato il suo diario ms relativo al soggiorno romano,

costruire fra l'altro un argine alla paventata propaganda comunista. Il diario parla di ciò a lungo, oscurando, forse per timore che mani indiscrete sfogliassero il manoscritto, le informazioni sulle attività connesse con la missione riguardante la tripolarità dei contatti Vaticano, Giappone, Stati Uniti. L'operazione, cui si affiancavano differenti compiti svolti da agenti dell'OSS, venne designata con il nome in codice Vessel⁸⁰. Accortamente ma anche decisamente, Quigley si fece strada nella società romana, specie negli addentellati con la S. Sede, ottenendo via via confidenze e amicizie in vista di un avvicinamento all'ambasciatore giapponese. Conobbe e frequentò sacerdoti statunitensi come il citato Joseph Hurley e Albert McCormick (ex rettore dell'università Gregoriana, vicino alla segreteria di Pio XI dal 1933 al 1941), nonché prelati quali mons. Alfredo Ottaviani e il card. Giuseppe Pizzardo. Poté conversare in udienze con Pio XII, che ebbe a dipingere come «very charming». Inoltre nutrì famigliarità con influenti personaggi del laicato cattolico, quali Luigi Gedda e l'architetto dei Palazzi Pontifici, Pietro Galeazzi⁸¹.

Il contatto decisivo per la sua missione fu stabilito con mons. Egidio Vagnozzi⁸², che dal 1932 aveva svolto negli Stati Uniti i compiti di segretario prima e poi di consigliere presso la delegazione apostolica. Chiamato a Roma nel 1942 come membro della prima sezione della Segreteria di Stato, Vagnozzi risiedeva all'interno del Vaticano, occupando, nel palazzo di S. Marta, un appartamento adiacente a quello di Tomisawa. Va rilevato che dopo l'8 settembre 1943, come rapidamente accennato, i diplomatici delle nazioni dell'Asse dimorarono all'interno della Città del Vaticano: veniva dunque facilitata una dimestichezza di rapporti sicuramente utile per gli scopi perseguiti da Quigley⁸³. Il primo incontro dell'americano con

⁸⁰ A Martin «was assigned the difficult task of using Vatican connections to bring the war in the Far East quick finish.[...]The sources that produced this wealth of intelligence were collectively codenamed Vessel» (M. CORVO, *The OSS in Italy 1942-1945. A personal memoir*, New York-Westport-London, Praeger 1990, p.228 (si veda anche la nota 3 a p.296). Cenno in WALLER, *Wild Bill*, p.298.

⁸¹ Di questa esperienza, durata pochi mesi, ma intensa, non si può dar qui adeguato conto. In attesa di un'analitica esposizione, qui se ne offre una rapida sintesi, non fornendo puntuale riferimento ai vari passi del diario di Quigley.

⁸² Nato nel 1906, si laureò in teologia e diritto canonico presso l'università Lateranense. Ordinato sacerdote nel 1928, quattro anni più tardi ricevette la nomina a cameriere segreto e venne trasferito alla Delegazione Apostolica di Washington. Tornato a Roma dopo un decennio, rimase nella Prima sezione della Segreteria di stato per tre anni, e poi assegnato alla nunziatura di Parigi, dove ebbe come diretto superiore Angelo Giuseppe Roncalli. Ricopri in seguito altri incarichi, tra cui quello di delegato apostolico negli Stati Uniti. Cardinale dal 1957, morì il 26 dicembre 1960 (F. COLASUONNO, *Mons. Egidio Vagnozzi*, in *La pontificia università lateranense*, Roma, Pontificia Università lateranense, 1963, p.490).

⁸³ Va rilevato che le operazioni di trasloco andarono a rilento. Harada si trasferì in Vaticano il 10 luglio, occupando un appartamento nel palazzo del tribunale (così un documento dell'ambasciata italiana press la S. Sede, inviato al ministero degli esteri il 17 luglio ASME. APSS., cart. 72). Terminata la guerra venne stilato un memorandum, datato 18 gennaio 1946 relativo al personal

Vagnozzi ebbe luogo il 26 maggio 1945. Ne seguirono altri registrati dal diario inedito alle date del primo del 4 e del 13 giugno. Ma, come si deduce da accenni indiretti, altri se ne dovrebbero ricordare. Senza rincorrere il susseguirsi di tali rendez-vous, basti qui dire come, al primo appreccio, Martin, occultando la propria appartenenza all'OSS, si presentò come uomo d'affari ben quotato a Washington. Entrando in medias res, asserì che qualora Tokyo avesse manifestato interesse, egli sarebbe stato in grado di organizzare un incontro segreto tra i rappresentanti dei governi nipponico e statunitense. Vagnozzi, nonostante comprensibili esitazioni, si impegnò a sondare il terreno per interpellare, magari in maniera indiretta, l'ambasciatore Harada. Era venuto il momento di azzardare un intervento che comunque desse qualche possibilità, benché minima, per risolvere il conflitto senza ulteriori spargimenti di sangue?

L'avvenuta capitolazione della Germania, la vittoriosa avanzata delle forze statunitensi nel Pacifico centrale, i massicci bombardamenti su Tokyo e altre città giapponesi, lo sbarco ad Okinawa acceleravano una risoluzione finale in cui l'incubo dell'*unconditional surrender*, secondo la formula rooseveltiana, forse precludeva i già ristretti spazi di manovra per accordi di pace. Né sembrava potesse riaprirli un intervento immediato di Pio XII, nonostante le voci che si ricorrevano, mosse in particolare da un falsario intento a redigere rapporti non veritieri, a scopo di lucro⁸⁴. E tuttavia attraverso «Vessel's pipeline»⁸⁵ si poteva forse intravvedere un pur angusto varco che conducesse, sul terreno neutro del Vaticano, i contendenti a incontrarsi per incoativi dialoghi: in definitiva un passaggio, difficile ma forse non impraticabile, sulla strada verso la conclusione del conflitto. E fu il tentativo di Harada e collaboratori. Su come maturò e sui connotati che lo contraddistinsero, le narrazioni di Quigley e di Kanayama presentano sostanziali convergenze, pur essendo più concisa quella del giapponese⁸⁶. Il quale supporrà, in retrospettiva, che Vagnozzi fosse giunto dagli USA già con qualche offerta di pace.

Il nodo cominciò a sciogliersi il 27 maggio, quando il prelato avvicinò Tomisawa riferendogli quanto comunicato da Vagnozzi. Il prete giapponese rispose di non essere un diplomatico e di temere l'accusa di disfattismo.

of the Japanese delegation of the Holy See, Oltre a Harada e Kanayama, con le rispettive signore e figli, vi son citate altre cinque persone tra cui la nurse dei figli di Kanayama, e l'ecclesiastico Tomisawa, Né si dimenticava di segnalare i mezzi di trasporto a disposizione dell'ambasciata: un'automobile, Alfa Romeo, un camioncino, e un furgoncino Gilera (FO, 371/54120)

⁸⁴ Si trattava di Virginio Scattolini: R; GRAHAM, *Il vaticanista falsario. L'incredibile successo di Virginio Scattolini*, «La civiltà cattolica», 1973, III, pp.467-478. ID., *The prince of Vatican misinformers. A bibliographical note*, «The catholic historical review», january 1974, pp.719-721. Forse non è superfluo notare come Donovan avesse avuto un'udienza da Pio XII il 28 giugno del 1944 (GRAHAM, *Contatti di pace*, p.37. da vedere e da valutare anche la notizia riferita in WALLER, *Wild Bill*, p.297).

⁸⁵ *Ibid.*, p.298.

⁸⁶ QUIGLEY, *Peace*, pp. 108-124; KANAYAMA, *Dare mo*, pp. 45-47.

Il prelato romano toccò allora il tasto tipicamente religioso della volontà di Dio che, a suo giudizio, in quel momento, al di là delle rispettive riluttanze, richiedeva a lui e al collega un gesto coraggioso, tipico dei messaggeri di pace. Il giapponese annuì e il giorno seguente parlò con Harada, informandolo che un membro della segreteria di stato gli aveva trasmesso quanto detto da un cittadino americano, cioè di essere un importante uomo d'affari, latore della proposta di un incontro con esponenti giapponesi per dibattere su ipotizzabili trattative di pace. L'ambasciatore dovette fronteggiare il drastico dilemma se informare il proprio governo, oppure tacere. Labili in realtà erano i segnali addotti: a quale titolo interveniva il business man americano? nell'approccio si celavano forse sottintesi, al punto da far pensare ad un subdolo raggiro? E sul fronte nipponico in un momento cruciale della guerra, quando la compattezza contro il nemico rivestiva un'imprescindibile obbligatorietà, il fatto di comunicare la proposta non rasentava forse, come temuto da Tomisawa, l'acquiescenza ad un larvato disfattismo?

Uscendo dall'impasse, Harada convocò il segretario Kanayama con il quale, premessa la verifica sull'affidabilità di Vagnozzi, volle trattare coscientemente e a lungo la questione, invitando a discuterne anche Tomisawa. Il confronto a tre proseguì nei due giorni successivi. È azzardato ipotizzare che qualche sommessa indiscrezione circolasse nella ristrettissima cerchia ecclesiastica, fisicamente e idealmente vicina all'ambasciata? Di più: Pio XII venne forse messo al corrente del problema? Al di là di illazioni, fu l'ambasciatore, com'era del resto ovvio, a scegliere se e come intervenire, e ad assumersene la conseguente responsabilità. Insieme al segretario elaborò un messaggio top secret da spedire via radio al suo ministero. Vi asseriva che il prelato Vagnozzi, esponente della segreteria di Stato della S. Sede e già consigliere della missione papale a Washington, si era presentato all'ambasciata per comunicare al sacerdote Tomisawa, impiegato non di carriera nell'ufficio, che un americano cattolico del quale si ometteva il nome, rivelando però che il di lui padre occupava una posizione sociale autorevole ed influente, aveva richiesto che il rappresentante nipponico in Vaticano facesse da intermediario per favorire colloqui di pace tra le due potenze belligeranti. Lo statunitense si era anche premurato di esibire alcuni motivi ritenuti validi in ordine ad aprire una discussione: da un lato la prospettiva che la Russia entrasse in guerra e spingesse la Cina verso il comunismo, dall'altro l'incertezza sull'andamento della guerra. Per le condizioni armistiziali l'americano proponeva il ritiro del Giappone dai territori della Corea; il disarmo dell'esercito e della marina; l'esigenza che il Giappone non venisse occupato. Non faceva riferimento alla struttura politica della nazione successivamente alla resa. Quantunque i termini gli sembrassero «assurdi», tuttavia Harada, sollecitato da Vagnozzi per una risposta, aveva replicato che al momento il Giappone non avrebbe intrapre-

so colloqui con una persona la cui identità e il cui status erano sconosciuti. Comunque non si prendeva assolutamente in considerazione l'idea statunitense dell'*unconditional surrender*.

Il messaggio venne inviato il 5 giugno⁸⁷. Nessuna risposta da parte del ministro giapponese che fra l'altro era fuori sede. Una coincidenza: a questi il 6 di giugno Marella inviava una lettera in cui, annunciando di abbandonare Tokyo per Gora, si esprimeva in termini assai cordiali, diremmo amichevoli, accennando alla possibilità e alla convenienza di imminenti contatti anche per affrontare problemi degli internati e dei prigionieri di guerra⁸⁸. Il giorno 12 Harada inviò un nuovo il messaggio⁸⁹ per precisare che l'americano informato da Vagnozzi del dispaccio precedente aveva garantito la segretezza dell'eventuale contatto attraverso personaggi occupanti posizioni ufficiali; assicurava inoltre che ogni comunicazione giapponese sarebbe stata inoltrata direttamente al governo statunitense. Anche questa comunicazione non ottenne riscontro, né si verificarono mosse da parte del governo degli Stati Uniti, nonostante che entrambi i dispacci fossero decrippati e selezionati dall'apposito ufficio americano, a preferenza di moltissimi che erano stati ricevuti⁹⁰: segno che da parte statunitense vi si attribuiva comunque un rilievo non trascurabile, benché non si ponesse in atto una decisione consequenziale.

È lecito chiedersi la ragione, ma è gioco-forza concludere che la risposta non sia né semplice né scontata. Il gesuita Robert Graham ritiene che da parte nipponica non si prendessero in sufficiente considerazione questa e analoghe proposte (dalla Svizzera, per esempio, dove operava Allen Dulles), perché si preferì seguire la pista della mediazione sovietica⁹¹. Dal canto suo Harada in una visione retrospettiva in una lettera del 12 marzo 1972 a Quigley, sostenne l'ultima ipotesi, aggiungendo che comunque risultava difficile convincere i responsabili dell'esercito nipponico a concludere la guerra: erano fermamente decisi a non accettare l'*unconditional surrender* fino all'ultimo minuto⁹². Dal canto suo Quigley, in risposta ad Harada, postillava con un'ulteriore osservazione riguardante la parte americana. A suo dire la morte di Roosevelt aveva costituito a major factor» del fallimento del piano, venendo meno da parte dei vertici statunitensi la flessibilità per eventuali trattative. Come vicepresidente, Roosevelt, spiegava, non aveva mostrato di essere in limpida sintonia con Truman, e da presidente dipendeva eccessivamente dagli advisors militari⁹³. In effetti Martin lasciò

⁸⁷ *Gaimushō*, B c A-7-0-378).

⁸⁸ *Ibid.*, M.2-5-0 3-34.

⁸⁹ Il messaggio è conservato insieme al precedente (nota 87).

⁹⁰ *Magic.*, n°1167 (5.6.1945); n°1177 (15 .6.1945).

⁹¹ GRAHAM, *Contatti di pace*, pp.40-41.

⁹² *Quigley Papers*, folder 2.

⁹³ Lettera di Quigley a Ken Harada, in data 14 aprile 1972 (*ibid.*, in copia). Per il passaggio della

scritto nel suo diario che, ricevuta l'informazione della morte di Roosevelt non esitò a qualificarla come «terrific news». Venuto meno l'appoggio del presidente, il decisionismo di Donovan perse molto mordente fino ad eclissare. Né va obliterata l'incidenza della decisione, forse già maturata, relativa all'impiego delle bombe atomiche: *vexata quaestio*, indubbiamente, che proietta ombre di dubbio sulle fasi finali della guerra, e sulle possibili alternative all'uso delle armi, specie quelle nucleari⁹⁴. Punti interrogativi rimangono, a questo proposito, e su un ampio diagramma, circa gli equilibri geo-politici mondiali precedenti il conflitto, che si intendevano mantenere o modificare, e infine da riadattare, entro l'orizzonte post bellico. Su scala decisamente minore, ma specifica per gli episodi qui rivisitati, incertezze sono plausibili anche riguardo a lati meno perspicui dei contatti avviati tramite i personaggi che stavano entro o vicino al Vaticano. Forse a dissiparli gioverà la consultazione di qualche altro documento, rinvenibile probabilmente nelle carte che sembra aver lasciato Vagnozzi.

Resta, sconsolata epigrafe di possibilità non colte, la dedica apposta da Quigley al suo libro di ricordi: «To the memory of William J. Donovan, director of the office of strategic services of the Joint Chiefs of State and to the victims of Hiroshima and Nagasaki»: il titolo dell'opera dove compaiono queste parole, *Peace without Hiroshima*, lascia intendere che tante tragiche morti e minacciose conseguenze potevano essere evitate.

Storia controfattuale, sicuramente. E in ogni caso le aggrovigliate complicazioni del processo connotato come *war termination* richiamano l'intreccio sempre difficile da sciogliere, in sede storica, degli inizi e degli svolgimenti delle guerre: tema ricorrente, nel percorso tortuoso, spesso inconsolabilmente doloroso, dell'avventura umana.

presidenza si veda W. D. MISCAMBE, *From Roosevelt to Truman. Postdam, Hiroshima and cold War*, Cambridge, Cambridge University press, 2007.

⁹⁴ *Ibid.*, spec. pp.218-221, Sul problema dell'uso delle atomiche a Hiroshima e Nagasaki la letteratura è vastissima. Basti richiamare il saggio citato nel presente studio alla nota 5, cui affiancare le brevi indicazioni di K. YAGAMI, *Gar Alperovitz and his critics*, «Southeast review of Asian studies», XXXI, pp.301-307.





MARCO TADDEI

LEONARDO DA VINCI NELLA NARRATIVA DI NATSUME SŌSEKI

1. LE FONTI DI SŌSEKI SU LEONARDO

La critica ha già da tempo dimostrato come non sia possibile comprendere a fondo l'opera di Natsume Sōseki (1867-1916) se si prescinde da quel legame profondo che essa intrattiene con il mondo delle arti visive. Lo scrittore infatti, che amava la pittura e dipingeva per diletto, si interrogò più volte sul rapporto e sull'influenza reciproca tra parola e immagine, come attestano sia la sua produzione narrativa che gli scritti di critica artistica e letteraria. Nella narrativa, in particolare, troviamo riferimenti alla pittura attraverso la citazione diretta o indiretta di numerosi artisti giapponesi e non, e un utilizzo del colore come un importante espediente stilistico attraverso il quale intrecciare legami tra i personaggi e definire idee e concetti.

Tra gli artisti citati nella narrativa sosekiana compare anche Leonardo da Vinci (1452-1519), il cui nome ricorre sei volte all'interno del *corpus* delle opere dello scrittore. Una ricorrenza significativa non tanto da punto di vista quantitativo, quanto sul piano qualitativo. Il nome di Leonardo compare fugacemente e sembra citato quasi per caso, ma si inserisce perfettamente nella trama narrativa, come si vedrà di seguito, enfatizzandone di volta in volta il tono ironico, grave o riflessivo.

Sōseki conosceva i dipinti di Leonardo attraverso le riproduzioni contenute nei cataloghi d'arte che possedeva in gran numero nella sua biblioteca privata, ma anche attraverso la tradizione di letteratura artistica che per quasi tre secoli aveva alimentato la fama e il fascino del pittore. Durante il suo soggiorno londinese (1900-1902), Sōseki vide una copia della Gioconda o una versione precedente a quella esposta al Louvre, in occasione della mostra *Works by the Old Masters* tenutasi alla Royal Academy di Londra dal 6 gennaio al 15 marzo del 1902¹. L'esposizione era divisa in due sezioni, pittura a olio e disegni, e tra i quadri degli illustri maestri del passato figurava anche la *Mona Lisa* di Leonardo da Vinci prestata dal con-

¹ Secondo lo studioso Yoon Sang In Sōseki vide l'originale, mentre Fukuda Mihito e Ōta Akiko sostengono che abbia visto una copia dell'originale. Cfr. S. YOON, *Seikimatsu to Sōseki, Fin de Siècle and Sōseki*, Tōkyō, Iwanami shoten, 2000, pp. 233 sgg.



MARCO TADDEI

te di Brownlow². Del quadro Sōseki conosceva anche l'altrettanto celebre commento del critico inglese Walter Pater (1839-1894), che a proposito dell'impenetrabile sorriso della Gioconda, così si esprimeva:

La presenza che in tal modo sorse sì stranamente accanto alle acque è espressiva di ciò che nel corso di mill'anni gli uomini eran venuti a desiderare. Suo è il capo sul quale 'si sono scontrati gli ultimi termini de' secoli' (1 Cor, 10,11) e le palpebre sono un poco stanche. È una bellezza che procede dall'interno e s'imprime sulla carne - il deposito, cellula per cellula, di strani pensieri, di fantastiche divagazioni e di passioni squisite. Ponetela per un attimo accanto a una di quelle candide iddie greche o delle belle donne dell'antichità: oh, come resterebbero esse turbate da questa bellezza, in cui s'è trasfusa l'anima con tutte le sue malattie! Tutti i pensieri e tutta l'esperienza del mondo han lasciato là il loro segno e la loro impronta per quanto han potere di affinare e rendere espressiva la forma esteriore: l'animalismo della Grecia, la lussuria di Roma, il misticismo del Medioevo con la sua ambizione spirituale e i suoi amori ideali, il ritorno del mondo pagano, i peccati dei Borgia. Ella è più vetusta delle rocce tra le quali siede; come il vampiro fu più volte morta ed ha appreso i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari e ne serba attorno a sé la luce crepuscolare; trafficò strani tessuti con mercanti d'Oriente; e, come Leda, fu madre di Elena di Troia; e, come Sant'Anna, fu madre di Maria; e tutto questo non è stato per lei che suono di lire e di flauti, e vive solamente nella delicatezza con la quale ha modellato i mutevoli lineamenti, e colorato le palpebre e le mani. L'immaginazione d'una perpetua vita, che aduni insieme migliaia di esperienze, è di antica data; e la filosofia moderna ha concepito l'idea dell'umanità come soggetta all'influsso di tutti i modi di pensiero e di vita. Certamente Monna Lisa potrebbe esser considerata come l'incarnazione di quell'antica fantasia, e il simbolo dell'idea moderna³.

Sulla scia del Pater, lo storico dell'arte Richard Muther (1860-1909), citato da Freud nel suo saggio dedicato a Leonardo, scriveva:

² Il catalogo delle opere in mostra con i relativi prestatori è consultabile nell'archivio digitalizzato della Royal Academy of Arts. (http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=VOL3263&_IXz=). Il quadro prestato dal conte di Brownlow è oggi noto come *Reynolds Monnalisa* e sembra ormai assodato che si tratti di una copia seicentesca del celebre ritratto di Leonardo (<http://monalisa.org/2012/09/11/multiple-comparison-study/>).

³ W. PATER, *Studies in the History of Renaissance*, London, Mac Millan & Co, 1873, pp. 118-19. Traduzione italiana tratta da M. PRAZ, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 216-17. Sōseki non fu il solo a subire la fascinazione delle parole del critico inglese, perché l'esaltazione di questa donna fatale dalla bellezza antica e crepuscolare, fantasia e simbolo di quanto gli uomini avevano vagheggiato nei secoli, fu un tema al quale attinsero gli artisti decadenti. Se ne trovano echi in letteratura, per esempio nel poemetto *The sphinx* (1894) di Oscar Wilde.



Ciò che particolarmente incanta lo spettatore è la magia demonica di questo sorriso. Centinaia di poeti e scrittori hanno scritto di questa donna che ora sembra sorriderci così seduentemente, ora sembra fissare freddamente e senza anima lo spazio; e nessuno ha risolto l'enigma del suo sorriso, nessuno ha letto il significato dei suoi pensieri. Tutto, anche il paesaggio, è misteriosamente simile a un sogno e sembra tremolare in una specie di sensualità appassionata⁴.

Sōseki fu certamente suggestionato dal commento del Pater almeno quanto dal quadro stesso. Possedeva inoltre una copia del *Leonardo da Vinci's Note Books*, di Edward Mac Curdy del 1906⁵. L'opera raccoglieva e classificava per temi gli appunti che Leonardo aveva sparso nei suoi taccuini in merito a svariati argomenti: idraulica, ottica, astronomia, acustica, botanica, anatomia, geologia, ma anche l'uso del colore, della prospettiva, della luce, ecc. La raccolta di Mac Curdy era anche corredata di tavole che riproducevano una dozzina di disegni ritenuti attribuibili con certezza alla mano di Leonardo.

Sōseki era anche solito appuntarsi i passaggi per lui significativi delle opere che leggeva e tra le annotazioni tratte dallo studio del filosofo tedesco Karl Groos (1861-1946) intitolato *The Play of Man*, compare un riferimento a Leonardo⁶. Nella sezione che Groos dedica alle sensazioni prodotte da luce e ombra, Sōseki trova di particolare interesse una nota a piè pagina nella quale le parole di Schelling sono messe a confronto con quelle attribuite a Leonardo che avrebbe affermato: «Pittore, se desideri la brillantezza della fama, non evitare la tenebra dell'ombra»⁷.

Per quanto concerne la biografia del pittore fiorentino, il documento più prezioso sulla figura storica di Leonardo è certamente la *Vita* scritta dal Vasari nel 1550. Pur con alcune correzioni e rettifiche successive, volte ad annullare l'impressione di un Leonardo "eretico", essa costituisce la fonte primaria che alimenta la storia e la leggenda dell'artista. La biografia essenziale del Vasari era stata ripresa in *Modern Painters*, da John Ruskin (1819-1900), che era un estimatore entusiasta di Leonardo. Sōseki, a sua volta, era un ammiratore di Ruskin, di cui possedeva l'opera integrale. È dunque molto probabile che lo scrittore conoscesse la biografia di

⁴ S. FREUD, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, trad. it., Ginevra-Milano, Skira, 2010, pp. 70-71.

⁵ E. McCURDY (ed.), *Leonardo da Vinci's Note Books*, London, Duckworth & Co., 1906. La versione digitalizzata dell'edizione del 1906 è consultabile on line sul sito <https://archive.org/details/leonardodavinci00vincgoog>.

⁶ K. GROOS, *The Play of Man*, London, W. Heinemann, 1901, p. 54.

⁷ *Ibid.* p. 54. La nota in inglese riporta quanto segue: «"Shade, says Schelling, is the painters stock in trade, the body into which he must try to breath the fleeting soul of light; and even the mechanics of his art show him that the black which is at his service comes far nearer to the effect of darkness than does white to that of light". Leonardo da Vinci has said, "Painter, if you desire the brilliance of fame, do not shrink from the gloom of shadow».

Leonardo attraverso la lettura del critico inglese. Infine, la figura di Leonardo come genio per alcune sue caratteristiche fisiognomiche e comportamentali emerge dalle pagine della traduzione inglese *The Man of Genius*, di Cesare Lombroso (1835-1909) che Sōseki aveva letto e annotato⁸.

Tuttavia, volendo inserire alcuni dettagli curiosi della vita di Leonardo nei suoi romanzi, Sōseki si rifà principalmente al romanzo *The Forerunner. The Romance of Leonardo da Vinci* dello scrittore russo Dmitry Merezhkovsky (1865-1941)⁹. Mescolando con grande abilità le informazioni desunte dai diari o dalle opere di Leonardo ad altre di sua invenzione, Merezhkovsky aveva creato una versione romanzata ma verosimile della vita del maestro. Lo rappresenta nelle varie fasi della sua vita a Milano, Firenze, Roma e infine in Francia. Immagina i dialoghi e la vita con i suoi apprendisti che gli sono più o meno devoti e intreccia il destino di questo inventore, maestro d'armi, musicista e pittore inimitabile a quello di alcuni celebri personaggi come Ludovico il Moro, Savonarola, Cesare Borgia, Macchiavelli, nei cinquant'anni a cavallo tra il quindicesimo e il sedicesimo secolo. Proprio questo testo sembra aver lasciato in Sōseki l'impressione più profonda per quell'atmosfera romantico-tenebrosa che aleggia tra le pagine.

2. LEONARDO NELLA NARRATIVA SOSEKIANA

Come è noto, *Wagahai wa neko dearu* (Io sono un gatto, 1905) narra le vicende del protagonista Kushami, un maestro di inglese con pretese da intellettuale, attraverso lo sguardo sornione e distaccato del gatto di casa. All'inizio del romanzo Kushami manifesta il desiderio di dedicarsi alla pittura e viene dunque convinto da Meitei, un amico esteta e burlone, a cimentarsi nella pittura dal vivo. Kushami segue il suggerimento ma con scarsi risultati. Prova persino a ritrarre il gatto, che però non si riconosce nelle bizzarre macchie di colore che il suo padrone stende sulla tela. Qualche giorno dopo Meitei tenta di consolare l'amico per il solenne fiasco, parlando delle difficoltà riscontrabili nel dipingere.

Pare che Leonardo da Vinci una volta abbia ordinato ai suoi allievi di copiare una macchia sul muro di una chiesa. Persino in un gabinetto, se osservi attentamente le pareti dove si infiltrà la pioggia, noterai che si sono formati dei motivi bellissimi, così, da soli. Perché non provi a riprodurli vedrai che riuscirai a fare qualcosa di valido¹⁰.

⁸ Cfr. S. NATSUME, *Sōseki zenshū*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1997, XXVII, pp. 198-200.

⁹ D. MEREZHKOVSKY, *The forerunner. The Romance of Leonardo da Vinci*, London, A. Constable & co., 1905. Per la traduzione italiana del testo, cfr. D. MEREZHKOVSKY, *Leonardo da Vinci. La vita del più grande genio di tutti i tempi*, trad. it. Firenze, Giunti, 2005.

¹⁰ S. NATSUME, *Io sono un gatto*, trad. it., Vicenza, Neri Pozza, 2006, p. 20.

Il commento ha poco di consolatorio e a Kushami suona piuttosto come una presa in giro. Il richiamo a Leonardo, in questo caso, è funzionale a creare un contrasto comico tra il talento del pittore, che da una macchia di muffa può trarre grande ispirazione, e la mediocrità del protagonista, che nonostante l'impegno, al massimo può rinchiudersi in gabinetto a dipingere.

D'altra parte, seppur con dissacrante ironia, Meitei allude a un aspetto del talento leonardesco che certamente doveva aver incuriosito Sōseki. Si riconosce infatti a Leonardo la capacità di scorgere anche negli elementi o fenomeni più semplici una complessità e una bellezza che sfuggono all'occhio comune. Si pensi, per esempio, alla raffigurazione schematica di un mulinello creato dall'acqua che cade in un bacino. L'acqua si muove creando una sorta di merletto a motivo floreale, qualcosa che, come scrive Chastel (1912-1990), «nessuno si era mai sognato di immaginare e di rappresentare in quella forma»¹¹. La citazione in *Io sono un gatto* riecheggia l'aneddoto che Merezhkovsky riporta per bocca di Giovanni Boltraffio, allievo di Leonardo.

Questa sera l'ho visto, fermo sotto la pioggia, in un vicoletto sudicio e fetido, esaminare attentamente un muro di pietra che non presentava alcuna particolarità, tranne una grande macchia d'umidità. L'esame si prolungò molto tempo. I monelli si additavano l'un l'altro il maestro ridendo. Gli ho chiesto che cosa avesse scoperto di speciale in quel muro.

“Guarda, Giovanni”, mi ha risposto, “guarda che magnifico mostro! Una chimera con le fauci spalancate, e qui vicino un angelo dal volto delicato, dai capelli svolazzanti, che fugge alla vista del mostro. La fantasia del caso ha creato qui figure degne di un grande maestro!”. Seguì col dito i contorni della macchia e infatti, con mia grande meraviglia, vidi anche io le immagini di cui parlava.

“Molti, forse, considereranno sciocca questa mia abitudine”, continuò il maestro. “Ma io, per esperienza personale, so quanto sia utile esercitare lo spirito alle scoperte e alle fantasie. Spesso sui muri, tra i cumuli di pietrame, nelle fenditure, nei disegni della muffa, nell'acqua stagnante, nei carboni che stanno spegnendosi sotto la cenere, nei contorni delle nuvole, m'è accaduto di scoprire aspetti di incantevoli paesaggi, con monti, rupi, fiumi, valli e foreste, oppure superbe visioni di battaglie, strani volti pieni di un inesprimibile fascino, curiosi demoni, mostri e altre interessantissime figure. Allora scelgo li in mezzo quelle che possono essermi utili e le trasporto sulla tela. Così, ascoltando un lontano rintocco di campane, tu puoi

¹¹ A. CHASTEL, *Leonardo o la scienza della pittura*, trad. it. Milano, Abscondita, 2008, p. 71 e relativa tavola p. 68.



MARCO TADDEI

trovare nella fusione di quelle voci il nome o la parola che in quel momento pensi”¹².

L'enfasi di Merezhkovsky è sul *modus operandi* del Leonardo pittore, ma non tradisce l'idea centrale del metodo leonardesco, secondo cui tutto deve essere percepito attraverso i sensi. L'esperienza, ossia l'osservazione, ha poi bisogno di una verifica grafica che innalza fatti elementari a un livello tale da esigere un'adeguata interpretazione scientifica. Il disegno rende dunque evidente un fenomeno che pone degli interrogativi e necessita di una spiegazione matematica e oggettiva. D'altra parte, questo metodo scientifico è contemperato dalla consapevolezza che, come nel caso dell'ottica, la percezione della realtà fenomenica è relativa alla soggettività delle nostre sensazioni.

In questa chiave si può leggere il riferimento finale al rintocco delle campane, il cui suono può sembrare di volta in volta diverso a seconda di chi lo ascolta. La considerazione è ripresa anche da Sōseki in *Kusamakura* (Guanciale d'erba, 1906). Mentre il pittore-poeta cammina lungo un sentiero montano con la scatola dei colori e il cavalletto per cogliere l'atmosfera della natura, riflette sul fatto che tutto può variare a seconda di come lo si osservi e commenta tra sé:

Leonardo da Vinci ebbe a dire a un suo allievo: “Ascolta il suono di quella campana. La campana è una, ma il suono può sembrare infinitamente diverso”¹³.

L'immagine di un Leonardo dedito a esperimenti scientifici, seppur circondati da un alone di inquietante mistero, è invece quella restituita da un passaggio di *Sanshirō*, (Sanshirō, 1908). Sanshirō, il giovane protagonista, è in viaggio dal suo paese natale verso la grande Tōkyō e incontra nello scompartimento un personaggio destinato a divenire centrale nella sua vita. È il professor Hirota, che offre al giovane delle pesche e poi gli racconta alcuni aneddoti legati a questo frutto. Gli spiega che erano il frutto preferito degli immortali taoisti e cita un esperimento di Leonardo.

Un tale chiamato Leonardo da Vinci, iniettò nel tronco di un pesco dell'arsenico per fare un esperimento e scoprire se il veleno potesse circolare fino ai frutti. Qualcuno mangiò le pesche e morì. È pericoloso. Bisogna fare attenzione; la vita può essere pericolosa. [...] A Sanshirō non venne voglia di ridere. La citazione di Leonardo da Vinci lo aveva intimidito¹⁴.

¹² MEREZHKOVSKY, *Leonardo da Vinci*, p. 40.

¹³ S. NATSUME, *Guanciale d'erba*, trad. it., Vicenza, Neri Pozza, 2001, p. 13.

¹⁴ S. NATSUME, *Sanshirō*, trad. it., Venezia, Marsilio, 1990, p. 40.



Nell'economia del romanzo l'aneddoto su Leonardo permette di anticipare alcune caratteristiche salienti del professore, che è persona certamente erudita ma anche eccentrica. Tanto è vero che nel momento stesso in cui offre la frutta a un giovane sconosciuto, non ha niente di meglio da raccontargli che la morte di qualcuno per avvelenamento a causa del medesimo frutto. Il racconto del misterioso esperimento è coerente anche con il senso di attesa e inquietudine di Sanshirō nei confronti della vita che sta per spalancarsi a Tōkyō. Una metropoli a lui sconosciuta, dove verrà a contatto con il mondo universitario e sperimenterà l'euforia e il tormento dell'amore. D'altra parte, conferma anche un interesse di Sōseki per la figura di Leonardo scienziato, che è, essenzialmente, una scoperta ottocentesca. Nei tre secoli precedenti, infatti, la sua fama si era retta esclusivamente sui dipinti, molti dei quali, peraltro, erano andati perduti o erano rimasti incompiuti. La fonte di questo aneddoto, seppure il nome dell'albero non venga precisato, potrebbe essere un altro passo di Merezhkovsky. L'autore immagina che Boltraffio tenga un diario e vi annoti la morte per sospetto avvelenamento di Gian Galeazzo Maria Sforza (1476-1494) appena venticinquenne. Boltraffio, pur senza volervi dare credito, riporta la diceria secondo cui proprio Leonardo sarebbe il responsabile della morte del duca. Gian Galeazzo avrebbe infatti mangiato i frutti di un albero avvelenato, curato dal maestro per uno dei suoi esperimenti. Un albero che Boltraffio rammenta di aver visto una notte «nella nebbia verdastra resa opalescente dalla luna, con sulle foglie bagnate quelle stille che mi parevano di veleno, coi frutti ormai quasi a maturazione, avvolti in un alone di terrore e di morte»¹⁵.

Sōseki allude dunque alle sue fonti senza mai citarle direttamente e in modo scontato. Piuttosto si appropria di alcuni elementi della biografia di Leonardo, utilizzandoli con grande libertà e disinvoltura per enfatizzare il tono ora ironico ora riflessivo, dell'episodio.

Nell'ambito della narrativa sosekiana non manca neppure un riferimento esplicito all'opera più conosciuta del Leonardo pittore: la *Gioconda*. Il 5 febbraio del 1909 sulle colonne dell'*Asahi shinbun* di Ōsaka appare un breve racconto intitolato *Mona Lisa*, il quindicesimo di una serie di ventisei episodi raccolti in *Eijitsu shōhin* (Brevi racconti di primavera, 1909). Se il richiamo al dipinto di Leonardo è scontato per il lettore occidentale moderno, il riferimento non era altrettanto ovvio per il lettore giapponese medio del periodo Meiji (1868-1912). Né era scontato che dal titolo il pubblico dell'epoca potesse in qualche modo intuire che il racconto vertesse su un misterioso dipinto. Certamente il contrasto tra la manifesta allusione del titolo a uno dei quadri più celebri della pittura europea e l'ignoranza del protagonista come dei lettori crea un effetto volutamente ironico.

¹⁵ MEREZHKOVSKY, *Leonardo da Vinci*, p. 55.

Sōseki narratore immagina che Ibuka, uomo dai gusti poco raffinati e in caccia di buoni affari con un occhio al portafoglio, trovi niente meno che il celebre quadro di Leonardo mentre gira per rigattieri. Essendo tuttavia digiuno di qualsiasi nozione in fatto di arte, Ibuka non è in grado di riconoscere il dipinto per quello che è. Ad attirarlo sono piuttosto i colori smorzati dalla patina del tempo e il contrasto tra il quadro di fattura occidentale e le altre anticaglie giapponesi che lo circondano. Giudicando troppo alto il prezzo di uno yen, contratta con il rigattiere e riesce a ottenere uno sconto. Cosa di cui va molto fiero, giacché nel prosieguo del racconto sottolinea più volte il fatto di averlo pagato appena ottanta centesimi. Soddisfatto del buon affare concluso torna a casa col dipinto. È nella penombra del suo studio che ha finalmente modo di osservarlo con attenzione insieme alla moglie.

[...] Entrò nello studio in penombra, scartò subito il quadro, lo appoggiò al muro e vi si mise seduto davanti. Mentre era intento a contemplarlo, arrivò la moglie portando una lampada. Ibuka le chiese di avvicinare la lampada al ritratto e ancora una volta osservò con calma il quadro da ottanta centesimi. Su uno sfondo disadorno e annerito, appariva solo un volto di donna ingiallito, probabilmente per effetto del tempo. Rimanendo seduto Ibuka si voltò verso la moglie e le chiese cosa ne pensasse. La moglie sollevò leggermente la mano che reggeva la lampada e guardò per qualche istante il viso ingiallito. Alla fine commentò: «È un volto inquietante». Ibuka sorrise e si limitò a risponderle che valeva ottanta centesimi¹⁶.

La luce della lampada illumina lo sfondo spento e nerastro sul quale per contrasto risalta l'incarnato giallastro del volto della donna che ha un'aria tenebrosa e indecifrabile. La moglie coglie questa aura misteriosa e invita il marito a non appendere il quadro perché a guardarla mette inquietudine. Ibuka, almeno inizialmente, non presta ascolto ai commenti della moglie, che giudica troppo facilmente impressionabile, e rimane soddisfatto del buon affare concluso. Quando tuttavia si mette a lavorare alla sua scrivania, non può fare a meno di levare ripetutamente lo sguardo verso il ritratto, che lo attrae misteriosamente.

Trascorsi appena dieci minuti, sollevò improvvisamente la testa presso dal desiderio di guardare il quadro. Posò il pennello e quando girò lo sguardo, la donna dal viso giallo stava sorridendo dall'interno della cornice. Ibuka non staccò gli occhi dalle sue labbra.

Certamente si trattava del gioco di ombre e luci del dipinto. Le labbra sottili erano appena sollevate agli angoli, scavando in quel punto due leggere fossette. Si poteva immaginare che stesse per aprire

¹⁶ S. NATSUME, *Sōseki zenshū*, Iwanami shoten, 1994, XII, p. 178. Ove non diversamente specificato le traduzioni in italiano sono di chi scrive.



Leonardo da Vinci nella narrativa di Natsume Sōseki

la bocca chiusa oppure che l'avesse chiusa di proposito. Ma se ne ignorava il perché.

Ibuka avvertì una strana sensazione, ma tornò alla scrivania. Invece le carte da esaminare erano per metà documenti da trascrivere. Trattandosi di un lavoro che non richiedeva grande concentrazione, poco dopo sollevò nuovamente il capo e guardò in direzione del quadro.

Di certo quelle labbra nascondevano un qualche segreto. Eppure il quadro era pervaso da una calma straordinaria. Da sotto le palpebre allungate le pupille serene abbassavano lo sguardo sulla stanza con i tatami. Ibuka si rimise di nuovo al lavoro¹⁷.

Ibuka è affascinato dallo sguardo e dal sorriso impercettibile e enigmatico di Mona Lisa, che sembra seguirlo nella stanza. Tuttavia avverte nel contempo una sorta di inquietudine, che si acuisce quando rincasa dal lavoro il giorno seguente e trova il quadro appoggiato sulla scrivania. Per qualche ragione il ritratto si è staccato dal chiodo e cadendo a terra il vetro è andato in frantumi. Girando il quadro trova sul retro un foglio di carta di fabbricazione occidentale che è stato ripiegato in quattro e inserito sul retro del dipinto. Il foglio contiene un messaggio oscuro e misterioso:

“Sulle labbra di Mona Lisa aleggia il mistero della donna. Dall'avvento della civiltà l'unico che abbia saputo dipingere questo mistero è stato Leonardo da Vinci. A svelarlo non è riuscito mai nessuno”¹⁸.

Se nella storia dell'umanità nessuno è mai riuscito a cogliere il mistero della donna, certamente non può essere il semplice Ibuka a svelarne le profondità. Non a caso è significativo che fin dall'inizio non sia lui, ma un'altra donna, la moglie, a cogliere nel ritratto qualcosa di enigmatico e misterioso. Nondimeno la lettura del messaggio con i nomi della modella e dell'artista incuriosiscono il protagonista che cerca di saperne di più.

L'indomani Ibuka andò in ufficio e chiese a tutti chi fosse Mona Lisa. Ma nessuno lo sapeva. Allora domandò chi fosse Da Vinci ma anche di questo nessuno sapeva nulla. Dando retta al consiglio della moglie, Ibuka vendette allo spazzino quel quadro che portava sfortuna per cinque centesimi¹⁹.

Il finale è ironico. Quasi si trattasse di una pièce comica, la suspense si scioglie nella constatazione che il buon affare di Ibuka si è rivelato un fiasco. Non solo ha comprato un quadro di cattivo auspicio, ma nel rivenderlo non guadagna nulla.

¹⁷ *Ibid.* pp. 178-9.

¹⁸ *Ibid.* p. 179.

¹⁹ *Ibid.* p. 179.

Maria Teresa Orsi ipotizza che in queste ultime righe Sōseki voglia prendersi gioco dei giapponesi dell'epoca, piuttosto interessati a curiosità esotiche, per esempio come gli italiani mangiano gli spaghetti, che a un capolavoro come *Mona Lisa*. Ma il finale potrebbe anche essere letto come «un moderato, educato, quasi impercettibile sberleffo, rivolto a tutto anche a un mito da smitizzare e da interpretare»²⁰. La constatazione che né Ibuwa né i suoi colleghi conoscano Leonardo e il suo celebre ritratto suggerisce, in effetti, che Sōseki accenni alla scarsa conoscenza che i contemporanei hanno dell'arte occidentale.

La questione che ha maggiormente suscitato l'interesse degli studiosi è la ragione per la quale Sōseki abbia scelto di incentrare un suo racconto proprio sulla tela di Leonardo e il significato da attribuire alla femminilità della donna nel ritratto. Probabilmente il sopra citato commento di Pater lasciò un'impressione profonda nello scrittore²¹. Il critico inglese aveva descritto la Gioconda come una creatura antichissima, un vampiro morto più volte, una donna dotata di una bellezza che condensava secoli di desideri e passioni in quel sorriso sinistro e impenetrabile. Sōseki lo riprende quando enfatizza il senso di antichità che promana dal quadro e il fascino inquietante di *Mona Lisa*. Ma ad accendere la fantasia dello scrittore potrebbe essere stato anche il più volte ricordato Merezhkovsky. Egli infatti dedica un capitolo del suo romanzo proprio alla genesi dell'opera e ai rapporti tra il pittore e la dama fiorentina. Nel finale Leonardo torna a osservare il ritratto della donna che è ormai morta da tempo.

Leonardo si alzò, prese una candela ed entrato nella camera vicina si accostò a un quadro posato su un cavalletto coperto da un panno pesante, nero come un drappo funebre. Lo scostò. Era il ritratto di mona Lisa del Giocondo. Non l'aveva più guardato dal giorno in cui vi aveva lavorato durante il loro ultimo convegno. E ora aveva l'impressione di vederlo per la prima volta; in quel giovane volto femminile sentì una tal forza di vita che l'anima sua ne fu sopraffatta come da un senso di paura di fronte all'opera propria. Gli tornarono alla mente certi racconti favolosi su quadri magici che, trafitti con un ago, provocavano la morte della persona rappresentata. Ma qui era accaduto l'opposto: egli aveva tolto la vita alla donna viva per darla alla figura inanimata.

Ogni particolare era nitido e preciso, fino alla più insignificante piega dell'abito, fino ai punti del delicato ricamo che ornava la scollatura del vestito scuro sul candido seno. Osservando attentamente, si sarebbe dovuto vedere quel seno sollevarsi nella respirazione, il sangue pulsare nella fossetta sotto la gola, e il volto trascolorare...

²⁰ Cfr. M.T. ORSI, *Natsume Sōseki: l'Occidente come sogno e fantasia*, in R. Caroli (ed.) 1868 *Italia Giappone: intrecci culturali*, Venezia, Cafoscàrina, p. 139.

²¹ *Ibid.* pp. 136-38.

E intanto ella era come una visione lontana, irreale, più antica, nella sua giovinezza immortale, delle antiche rocce basaltiche dipinte sul fondo del quadro, lievi e azzurre, simili a stalagmiti, che parevano appartenere a un mondo da tempo scomparso. La curva sinuosa dei torrenti tra quelle rocce ricordava la curva sinuosa delle labbra di lei con loro eterno impenetrabile sorriso. [...] Soltanto ora, come se la morte gli avesse dissugellato gli occhi, egli capiva che il fascino di monna Lisa era proprio quello che gli aveva cercato nella natura con così insaziabile curiosità; capiva che il mistero dell'infinito era appunto il mistero di monna Lisa. Non più lui, ora, la scrutava, ma lei scrutava lui.

Che cosa significava lo sguardo di quegli occhi che riflettevano l'anima di lui affondandovisi come uno specchio in uno specchio, all'infinito? [...] forse era quello il freddo sorriso ultraterreno con cui i morti guardano i vivi?

Mai prima d'allora gli pareva d'aver fissato così direttamente il volto della morte. Sotto lo sguardo gelido e carezzevole della Gioconda, un invincibile terrore gli raggelava l'anima. Per la prima volta nella sua vita si ritrasse davanti all'abisso, non osando figgervi gli occhi. Rapidamente abbassò sul ritratto il nero panno dalle pieghe pesanti, simile a un drappo funebre²².

Yoon Sang In suggerisce che nel breve episodio, il segreto di Mona Lisa possa essere inteso come un simbolo della visione misogina che Sōseki aveva dell'universo femminile²³. Un universo nel quale la donna è essenzialmente responsabile di turbare l'ordine e l'equilibrio della vita dell'uomo. Del resto è pur vero che Mona Lisa condivide il fascino enigmatico e conturbante che caratterizza molte figure femminili della narrativa sōsekiana, creature talvolta capaci di ammaliare l'uomo fino a condurlo alla perdizione. Come accade al protagonista di *Kokoro* (Il cuore)²⁴, che irretito dalla bellezza antica e silenziosa di una donna, non può fare a meno di seguirla chissà dove lungo viuzze sempre più anguste e buie.

In *Kōjin* (Il viandante, 1912) Ichirō sospetta che la moglie Nao non gli sia fedele perché lo tratta con freddezza e distacco. Chiede dunque al fratello minore, Jirō, di passare del tempo con lei per sondare i suoi reali sentimenti. Durante una loro incontro Jirō, che è la voce narrante del romanzo, afferma di essere rimasto impietrito «davanti al suo sorriso ambiguo simile a quello della Gioconda»²⁵. Quel sorriso che in giapponese è definito *ayashii*, traducibile come ‘sospetto’, ‘ambiguo’ ma anche ‘ammaliante’,

²² MEREZHKOVSKY, *Leonardo da Vinci*, pp. 282-3.

²³ YOON, *Seikimatsu to Sōseki*, pp. 238-48.

²⁴ Il riferimento è non all'omonimo e più celebre romanzo del 1914, ma a un breve racconto compreso nella raccolta *Eijutsu shōhin* (1909) di cui fa parte anche *Mona Lisa*.

²⁵ S. NATSUME, *Soseki zenshū*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1994, VIII, p. 318.

torna dunque in associazione al ritratto di Leonardo per definire il carattere insondabile della cognata.

Tuttavia più che la simbologia del femmineo riletta in chiave psicanalitica, ciò che preme qui constatare è il tentativo di Sōseki di appropriarsi di un'opera, forse la più rappresentativa della pittura europea, calandola in un contesto tutto giapponese. In questa rivisitazione, il ritratto leonardesco viene comprato come un qualsiasi oggetto polveroso in vendita presso un rigattiere giapponese e viene esposto in una stanza in stile tradizionale con *ranma* e *tatami*. Non solo, allo sguardo di Ibuka le palpebre di *Mona Lisa* sembrano essere prive di pieghe e dalla caratteristica forma a mandorla, (*kirenaga no hitoe mabuta*), tratti somatici tipici giapponesi. Anche l'inquietudine suscitata dal dipinto e la sua misteriosa caduta sono elementi che potrebbero benissimo inserirsi nel filone narrativo dei racconti di fantasmi così popolari nell'arcipelago nipponico. E ancora l'enfasi sul buon affare che si rivela fallimentare nel finale tragicomico, rende *Mona Lisa* una sorta di vignetta satirica che potrebbe essere raccontata in un monologo comico del genere *rakugo*.

In definitiva Sōseki compie un'operazione di sintesi culturale molto simile a quella già effettuata in *Kusamakura*, dove il pittore-poeta, alter ego dello scrittore, schizza dapprima un'immagine della celebre *l'Ophelia* di John Everett Millais (1829-1896) in abiti e pettinatura giapponesi, e poi la sogna associandola alla fanciulla di Nagara che muore gettandosi nel fiume Fuchi. L'atmosfera onirica è quella evocata dal quadro del pittore preraffaellita, ma lo spunto narrativo è riconducibile al folklore nipponico. Sia in *Kusamakura* che in *Mona Lisa* dunque, le suggestioni esercitate dai due modelli iconografici cari ai decadenti europei di fine ottocento sono rielaborate nella scrittura. E in questa trasformazione della pittura in letteratura, Sōseki tenta una sintesi originale tra codici culturali ed espressivi molto distanti tra loro.

Vari sono dunque i contesti nei quali Sōseki cita Leonardo, personaggio nel quale egli poteva forse ritrovare un comune sentire, per quello sforzo prometeico di dare profondità scientifica e filosofica alla propria arte e per la scelta di cimentarsi sia nell'utilizzo del linguaggio verbale che in quello pittorico.

Non bisogna dimenticare infatti che nella sua ricerca di un originale approccio alla scrittura e alla letteratura Sōseki si immerge in studi che spaziano dall'ambito scientifico a quello filosofico come attestano le note sparse nei suoi diari londinesi e i conseguenti lavori critici. Ama inoltre la pittura e pur praticandola a livello amatoriale, la studia seriamente prendendo lezioni private²⁶. Tanto è vero che negli ultimi anni di vita egli sem-

²⁶ L'amico pittore Tsuda Seifū (1880-1978) insegnava a Sōseki la tecnica della pittura a olio.



Leonardo da Vinci nella narrativa di Natsume Sōseki

bra trovare proprio nel disegno un mezzo di conforto alla debilitazione della malattia.

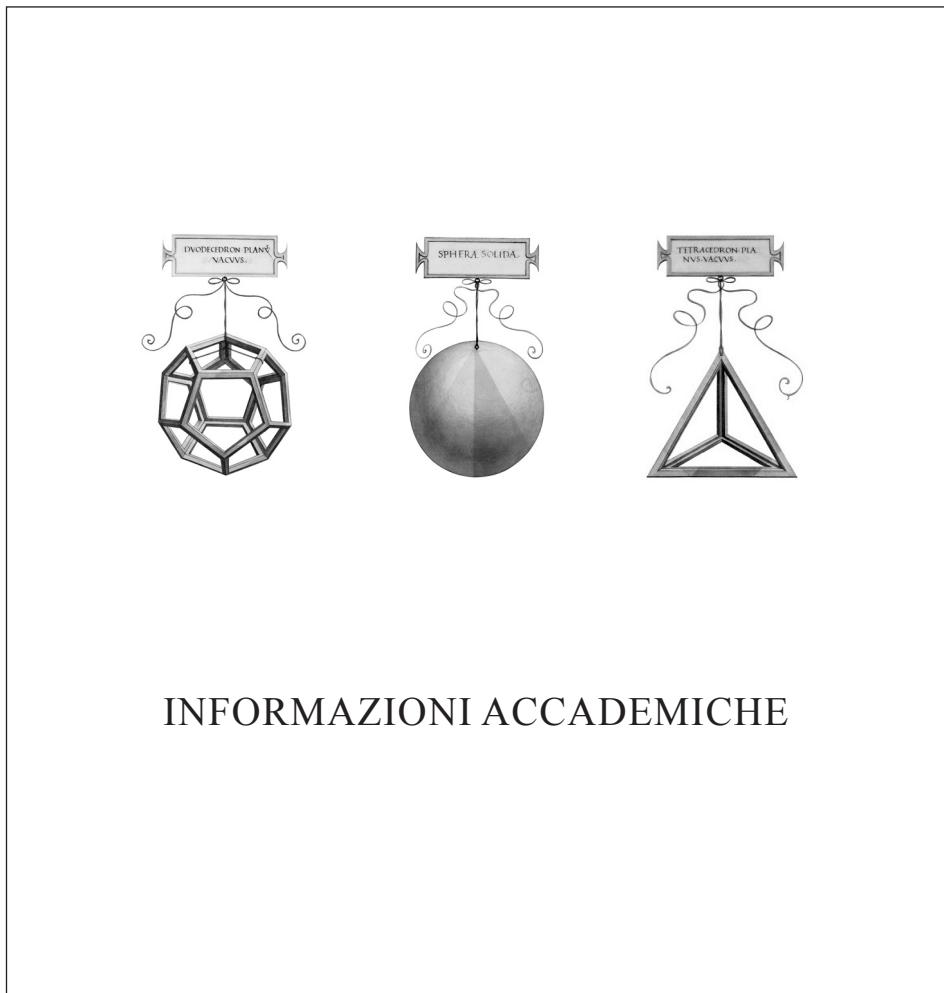
L'eclettismo e la necessità di sondare sia il campo della pittura che quello della scrittura sono componenti che indubbiamente caratterizzano anche la figura di Leonardo. Animato dal desiderio di sottrarre la pittura alla pura manualità egli la riconduce a una dimensione scientifico-filosofica e propone un'attività pittorica che è frutto di una ricerca e di uno studio potenzialmente infinito. Per quanto detrattore della poesia e della parola egli non può fare a meno di riconoscere la mobilità e flessibilità di quella. Tanto è vero che divise la sua opera fra il disegno e la scrittura e sentì comunque il bisogno di dedicare alla pittura una massa imponente di pagine scritte. Come ricorda Calvino nelle sue *Lezioni Americane*:

La sua sapienza non aveva uguali al mondo, ma l'ignoranza del latino e della grammatica gli impediva di comunicare per iscritto con i dotti del suo tempo. Certo molta della sua scienza egli sentiva di poterla fissare nel disegno molto meglio che nella parola. [...] E non solo la scienza, ma anche la filosofia egli era sicuro di comunicarla meglio con la pittura e il disegno. Ma c'era in lui anche un incessante bisogno di scrittura, d'usare la scrittura per indagare il mondo nelle sue manifestazioni multiformi e nei suoi segreti e anche per dare forma alle sue fantasie, alle sue emozioni, ai suoi rancori. [...] Perciò scriveva sempre di più: col passare degli anni aveva smesso di dipingere, pensava scrivendo e disegnando, come proseguendo un unico discorso con disegni e parole, riempiva i suoi quaderni della sua scrittura mancina e speculare²⁷.

Per Leonardo che si definiva, ‘omo senza lettere’, la scrittura era dunque un campo difficile, ma uno strumento conoscitivo altrettanto importante che la pittura. E i codici leonardeschi testimoniano proprio questa battaglia con la lingua alla ricerca dell'espressione più sottile e precisa possibile. Per Sōseki avviene il contrario, è lo scrittore che tenta di sondare le possibilità espressive dell'immaginazione anche attraverso la pittura. Ma i due, pur così lontani e diversi, si incontrano nel tentativo di approfondire la conoscenza delle arti sorelle.

²⁷ I. CALVINO, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 77-8.





INFORMAZIONI ACCADEMICHE





GRAN CANCELLIERE
Cardinale Angelo Scola
Presidente Franco Buzzi



Vice Presidente Pier Francesco Fumagalli

CLASSE DI STUDI BORROMAICI
Direttore Alberto Rocca

CLASSE DI STUDI AMBROSIANI
Direttore Marco Navoni

CLASSE DI STUDI SULL'ESTREMO ORIENTE
Direttore Pier Francesco Fumagalli

CLASSE DI ITALIANISTICA
Direttore Marco Ballarini

CLASSE DI SLAVISTICA
Direttore Francesco Braschi

CLASSE DI STUDI SUL VICINO ORIENTE
Direttore Pier Francesco Fumagalli

CLASSE DI STUDI GRECI E LATINI
Direttore Federico Gallo

CLASSE DI STUDI AFRICANI
Direttore Paolo Nicelli

Delegatus Academicus Clara Bulfoni

INFORMAZIONI ACCADEMICHE

L'Accademia Ambrosiana, costituita all'interno della Veneranda Biblioteca Ambrosiana (*Norme* della VBA, art. 32), è organizzata in otto Classi per gli Studi Borromai, Ambrosiani, sull'Estremo Oriente, Italianistica, Slavistica, sul Vicino Oriente, Greci e Latini, Africani (cf. *Statuto*, art. 6). Le tre Classi di Studi Africani, sul Vicino Oriente e sull'Estremo Oriente sono attualmente suddivise in 12 Sezioni di Studi: africani centro-occi-



Informazioni accademiche

dentali, arabi, armeni, berberi, centroasiatici, copti, cinesi, ebraici, etiopici, giapponesi, indiani, siriaci. Gli Accademici Ambrosiani comprendono professori e studiosi di università in quattro continenti, e svolgono studi e ricerche secondo piani triennali. L'Accademia, grazie all'opera di oltre trecentosettanta suoi membri, ha proseguito i suoi lavori e le pubblicazioni, aggiungendosi nel 2014 l'ottava Classe di Studi Africani e nel 2015 due nuove Sezioni per Studi sull'Africa centro-occidentale e sull'Asia centrale. È in programma l'Assemblea generale che si tiene ogni tre anni, convocata dal Gran Cancelliere Card. Angelo Scola per il 18 ottobre 2017, avente per tema *Mito e simbolo*.

CLASSE DI STUDI SULL'ESTREMO ORIENTE

Classis Asiatica

La *Classis Asiatica*, istituita nel 2008, comprende, sotto unica direzione, tre Sezioni di Studi cinesi, giapponesi, indiani e dal 2015 una Sezione di Studi sulle Culture Centroasiatiche, con Segretariato di Classe e Segreterie Accademiche distinte per ciascuna Sezione; studi coreani sono seguiti da un Assistente Accademico.

Accademici Fondatori "in Classe Asiatica" nel 2008

Renzo Cavalieri	<i>Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"</i>
陈村富 Chen Cunfu	<i>Università Zhejiang, Hangzhou</i>
Donatella Dolcini	<i>Università degli Studi di Milano</i>
Pier Francesco Fumagalli	<i>Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano</i>
Alessandra Lavagnino	<i>Università degli Studi di Milano</i>
Federico Masini	<i>Università degli Studi di Roma "La Sapienza"</i>
Giuseppina Merchionne	<i>Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano</i>
Corrado Molteni	<i>Università degli Studi di Milano</i>
श्याम मनोहर पाण्डेय	
Shyam Manohar Pandey	<i>Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"</i>
任延黎 Ren Yanli	<i>Accademia Cinese di Scienze Sociali, Pechino</i>
Helwig Schmidt-Glintzer	<i>Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel</i>
杨熙楠 Daniel H.N. Yeung	<i>Institute of Sino-Christian Studies, Hong Kong</i>
Annibale Zambarbieri	<i>Università degli Studi di Pavia</i>

Accademici nominati nel 2009

Adriana Boscaro	<i>Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"</i>
五野井隆史 Gonoi Takashi	<i>Università St. Thomas, Amagasaki</i>



Informazioni accademiche

黄时鉴 Huang Shijian (†2013)
 Roman Malek
 Massimo Raveri
 राना प ब सिंह Rana P. B. Singh

Università Zhejiang, Hangzhou
Bonn Universität
Università degli Studi di Venezia “Ca’Foscari”
Banaras Hindu University

Accademici nominati nel 2010

Giuliano Boccali
 Carlo Filippini
 Vanna Scolari Ghiringhelli
 小佐野重利 Osano Shigetoshi

Università degli Studi di Milano
Università L. Bocconi, Milano
Università degli Studi di Milano
Università di Tokyo

Accademici nominati nel 2011

Emanuele Banfi
 Peter Kornicki
 Stefano Piano
 王美秀 Wang Meixiu

Università degli Studi di Milano-Bicocca
Università di Cambridge
Università degli Studi di Torino
Accademia Cinese di Scienze Sociali, Pechino

Accademici nominati nel 2012

Anthony Diks
 Mario Piantelli
 Marino Rigon
 Silvio Vita
 Vittorio Volpi

Emeritus, Università di Londra
Università degli Studi di Torino
Shelabunia
Kyoto University of Foreign Studies
Milano

Accademici nominati nel 2013

Clara Bulfoni
 Gian Giuseppe Filippi
 Per Kvaerne
 Adrian Mayer
 Diego Poli
 Paola Scrolavezza
 王晓朝 Wang Xiaochao

Università degli Studi di Milano
Università degli Studi di Venezia “Ca’Foscari”
The Norwegian Academy of Science and Letters
Emeritus, Università di Londra
Università degli Studi di Macerata
Università degli Studi di Bologna
Università Tsinghua, Pechino

Accademici nominati nel 2014

Giorgio Amitrano
 Paolo Calvetti
 何光沪 He Guanghu
 Tiziana Lippiello
 Paolo Magnone
 Franco Mazzei

Istituto Italiano di Cultura, Tokyo
Università degli Studi “Ca’Foscari”, Venezia
Università Renmin, Pechino
Università degli Studi “Ca’Foscari”, Venezia
Università Cattolica del S. Cuore, Milano
Università degli Studi “L’Orientale”, Napoli



Informazioni accademiche

Bonaventura Ruperti
Aldo Tollini

*Università degli Studi “Ca’ Foscari”, Venezia
Università degli Studi “Ca’ Foscari”, Venezia*

Accademici nominati nel 2015

Fabrizia Baldissera 丁方 Ding Fang	Iwakura Tomotada 岩倉具忠
Nicolas Bernard Fiévé Domenico Giorgi	고은 Ko Un He Shuifa
何水法	
Serikkul Satenova Raffaele Torella	

<i>Università degli Studi di Firenze Università Renmin, Pechino École Pratique des Hautes Études, Paris Ambasciatore della Repubblica Italiana a Tokyo (Accademico Onorario)</i>	<i>Baohuolou Institute of Chinese Painting, Hangzhou emeritus, Kyoto University Seoul</i>
<i>Università degli Studi di Macerata Università degli Studi di Milano-Bicocca Emerito, Università degli Studi Roma di Roma “La Sapienza”- Accademico dei Lincei Gumilyov University, Astana Università degli Studi di Roma “La Sapienza”</i>	

Accademici nominati nel 2016

崔如琢 Cui Ruzhuo Donatella Failla	Marco Leona Michele Alberto Matteini
Sagiyama Ikuko Vacek Jaroslav	

<i>Pechino Museo Chiosone, Genova The Metropolitan Museum of Art, New York New York University, New York Università degli Studi di Firenze Universitas Carolina, Praga</i>	
--	--

Organi Direttivi

Consiglio Direttivo (per il quinquennio 2013/2018)

Franco Buzzi Pier Francesco Fumagalli Donatella Dolcini Alessandra Lavagnino Corrado Molteni श्याम मनोहर पाण्डेय Shyam Manohar Pandey 任延黎 Ren Yanli Helwig Schmidt-Glintzer Annibale Zambarbieri	<i>Presidente Direttore Consigliere Consigliere Consigliere Consigliere Consigliere Consigliere Consigliere Consigliere</i>
---	---



Informazioni accademiche

L'Accademico Giuliano Boccali coadiuva in qualità di Consigliere *ad interim* per gli Studi Indiani.

Segretariato Accademico

Maria Angelillo
Canetta Edoardo

Segretario Accademico per la Sezione Indiana
Segretario Accademico per la Sezione di Studi
sulle Culture dell'Asia Centrale
Segretario Accademico per la Sezione Cinese
Segretario Accademico per la Classe Asiatica
e per la Sezione Giapponese

Filippo Fasulo
田中久仁子 Tanaka Kuniko

Assistenti Accademici di Segreteria

Andrea Barzaghi
Vincenza D'Urso

Comitato Scientifico di «Asiatica Ambrosiana»

Clara Bulfoni, Donatella Dolcini, Pier Francesco Fumagalli, 五野井隆史 Gonoi Takashi, Peter Kornicki, Federico Masini, Helwig Schmidt-Glintzer, ਰਾਨਾ ਪ ਵ ਸਿੰਹ Rana P. B. Singh, Annibale Zambarbieri.

Assiste il Comitato Scientifico la Segreteria di redazione, della quale fanno parte i Segretari Accademici.

DIES ACADEMICI

I *Dies Academici* dell'Accademia Ambrosiana ricevono i patrocini della Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale, dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere, dello IULM-Libera Università di Lingue e Comunicazione, del Politecnico di Milano, dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, delle Università degli Studi di Bergamo, di Milano, di Milano Bicocca, di Pavia, dell'Università degli Studi “Ca’ Foscari” di Venezia e dell’*Universitas Studiorum Insubriae* di Varese.

Il IX *Dies Academicus* della *Classis Asiatica* ha ricevuto anche il patrocinio dell'Istituto Confucio dell'Università degli Studi di Milano. La Scuola di dottorato in Studi Indologici e Tibetologici dell'Università degli Studi di Torino (con le sedi consorziate di Milano, Bologna, Napoli) ha incluso il *Dies Academicus* dell'Accademia Ambrosiana *in Classe Asiatica* fra le attività formative dei dottorandi delle quattro sedi, prevedendo il raggiungimento di 4 crediti per la partecipazione al *Dies*. Il Corso di Dottorato di ricerca in Civiltà dell'Asia e dell'Africa dell'Università degli Studi “La Sapienza” di Roma ha incluso il *Dies*



Informazioni accademiche

Academicus dell'Accademia Ambrosiana *in Classe Asiatica* fra i percorsi formativi dei dottorandi.

IX DIES ACADEMICUS 2016

Il IX *Dies Academicus* si è regolarmente tenuto in Ambrosiana dal 20 al 22 ottobre 2016 sul tema *Bellezza in fiore: colori e parole nell'estetica asiatica*, concludendo il triennio di studi e ricerche che dal 2014 è stato dedicato alle arti nella storia e nelle società asiatiche. Ventisei relatori hanno condotto i lavori in sei Sessioni, seguite complessivamente da oltre centocinquanta tra studiosi e studenti di varie università italiane ed estere.

ASSEMBLEA ACCADEMICA

L'Assemblea accademica annuale si è regolarmente tenuta il 21 ottobre 2016 in Ambrosiana, con la partecipazione degli Accademici Franco Buzzi (*Presidente*), Pier Francesco Fumagalli (*Direttore*), Fabrizia Baldissera, Emanuele Banfi, Carlo Filippini, Alessandra Lavagnino, Daniele Maggi, Paolo Magnone, Maria Teresa Orsi, Daniele Poli, Vanna Scolari Ghirinelli, Annibale Zambarbieri, che hanno dato il benvenuto ai neoaccademici Marco Leona, Michele Alberto Matteini, Ikuko Sagiyama, presenti per la prima volta alla riunione. Un sentimento di augurio è stato indirizzato al Neoaccademico Jaroslav Vacek, assente per motivi di salute, ed al Neoaccademico 崔如琢 Cui Ruzhuo, impossibilitato ad intervenire. All'Assemblea hanno assistito i membri del Segretariato Accademico.

Relazione

I lavori dell'Assemblea si aprono con i saluti del Presidente dell'Accademia, Monsignor Franco Buzzi, seguiti dal ricordo dell'Accademico Iwakura Tomotada, venuto a mancare il 13 febbraio 2016. Il Direttore rivolge un ringraziamento ai Segretari e agli Assistenti Accademici e, in particolar modo, a Chiara Piccinini che dopo otto anni di prezioso ed intenso impegno lascia l'incarico di Segretario Accademico della Classe di Studi Cinesi, confermando la disponibilità a collaborare a vario titolo con la Classe; le succede nell'incarico Filippo Fasulo, a proposito del quale sia il Collegio dei Dottori, sia il consiglio Direttivo hanno espresso parere favorevole, approvato dal Presidente dell'Accademia (in conformità a quanto prescrive lo *Statuto*, Art. 13).

Il Direttore menziona le linee generali della programmazione accademica per il triennio 2017-2020, che tratterà di *Forme della diversità nell'etica e nel diritto* (2017/2018), *Forme della diversità nel tempo e nello spazio* (2018/2019), *Forme della diversità nell'uomo e nella natura* (2019/2020). Le

altre attività che scandiranno i lavori della Classe nel corso del 2017 comprendranno alcune giornate seminariali di studio sui temi di “*Parola vs parola*”, affidate al coordinamento scientifico di E. Banfi e C. Piccinini, che hanno già elaborato una prima bozza di programma con G. Boccali e P.F. Fumagalli, in calendario per la primavera del 2017, sulle traduzioni di capolavori letterari nelle lingue dell’Asia, affidate al coordinamento scientifico di C. Bulfoni ed E. Canetta, e – se possibile – sulla poesia coreana in occasione della presenza in Italia dell’Accademico Ko Un. Oltre all’annuale *Dies Academicus*, il 18 ottobre 2017 si terrà l’Assemblea generale triennale presieduta dal Gran Cancelliere sul tema comune a tutte le otto Classi di Studio “*Mito e simbolo*”, affidata – per quanto compete alla *Cassis Asiatica* - al coordinamento scientifico del professor Boccali che terrà la relazione in rappresentanza della Classe.

Il coordinamento scientifico del X *Dies Academicus* è affidato al neo Segretario Accademico della Sezione di Studi Cinesi, dottor Filippo Fasullo, coadiuvato come di consueto dall’intero Segretariato. Il X *Dies Academicus*, sul tema “*Interpretazioni reciproche delle diversità nel campo etico e giuridico*”, si svolgerà nei giorni 19-21 ottobre 2017. La pubblicazione dell’VIII volume di *Asiatica Ambrosiana*, a cura di G. Boccali e M. Angelillo, è prevista per la fine del 2016. La curatela del IX volume di *Asiatica Ambrosiana* è affidata a K. Tanaka e il termine ultimo per l’invio dei contributi ivi pubblicati è individuato nella data del 30 Aprile 2017.

Il Direttore comunica all’Assemblea che è stato pubblicato dall’*Institute of Sino-Christian Studies* il primo volume in cinese delle opere di sant’Ambrogio, contenente il *De officiis*, tradotto da Chen Yuehua. Grazie ad un nuovo accordo con l’*Institute of Sino-Christian Studies* di Hong Kong nei prossimi tre anni si lavorerà alla redazione e pubblicazione di almeno due volumi, l’uno di opere di sant’Ambrogio, l’altro di studi aventi per oggetto la figura di Sant’Ambrogio; al programma parteciperanno come membri del Comitato scientifico gli Accademici prof.ssa Clara Bulfoni e prof. Ren Yanli. Alla collana di *Fonti e Studi* è destinata la raccolta, a cura della prof.ssa Piccinini, delle traduzioni delle opere del compianto Accademico Huang Shijian.

Colazioni accademiche

Durante gli incontri conviviali sono stati approfonditi i temi delineati in Assemblea. Il *Dies Academicus* si è concluso con una Colazione Accademica, gentilmente offerta come da consuetudine dal Ristorante Peck, durante la quale sono stati proposti suggerimenti preziosi per l’orientamento e le iniziative future della Classe.

Altre attività accademiche - Mostre

Nel mese di settembre 2016 è stata inaugurata al TAM (Tsinghua University Art Museum) di Pechino la mostra 《对话达·芬奇》*Dialogue with Da Vinci, The 4th Art & Science International Exhibition*, alla quale si accom-



Informazioni accademiche

pagna la pubblicazione dell'accurato catalogo in cinese/inglese a cura di Feng Yuan, 《对话达·芬奇》*Dialogue with Da Vinci*, 冯远主编, 清华大学出版社, 北京2016. Si tratta di una duplice mostra, che si concluderà nel marzo 2017, realizzata nella sede centrale dell'università Tsinghua con opere dell'Ambrosiana, in collaborazione con la Fondazione Cardinale Federico Borromeo presieduta dal professor Giorgio Ricchебуono. Hanno fatto parte del Comitato Scientifico internazionale, responsabile della preparazione, i professori Feng Yuan – Vice Presidente della Federazione cinese dei Circoli letterari ed artistici e Direttore del TAM – i curatori della mostra Lu Xiaobo, Yang Dongjiang e Zhang Gan, Maria Teresa Fiorio, Pietro Cesare Marani, gli Accademici ambrosiani Pinin Brambilla Barcilon, Giulio Bora, Pier Francesco Fumagalli Alessandra Lavagnino ed Alberto Rocca. La Delegazione ambrosiana che ha preso parte all'inaugurazione comprendeva gli Accademici Pinin Brambilla Barcilon, Pier Francesco Fumagalli e Alberto Rocca, che sono stati invitati a tenere tre conferenze su tematiche leonardesche. L'Accademico onorario Pinin Brambilla ha inoltre tenuto una conferenza all'Istituto Italiano di Cultura presso l'Ambasciata Italiana a Pechino, sul tema: *L'Ultima Cena: storia, condizioni, restauro*.

Il massimo numero di disegni meccanici, matematici e geometrici di Leonardo mai contemporaneamente esposti finora al mondo – ben 60 fogli del *Codice Atlantico* – accanto alla monumentale copia dell'*Ultima Cena* di Andrea Bianchi detto il Vespino, saranno esposti a Pechino in due mostre successive tra il settembre 2016 e il marzo 2017. Il nuovissimo Museo d'Arte, progettato dall'architetto Mario Botta accanto all'*Academy of Arts and Design*, è stato costruito e tecnicamente predisposto per accogliere mostre del massimo livello, su quattro piani con una superficie di 30.000 mq dei quali 9.000 destinati alle mostre. Inaugurato con questa mostra su Leonardo da Vinci, favorirà l'incontro fra diverse concezioni di arte in Asia e in Occidente, contribuendo a un 'nuovo rinascimento' e a un nuovo umanesimo, nel quale tradizioni culturali, civili ed estetiche si confrontano fecondandosi reciprocamente. La via delle arti si mostra sempre più come una delle importanti e moderne "Vie della Seta" (一代一路) che uniscono senza confondere le differenti identità spirituali e culturali dei popoli.

Il *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci dal Cinquecento fino al 2010 non era mai uscito dall'Italia – ad eccezione della requisizione francese da parte dell'Imperatore Napoleone I nel 1796. A partire dal 2010, dopo la sfasciolatura dei dodici volumi del Codice che erano stati rilegati nel 1972¹, la serie delle mostre all'estero iniziò con la prima mostra internazionale fuori dall'Italia a Gerusalemme in Israele nel 2010, dove nel Palazzo

¹ Cfr. P.F. FUMAGALLI, *Leonardo All'Ambrosiana*, in *I disegni di Leonardo. Diagnostica. Conservazione. Tutela*. Atti a cura di Cristina Misiti, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Città di Castello, 2014, pp. 19-21.

zo della Knesseth – il Parlamento dello Stato d’Israele – vennero esposti 7 fogli del *Codice Atlantico*². Successivamente, nel 2013 al *Metropolitan Art Museum* di Tokyo vennero esposti 22 fogli di Leonardo da Vinci³. All’*ArtScience Museum* di Singapore nel 2014 per la terza volta all’estero nella mostra *Da Vinci: Shaping the Future* si tenne l’esposizione di 26 fogli del *Codice Atlantico*⁴. Per quanto riguarda l’Italia, 8 fogli del *Codice Atlantico* vennero esposti all’Aquila – poco dopo il terremoto del 6 aprile 2009 – in occasione della riunione del G8; quindi in occasione di EXPO 2015 a Milano si tennero 24 mostre consecutive tra il 2009 e il 2015, nelle quali venne esposto e approfonditamente studiato, sotto la direzione di Pietro Marani, l’intero Codice. Quanto alla Cina, delegazioni dell’Università Tsinghua in visita all’Ambrosiana a partire dall’8 ottobre 2009 hanno successivamente intensamente collaborato con la Classe di Studi sull’Estremo Oriente dell’Ambrosiana per realizzare questo piano espositivo, messo a punto sotto la direzione del Direttore del TAM, Professor Feng Yuan, e del Vice Direttore Yang Dongjiang.

² Leonardo a Gerusalemme. Il Codice Atlantico dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano alla Knesset - ליאונרדו בירוחם משלטני קוס מספּרִיָּת אַמְבּוֹרְזָה אֲלֵי הַשְׁנָסֶת, febbraio 2010-Shevat 5770.

³ Cfr. il Catalogo di OSANO SHIGETOSHI, MARIA TERESA FIORIO, GIULIO BORA, PIETRO C. MARANI, KAZUAKI URA E HIDEAKI IKEGAMI, *Leonardo da Vinci e la sua cerchia nelle collezioni dell’Ambrosiana* ミラノアンブロジアーナ図書館・絵画館所蔵 - レオナルド・ダ・ヴィンチ展—天才の肖像, Tokyo, Metropolitan Art Museum, 2013.

⁴ Cfr. cfr. <http://www.marinabaysands.com/museum/exhibition-archive/davinci.html>.





ABSTRACTS

ANGELILLO MARIA

*Phenomenology of the contemporaneity of choral dance arts in India:
The invention of classicism and the building of the nation*

The present paper will deal with the process through which the Indian classic dance repertoire was codified and took shape at the beginning of the 1900's. In particular, the concept of "classic" in Indian culture and society and the association between the revival of Indian classic dance in the 1930's and the construction of India's national identity will be analysed in detail. Among the different types of strategies adopted in order to transform regional, local and folk arts into elements of the classic artistic heritage of the Indian nation-to-be, I will dwell on the one called "repopulation" by M. Harp Allen. The rewriting of dance history by the nationalist elites and the revivalists in fact marked the moment when the Hindu upper classes and the Western-educated bourgeois elite appropriated the dances of the traditional practitioners. Hereditary communities of Hindu, non-Brahmin, low-caste dancers and Muslim hereditary professionals were disenfranchised and replaced by performers belonging to high caste, almost exclusively Brahmin, Hindu communities. Such a replacement was part of that process of Sanskritization by which dance forms designated as ritual, folk or regional attained that social, political, economic and artistic status and thus brought them the redesignation "classic".

BANFI EMANUELE

*Semantization of the notions of 'word' vs. 'Word' in different languages:
between west and east*

This paper aims to compare the semantization of the notions of 'Word' (intended as 'sacral/holy, magical word') and 'word' (intended as 'common, everyday word') in the Indo-European and Semitic languages, as well as in Chinese, Japanese and Korean.



Abstracts

As far as Indo-European languages are concerned, they are analyzed and describe the outcomes of the following Indo-European roots, all meaning both ‘Word’ and ‘word’: *wek^w-/*wok^w-, *leḡ-/*loḡ-, *wer-(dh)-/*wor-(dh)-, *ped-/*pod-, *klew-/*klow- and *rek-/*rok-. Particular attention is devoted to the opposition of both Greek λέξις, ἡ vs. λόγος, ὁ and ρῆσις, ἡ vs. ρῆμα, τὸ and (Classical) Latin *vox/vocabulum/loquela/dictum* vs. *verbum* and (Christian and Late) Latin *parabola* vs. *verbum/Verbum*.

With regard to Semitic languages, the semantic values of Hebrew מֹלֶךְ *millā*, דָבָר *dāvār* and Arabic كَلِمَة *kalimah* are taken into consideration, while in Eastern languages the historical semantic evolutions of Chinese 言 *yán*, 語/语 *yǔ* and Japanese 言 *i/i/koto/goto/gen* (→ 言語 *gengo*, 言葉 *kotoba*, 単語 *tango*) and 語 *go*. are described. Moreover, the Chinese forms 詞/词 *cí* and 道 *dào*, Japanese 詞 *shi jun/shun* are discussed and considered in their relationship with Chinese 字 *zì* and Japanese 字 *ji*, 道 *dō* / *michi* and Korean 말 *mal* / 말씀 *malsseum*. Finally a few modern Chinese, Japanese and Korean translations of the *incipit* of John. 1.1 (Ev ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεός ἦν ὁ λόγος / In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum) are analyzed, where Greek λόγος, ὁ and Latin *Verbum* are translated into Chinese both by 道 *dào* and 言 *yán*, in Japanese by 言葉 *kotoba*, in Korean by 말 *씀 malsseum*.

GILIA MARIA BELLENTANI

Moving temples. Indian ceremonial chariots

Among the rituals and festivals proper to Hindu tradition the “car festival” is both eminent and magnificent: the god/ goddess which “lives” inside the temple goes outside, in order to meet his/her devotees on special festive days, chosen by the astrologer. The “car festival” lasts from about nine to fifteen days and reaches its climax when the god/goddess rides the chariot, which is drawn by hundreds of devotees in the streets around the temple.

The chariot itself is an impressive work of art, a real “temple on wheels”, with the same shapes, iconography and ideological features as the actual temples themselves.

The car festival’s ritual follows a specific pattern, common to all the temples, but there are subtle differences among all the localities, differences that are however heavy with meaning. Analysing those differences gives us an insight into the relationships within the community which holds the festival and into its social environment.



Abstracts

GIAMPIERO BELLINGERI

Like reflecting lights; in the visions and verses of yunus emre (anatolia; 13th – 14th centuries)

Yunus Emre was a poet-bard (emre) living in western Anatolia between the thirteenth and fourteenth century. Continuing the tradition of the Turkish Central Asian mystic poetry, the Poet imprinted in the Turkish language of Anatolia distinctive features and invented - as a “troubadour” - a new language for his resonant verses of ardent outbursts of love for his Friend - God.

Through his verses - some examples of which are provided here - we follow the poet on his spiritual journey, along the roads of Anatolia. We seem to recognize Yunus, “pilgrim lost”, in the same light that will transfigure Dante Alighieri.

GIULIANO BOCCALI

Beauty as the nourishment of the spirit in classic indian aesthetics

This paper deals with the answer given by classical Indian civilization to the question: does beauty nourish the spirit? If so, in which way? The examination of the concept of *camatkāra* in Abhinavagupta and the inquiry into the idea of *rasa* by the same author in the final part of his famous *Abhinavabhāratī* reveal that such an answer is absolutely affirmative. The aesthetic experience, that is to say the appreciation of the artwork, brings the reader or spectator beyond human experience, although only temporarily. This prefigures the condition of final liberation. It is, hence, the highest experience of freedom that human beings can enjoy before the ultimate state of *mokṣa*.

GIORGIO FABIO COLOMBO

The non-application of italian law on the part of japanese law courts

During the 150 year-long history of the bilateral relationship between Italy and Japan, courts from both countries have been facing situations, on several occasions, in which, either because of the nationality of the parties or owing to the circumstances of the case, the need to apply the other country's law has been discussed. This paper deals with the matter from a Japanese perspective. After a brief history of Japanese Private International Law and a short



Abstracts

description of its key features, the paper presents some cases in which Japanese courts have dealt with the possible application of Italian law. Somewhat unsurprisingly, the study demonstrates how Japanese judges are extremely uncomfortable in dealing with a foreign legislative system, and it shows a number of techniques through which they tend to avoid the application of Italian law, even when legislative provisions would require otherwise.

CHUNSHENG PIETRO DUAN

The defense of Alfonso Vagnone, sj (1566-1640) for using the terminology “shangdi” and “tian” as the chinese translation of deus (god)

In the study of history of the Catholic Church during the Ming and Qing Dynasties, the terminology dispute over the theological idea of “Deus” has been the subject of attention by scholars for a long time. Most scholars have focused their research on the terminology dispute between Matteo Ricci and Niccolò Longobardo. They have completely ignored the important use of the contribution by Alfonso Vagnone to this controversy. This is most likely due to a lack of access to original material, which has made research into this field more difficult. This study makes use of the discovery, analysis and collection of original documents (letters) by Alfonso Vagnone to research the defense Vagnone used for translating the word Deus by “Tian” and “Shangdi.” It manifests the historical and theological meaning of the dispute, which took place during a particular period but which, at the same time, surpasses cultural backgrounds. This essay will first of all introduce Alfonso Vagnone, the person. Secondly, it will briefly discuss the book by Michael Ruggeri, entitled, “From ‘Liaowusi’ to ‘Tianzhu’ and ‘Shangdi.’” It will then analyse the cause of the debate about the name of “Deus.” Subsequently it will describe the debate between the parties of Vagnone and Longobardo regarding “the Terminology question” held in Macao and Jiading, after which it will analyze the untiring defense Vagnone made regarding this matter. Finally, it will present the historical meaning of Alfonso Vagnone’s defense of the use of “Tian” and “Shangdi” to translate Deus.

FAILLA DONATELLA

*The subject of irises in rinpa painting at kyōto and edo:
Interpretations and literary, pictorial and poetic transfigurations*

The site of Yatsuhashi and its iris flowers often appear in the art works of the Rinpa schools of Kyōto and Edo. Sung for the first time in the *Azuma-*

Abstracts

kudari episode of the *Ise monogatari*, Yatsuhashi and its irises form a nostalgic *topos* symbolizing the *tedium itineris* of an exile poet traditionally identified as Ariwara no Narihira (825-880).

This paper explores the iris theme and the transformations of its meanings as forms of spiritual and trans-temporal communication linking successive generations of Rinpa artists during a period of about a century (1716-1826) – namely in the art works of Ogata Kōrin (1656-1716), Watanabe Shikō (1683-1755) and Sakai Hōitsu (1761-1828).

CARLO FILIPPINI

Antitrust Policies in Italy and Japan: a few comparative notes

The neoclassical or orthodox economic theory states that perfect competition is the best market structure because it maximizes economic surplus; the (small) size of economic agents is more relevant than private property. There are, however, some cases in which perfect competition cannot exist (economies of scale) or is sub-optimal (innovation growth in a dynamic economy).

Perfect competition is not a “free for all” situation but operates within a framework of rules: hence state/public intervention is necessary.

Nowadays the scope and main tools of antitrust policies are quite similar in all the advanced economies.

Italy and Japan present deep similarities as far as this policy is concerned, even if for rather different reasons. After WWII, both economies were quite late in enforcing (if not actually passing) antitrust laws: in Italy due to a confrontation between parties/groups advocating free market and economic planning, in Japan this was due to the Confucian culture. Since the 1980's, rapid internationalization, GATT/WTO multilateral agreement and the oil shocks compelled both countries to adopt or apply this policy. More recently, the economic faith in free markets has been challenged by the rapid growth in China: is a managed economy more efficient?

DOMENICO GIORGI

150 years ago, Italians in Japan. The place and role of the embassy

This essay presents the events relating to Italy's first contacts with Japan in modern times. After diplomatic preparations in Paris in 1864, when the ambassador in France, Costantino Nigra, met a Japanese delegation, the corvette Magenta reached the far limits of the Izu peninsula. It was the start of the



Abstracts

presence of the Kingdom of Italy in the country of the rising sun. An Italian delegation was established in Yokohama, with Ambassador Vittorio Sallier de la Tour, who arrived in Japan on 9 June 1867. Other representatives of our State followed, as ambassadors in Tokyo. The headquarters underwent several logistical removals, until it installed itself in the present premises, which were inaugurated half a century ago, in a building with an elegant architectural structure, endowed with prominent art collections and surrounded by a splendid garden. As well as being a nerve centre for political, economic and cultural exchanges, it is also distinguished by the evocative evidence of the ties established in numerous circumstances between the two countries.

ALESSANDRA LAVAGNINO

“From ‘red songs’ to the “chinese dream”: art and propaganda in China today”

Propaganda posters have a long tradition in Communist China, and Xi Jinping’s Chinese Dream posters are linked to this earlier era of Communist sloganeering. The difference is that, while the old posters touted Communist values, the new ones have largely replaced them with pre-Communist Chinese traditions—drawing on traditional folk art like paper cutouts, woodblock prints, and clay figurines to illustrate their message. Through the comparison between the images of the revolutionary posters of the past and those of today’s “Chinese dream”, my contribution aims to highlight the common features and differences, in order to demonstrate that the current Chinese leadership wisely uses the iconographic heritage of the revolutionary past, by attributing its own reformist significance.

MARCO LEONA

Technical and stylistic innovations in Japanese painting and printmaking between the Edo period (1615-1868) and the Meiji period (1868-1912).

Japanese painters and printmakers of the Edo and Meiji period achieved a rich visual language within the constraints of a very simple, almost minimalist technique. A relatively narrow range of pigments thinly bound in hide glue or dispersed in starch paste afforded Japanese artists surprisingly evocative possibilities.

Yet, far from keeping a static position, Japanese artists of the Edo and Meiji period showed a continuous effort towards technical development, quickly adopting new pigments and adapting their technique to reach new visual effects.



⊕

Abstracts

From Kōrin's technical choices in *Irises at Yatsuhashi*, to Hokusai's experiments with Prussian blue in his paintings, from the sophisticated use of indigo and Prussian blue mixtures in the Nishimuraya printed *Thirty-six views of Mount Fuji*, to the introduction of new pigments in the late Edo period and early Meiji prints, Japanese art shows that technical choices and stylistic results are inextricably linked.

DANIELE MAGGI

The Vedic hymn as construction: the role of metrics

This study, presented to the *Dies Academicus* of the *Classis Asiatica* in the year 2016, concerns the theme of compositional patterns in Vedic hymns. We focus our attention on the role of metrics in the composition of a Vedic hymn, and particularly on the deviations from the metrical norms (with different degrees of markedness) in their relation with the structure of the piece. The subject of the analysis is the hymn *Rigveda I, 92*, to the Dawn/Dawns and the Aśvins, which constitutes an excellent example of the theme, a complex metrical architecture being revealed here.

⊕
MICHELE MATTEINI

The brush and the needle

A small album of birds, flowers and insects in the National Museum of Korea carries the signature and seals of Jukhyang, an enigmatic courtesan of the late Chosŏn period. The album is painted in fine veils of bright pigment, and each leaf depicts a secluded natural corner. What does this album tell us about the identity of its author and, more broadly, about courtesan culture in early modern Korea? This essay seeks to contextualise the album within the scanty biographical information about Jukhyang and the pictorial culture of high-ranking courtesans. By taking into consideration some key formal features of the album, the essay explores how Jukhyang envisioned her pictorial self beyond the strictures of the normative Confucian discourse on women's roles and their behaviour.



Abstracts

CINZIA PIERUCCINI

Gardens and parks of ancient India

In ancient Indian literature gardens and parks are a ubiquitous presence. From the Buddhist Pāli Canon to the *Rāmāyaṇa* and to *kāvya* poets, we come across innumerable mentions and descriptions of such places, said to be set in cities and their outskirts. This paper aims at summarizing all the research on the subject conducted by the author, and already partly presented in a series of articles. It will be argued that in the so-called parks mentioned in the Pāli Canon and connected with the predictions of the Buddha we have rather to see, quite often, reserves and orchards, and not necessarily the “pleasure parks” outside the cities so well-known from *kāvya* literature; and that exactly in sites of this kind, whatever their original purpose, the birth of the first Buddhist monasteries took place in order to occupy, for the new creed, a sort of middle space between the forest – the place of brahmanic ascetics – and the city proper, the place of politics and commerce. Thus, these pages will highlight the amorous and erotic role of pleasure parks and gardens, especially characteristic of *kāvya* literature, and the fantasies which, on the one side, imagine heaven as a garden, and, on the other, try to transform the “real” gardens in veritable paradises on earth, will be dwelt upon.

SAVINA RAYNAUD

On ‘word’ vs ‘Word’. A unit of speech and its meaning in the Western philosophical tradition

When one enters the extremely vast area of Oriental languages, spurred by the quest of distinguishing between ordinary and outstanding languages, which are more than just human utterings, two potential approaches are suggested. One is to search for those particular metalinguistic devices which explicitly highlight this contradistinction (ordinary vs. extraordinary) at the lexical level, concerning words themselves. The other is to identify extraordinary utterings in their own way of being. The second methodology, which is submitted here, requires semantics as the key to access meaning through texts which are otherwise differently encoded. The paper tracks a selection of the threads of the cultural legacy inherited by Japanese linguistics, in particular from the Middle European philosophy of language (not only the Marty-Funke-Kobayashi axis but also the Humboldt-Sekiguchi thread). Moreover, it indicates that the minimum ‘size’ to be considered is that of the sentence, of a conversational turn, or of an entire text. It also



jointly underscores the constitutive relationship, often suggested by a simple apophony, between codes and messages, *Sprache* and *Spechakte*, *lexis*, *logos* and *logoi*.

BONAVENTURA RUPERTI

*Japanese dance from the origin to the nō theatre
Aesthetics among word, music and gesture*

The present paper attempts to delineate an outline of different kinds of evolution and transformations of the dance (*mai*) in Japan, from its mythical origin to the Noh theatre.

Since its mythical origin, dance in Japan has been a vital element of all performing arts, and we can say that dance is the mainstream of theatre tradition in Japan: from *Kojiki* and *Nihonshoki* with the myth of “the cave of the sun goddess”, to the shamanistic rituals (*mikomai*) through the *kagura* tradition, or folk dance or folk dances relating to food-producing activities such as planting rice (*tamai*, or *dengaku*), as well as in the Imperial court in the repertory of the *gagaku* music (*bugaku* and the autochthonous tradition of many regional dances) in the Heian period, to the narrative dances (*shirabyōshi*, *kusemai* and *kōwakamai*) in medieval Japan.

This paper in particular focuses on the characters of *mai* dance (often based on circling movements and using *torimono*, and from Okina dance and sarugaku in mask dance which will ultimately contribute to creating choreographies, movements and expressions, within the medieval and pre-modern era in the Noh theatre.

IKUKO SAGIYAMA

Beauty in blossom. The floral images in Genji monogatari

In the *Tale of Genji* there are several female characters relating to flowers. Flowers can appear in their nicknames, but they are also the terms of comparison. The floral images take on the function of portraying the personalities of the ladies and this can be done by generic analogy on the basis of the poetic conventions. But a greater effect is achieved when the combinations between the flowers and the ladies highlight the detailed personalities of the characters, building also the network of relationship or differentiation. In some contexts the flowers denote the distinct characterizations within a group of women, as in the scene of the day after a storm (Chap. *Nowaki*), in that of the choice of the New Year's robes (Chap. *Tamakazura*) and in a



Abstracts

female concert (Chap. *Wakana* II). Furthermore, the same flower combined with more characters can represent the common features, but it sometimes emphasizes the contrasts between them.

The use of floral images in *The Tale of Genji* is to be considered strategic, carefully controlled and effectively managed to create striking effects and significant resonances.

MARCO TADDEI

Leonardo da Vinci in Nastume Sōseki's fiction

Nastume Sōseki (1867-1912) had a deep interest in Western painting and Leonardo da Vinci is one of the few Italian artists whose name occurs more than once in his novels. Sōseki probably saw a copy of the *Mona Lisa* during his stay in London (1900-1902) at the *Works by the Old Masters* exhibition held at the Royal Academy in 1902. He also knew Leonardo's masterpieces and biography through the essays of Walter Pater (1839-1894) and John Ruskin (1819-1900) and the novel *The Forerunner. The Romance of Leonardo da Vinci* (1905) by Dmitry Merezhkovsky. Sōseki thus had an image of Leonardo that corresponds to the romantic image of a talented genius, widespread in late 19th century artistic literature. Merezhkovsky seems to be the main source for the anecdotes on Leonardo's life found in *Wagahai wa neko dearu* (*I Am a Cat*, 1904), *Kusamakura* (*The Grass Pillow*, 1906) and *Sanshirō* (*Sanshirō*, 1908). The darkly gothic image of the *Mona Lisa* with her mysterious smile depicted by Pater probably inspired the short episode *Mona Lisa* in *Eijitsu shōhin* (*Spring Miscellany*, 1909). The episode might be read as an ironic representation of the common man in the Meiji period (1868-1912), who knows nothing about art or even about one of the most famous masterpieces of Western painting. The dark portrait of the enigmatic lady who attracts the protagonist with her smile also recalls the seductive power of the *femme fatale* in symbolist literature. Lastly, *Mona Lisa* shows the extent to which Sōseki absorbed the *fin de siècle* atmosphere through intense reading and how he was able to transpose it in an original way in a short story with a typically Japanese setting.

ANNIBALE ZAMBARTIERI

Terminating the war. The Vatican and the hypothesis of a contact between Japan and the United States (june 1945)

This essay deals with methodological choices concerning the issues known as "war termination" on the one hand and "counterfactual" or "alternate

Abstracts

history” on the other. The matter at stake was the possibility of holding preliminary talks aimed at concluding the 1940-45 war in the Far East. Partially relying on inedited sources, we shall study the attempts to foster, at the Vatican, some encounters between the Japanese ambassador at the Holy See and a member of the OSS, situating them in the strategic and political context of the end of 1944 and the first half of 1945. The mandatory starting point relates to the position of the Roman Church in Japan, and to the diplomatic path to establish diplomatic relationships between Japan and the head of Catholicism. The heart of the investigation is dedicated to the search for contacts, as it tries to explain the reasons why the prospected plan eventually failed.





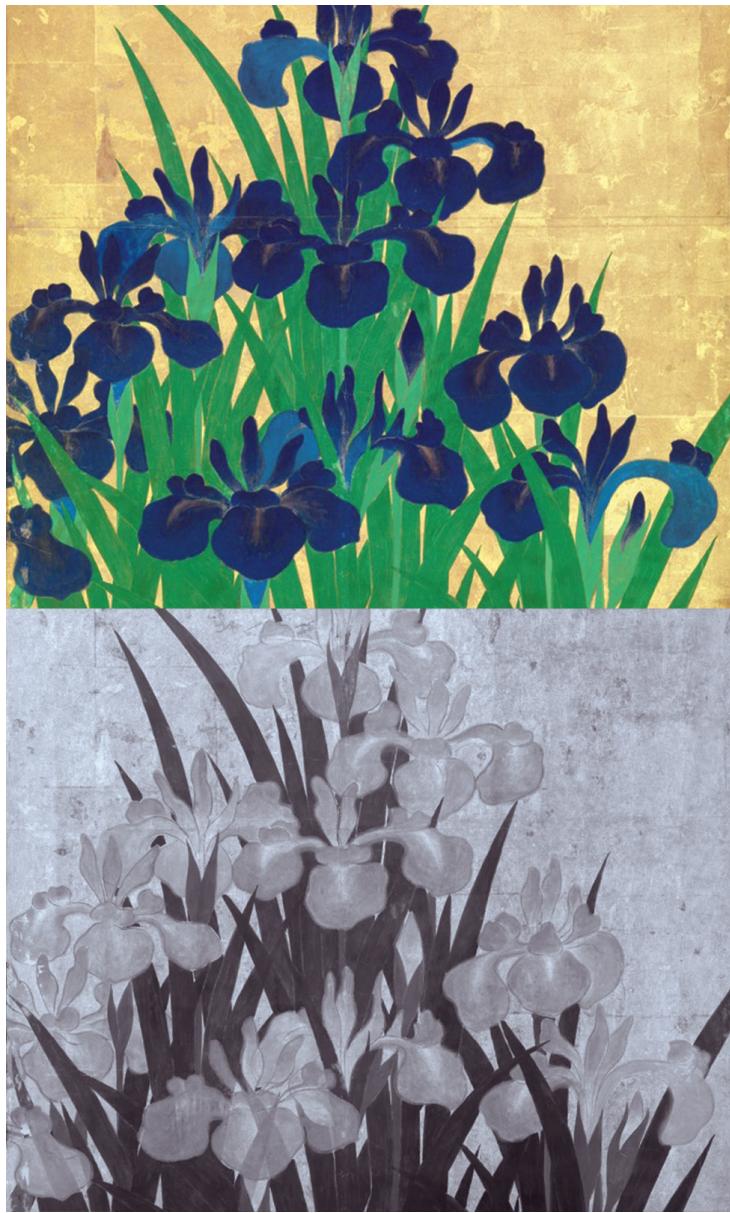
TAVOLE

Fuori testo

- I Top: detail of a cluster of irises in the top half of panel 5 on the left hand screen. Bottom: infrared image (Indigo Systems Merlin) showing a large blossom added over already painted leaves (bottom of the image, slightly left of center).
- II Copy from Ogata Kōrin, *Painted fan with large kakitsubata (Kakitsubata zu senmen 燕子花図扇面)*, 1716-1736. Scroll painting (*kakejiku*), ink, colours and gold on paper, 18 x 47.7 cm. Genoa, Chiessone Museum (P-275).
- III Yun Bing, *Album of Flowers from the Twelve Months*, early eighteenth century, album of twelve leaves, 41 x 33 cm, San Francisco: Asian Art Museum
- IV Sin Saimdang (attributed) Leaf from *Album of Plants and Insects*, 16th c., 34 x 28.3, Seoul: National Museum of Korea







Tav. I – Top: detail of a cluster of irises in the top half of panel 5 on the left hand screen. Bottom: infrared image (Indigo Systems Merlin) showing a large blossom added over already painted leaves (bottom of the image, slightly left of center).



Tav. II – Copy from Ogata Kōrin, *Painted fan with large kakitsubata* (*Kakitsubata zu senmen* 燕子花図扇面), 1716-1736. Scroll painting (*kakejiku*), ink, colours and gold on paper, 18 x 47.7 cm. Genoa, Chiossone Museum (P-275).



Tav. III – Yun Bing, *Album of Flowers from the Twelve Months*, early eighteenth century, album of twelve leaves, 41 x 33 cm, San Francisco: Asian Art Museum



Tav. IV– Sin Saimdang (attributed) Leaf from *Album of Plants and Insects*, 16th c., 34 x 28.3, Seoul: National Museum of Korea