

Cronache di una ricostruzione: *Dai Tōkyō hanjōki* (1927) e la Tokyo post-terremoto

Gala Maria Follaco

Abstract: In my contribution, I analyse *Dai Tōkyō hanjōki* (Chronicles of Great Tokyo Flourishing, 1927) in an attempt to identify the salient features of a composite narrative pertaining to the Great Kantō Earthquake (1923) and the subsequent urban reconstruction efforts, as crafted by influential figures within the intellectual and artistic milieu. I intend to show how certain authors within the collection juxtaposed or contrasted the elegiac tones with the intent of not only documenting the earthquake's impact on the urban landscape but also engaging in a critique of the ongoing social and cultural transformations. This tendency is observed, albeit sporadically and not always systematically, as a nod to the tradition to which the collection explicitly refers, that of *hanjōki*. This tradition is characterised by prioritising the subjective and critical perspective on urban and societal phenomena over the principles of pragmatic utility and objectivity.

Keywords: *hanjōki*, Great Kantō Earthquake, city, Tōkyō nichichi shinbun

1. Introduzione

Dai Tōkyō hanjōki (Cronache della fioritura della grande Tokyo)¹ è il titolo di un'opera collettiva pubblicata a puntate nell'edizione serale del «Tōkyō nichichi shinbun» tra il 15 marzo e il 30 ottobre del 1927. Lo «*hanjōki*» del titolo è un richiamo alla ricca produzione di «cronache di fioritura» del tardo periodo Tokugawa (1600-1868) e del primo Meiji (1868-1912), testi che documentavano, con toni spesso ironici e dissacranti, la vita quotidiana nei centri urbani in trasformazione. L'archetipo di questo gruppo di testi è *Edo hanjōki* (Cronache della fioritura di Edo, 1832-1836), l'opera di Terakado Seiken (1796-1868) che diventò il modello cui si ispirarono quasi tutti i suoi epigoni, tra i quali si distinguono Hattori Bushō (1842-1908), autore di *Tōkyō shin hanjōki* (Nuove cronache della fioritura di Tōkyō, 1874-1876).

L'opera del 1927, tuttavia, non racconta una fioritura, bensì il tentativo di rifioritura della capitale in seguito a un evento catastrofico: il Grande terremoto

¹ L'edizione di riferimento in questo articolo è *Dai Tōkyō hanjōki*, a cura del comitato editoriale di Kōdansha bungei bunko, pubblicata nel 2013 in due volumi, *Shitamachi* e *Yamanote*. I volumi sono indicati rispettivamente con le abbreviazioni: *DTH S* e *DTH Y*.

del Kantō, che il primo settembre del 1923 danneggiò pesantemente parte della città, soprattutto i quartieri dell'area nota come «*shitamachi*», la cosiddetta «città bassa» abitata dai ceti popolari, da artigiani e mercanti. Diverso fu il destino dello «*yamanote*», la zona collinare a ovest del Palazzo imperiale, che ospitava le classi più benestanti e buona parte degli edifici governativi e che subì in misura molto minore i danni dell'evento sismico.

Dai Tōkyō hanjōki raccoglie testi scritti e illustrati dai principali autori del tempo, ciascuno dei quali si concentra su un luogo specifico della città, raccontandone con forme e impostazioni diverse i mutamenti successivi al terremoto. Fu un evento devastante, che in pochi minuti rase al suolo interi quartieri e che, insieme agli incendi che seguirono, causò la morte di numerose persone; il terremoto e la ricostruzione sono momenti di estrema importanza nella storia urbana del Giappone moderno, con ricadute sulla politica, l'economia, la società e la cultura non solo della città di Tokyo ma dell'intero paese: Louise Young ci ricorda per esempio l'inversione dei flussi migratori negli anni immediatamente successivi e il momentaneo spopolamento della capitale, così come la massiccia emissione di titoli per finanziare la ricostruzione, che provocò una grave crisi finanziaria (Young 2013, 196).

Il mio contributo intende presentare l'opera e analizzarne il contenuto nel tentativo di individuare le caratteristiche salienti di una narrazione del sisma e della ricostruzione urbana che si annunciava sin dall'inizio come influente, vista la centralità, all'interno del mondo intellettuale e artistico dell'epoca, di molte delle personalità coinvolte.

Dimostrerò che a toni elegiaci alcuni autori affiancarono, in misura più o meno marcata, l'intento di documentare la portata del sisma sul tessuto urbano e di esprimere una critica al cambiamento in corso. Ciò accade, anche se solo di rado in maniera sistematica, in ossequio alla tradizione cui l'opera dichiaratamente si richiama, quella degli *hanjōki*, che antepongono ai principi di utilità pratica e oggettività una visione soggettiva e critica dei fenomeni urbani e sociali.

Illustrerò inoltre come il riferimento al «canone» degli *hanjōki* sia interpretato con grande libertà dagli autori, che nella maggior parte dei casi si discostano dalle caratteristiche proprie del genere mantenendo intatta solo un'adesione alla natura topografica di tali testi.

Come si è detto, la nascita degli *hanjōki* si fa risalire alla prima metà del XIX secolo, e un'influenza significativa si deve alla letteratura cinese dei quartieri dell'intrattenimento (Pastreich 2000, 200). Situati in una posizione intermedia tra l'aneddotica del periodo Tokugawa e il romanzo di epoca Meiji (Fukuda 1978, 431), questi testi combinavano la conoscenza topografica con una evidente qualità narrativa (Taniguchi 1979; Schulz 2004, 76-77), differenziandosi perciò dalla coeva produzione di guide e raccolte di immagini di luoghi celebri. Dopo la Restaurazione e la transizione Edo-Tokyo, il genere ritornò in auge soprattutto grazie alla pubblicazione di *Tōkyō shin hanjōki*, che vendette tra le diecimila e le quindicimila copie, una cifra paragonabile solo a quelle del contemporaneo *Gakumon no susume* (Incoraggiamento al sapere, 1872-1876) di Fukuzawa Yukichi (1834-1901) (Miki 1969, 399). Sebbene si pubblicassero *hanjōki* ambien-

tati in varie parti del Giappone (e anche all'estero), la profusione di *hanjōki* su Tōkyō era tale da potersi considerare una vera e propria sottocategoria del genere (Schulz 2004, 75-78).

Dai Tōkyō hanjōki è espressione della volontà dei redattori del «Tōkyō nichinichi shinbun» di raccontare lo stato della città a due anni e mezzo dal terremoto. Fondato nel 1872, il quotidiano fu la prima testata giornalistica pubblicata nella capitale; a partire dal 1911 fu acquisita dall'editore dello «Ōsaka mainichi shinbun» per trasformarsi in seguito, insieme a quest'ultimo, nell'attuale «Mainichi shinbun», con sede a Tokyo. Nei mesi immediatamente successivi al sisma contribuì a veicolare informazioni sui danni e sulle primissime fasi della ricostruzione. Durante la profonda crisi che investì l'editoria nei primi mesi del 1924, il quotidiano riuscì a risollevarsi grazie al sostegno della casa madre, a Ōsaka, e poté continuare le pubblicazioni senza interruzione.

Non era la prima volta che il termine «*hanjōki*» veniva attribuito al racconto della vita a Tokyo in un periodo, quello del post-terremoto, che certamente non si poteva definire di «fioritura.» Nel 1924, circa sei mesi dopo il sisma, fu pubblicato *Shin Tōkyō hanjōki* (Cronache di fioritura della nuova Tokyo), scritto e illustrato da Mizushima Niou (1884-1958) con l'intento di documentare le condizioni drammatiche in cui versava il tessuto urbano della capitale e immaginarne il futuro. Se il tono dell'opera di Mizushima è inequivocabilmente nostalgico – nella prefazione scrive che il terremoto ha spazzato via la cultura di Edo (Mizushima 1924, 4-6) – quello di *Dai Tōkyō hanjōki* è, come prevedibile in un libro corale, decisamente più complesso, con atteggiamenti di maggiore o minore ottimismo a seconda della personalità di ciascuno scrittore, ma con un clima generale fortemente elegiaco.

Quando viene pubblicata in volume, l'opera è divisa in due parti: «Shitamachi» e «Yamanote.» La prima comprende cinque testi dedicati ai quartieri di Honjo-Ryōgoku, Fukagawa, Asakusa, Nihonbashi e Ginza, e due che si concentrano sul paesaggio intorno al fiume Sumida. La seconda conta undici testi sui quartieri di Iikura, Marunouchi, Kōjimachi, Jinbōchō, Hongō, Ueno, Koishikawa, Waseda-Kagurazaka, Yotsuya-Akasaka, Shiba-Azabu e Meguro.

2. Lo *shitamachi* e la fine di Edo

«Honjo-Ryōgoku» fu scritto da Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) e illustrato da Oana Ryūichi (1894-1966). Pubblicato tra maggio e giugno del 1927, il testo documenta il totale cambiamento della zona confrontandola con il periodo della propria infanzia. Akutagawa va alla ricerca di punti di riferimento nel quartiere, per esempio i ponti di ferro e il traghetto Fujimi, ma talvolta non li trova e nella loro assenza riscontra il segno tangibile della fine un'epoca. Del traghetto scrive:

All'improvviso mi venne in mente che da quelle parti una volta c'era il «traghetto Fujimi». Tuttavia, guardandomi intorno non riuscii a distinguere alcun luogo che avesse l'aria di ospitare una rimessa. Proprio allora notai un gruppo di giovani

sulla trentina fermi al margine della strada e provai a chiedere loro se in zona ci fosse una rimessa. Ma quelli non avevano mai sentito parlare del «traghetto Fujimi» e non sapevano nemmeno che una volta lì c'era una rimessa (DTH S 2013, 15).

Nel 1927 Akutagawa aveva trentacinque anni, dunque un'età di poco superiore a quella dei giovani cui chiede informazioni, tuttavia questi ultimi sono ignari di un elemento del paesaggio che l'autore percepiva come fortemente caratterizzante. Nell'asimmetria tra la loro percezione del quartiere e la propria, Akutagawa individua il sintomo di un cambiamento che superava la dimensione materiale del tessuto urbano per investire quella emotiva delle persone che lo abitavano (Follaco 2018, 240).

Il tono elegiaco è predominante anche nello scritto che Izumi Kyōka (1873-1939) dedica a Fukagawa, uno dei luoghi letterari di Tokyo per eccellenza. Illustrato da Kaburaki Kiyokata (1878-1972) e accompagnato da note esplicative dei vari luoghi menzionati, «Fukagawa senkei» (Il desolato paesaggio di Fukagawa) comparve in diciassette puntate tra il 17 luglio e il 7 agosto del 1927. Racconta la prima visita di Kyōka a Fukagawa dopo il terremoto e, dal momento in cui attraversa lo Eitaibashi per entrare nel quartiere, l'autore-personaggio intraprende un nostalgico viaggio a ritroso nel tempo che ricorre sistematicamente ai ricordi² senza mai perdere il contatto con la contemporaneità. In pieno stile *hanjōki*, si sofferma sul traffico e sul caos cittadino privilegiandone una rappresentazione acustica, ricchissima di onomatopoeie,³ antepone alla correttezza topografica del percorso una gerarchia di impressioni e ricordi, omette elementi del paesaggio (primo fra tutti il tram, che non compare nella sua descrizione nonostante fosse onnipresente, in quegli anni, nella letteratura ambientata a Fukagawa) che non gli interessa rappresentare. Ma si scorge sempre sullo sfondo il riferimento alla realtà coeva, per esempio nel dettaglio delle banche chiuse che evocano la crisi finanziaria in atto: «Quale malinconia suscitavano [...] le finestre delle banche e le loro porte serrate, i cartelli che ne confermavano la chiusura» (DTH S 2013, 64).

Come è evidente sin dai primi testi, il mancato raccordo tra presente e passato è uno dei temi principali della raccolta. Evoca la rottura dovuta al terremoto (ma anche alle successive scelte delle autorità che controllavano la ricostruzione) e veicola l'idea, espressa apertamente da Mizushima nel suo *hanjōki*, che il passato spazzato via dal sisma sia un tempo più lontano, quello di Edo. Ciò traspare anche dai due testi dedicati al Sumida, vero e proprio *meisho* di Edo-Tokyo. Entrambi recano nel titolo il toponimo con cui il fiume era conosciuto nell'epoca Tokugawa, «Ōkawa» (lett. «il grande fiume», dal momento che il Sumida era il maggiore corso d'acqua della città). Il primo dei due testi, «Ōkawa

² Non soltanto quelli che lo riguardano: il testo riporta infatti diversi episodi relativi alle esperienze di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) nel quartiere.

³ Chi scrive ha dedicato uno studio alla dimensione acustica della rappresentazione degli spazi urbani negli *hanjōki*, soprattutto di epoca Meiji. Cfr. Follaco 2023.

fūkei» (Il paesaggio del Sumida), è scritto da Kitahara Hakushū (1885-1942) e illustrato da Yamamoto Kanae (1882-1946). Descrive le scene osservate dall'autore lungo un percorso che da Tamanoi (corrispondente all'odierna Ryōgoku) arriva allo Azumabashi, da lì al Ryōgokubashi, poi l'Eitaibashi e infine Odai-ba, il mare. Hakushū predilige una descrizione multisensoriale, che si sofferma sulle gradazioni cromatiche, gli odori e i suoni, con un ricorso sistematico alle onomatopoeie. Tale stile descrittivo, oltre che affine alla rappresentazione degli *hanjōki* «canonici», si adatta perfettamente alla tipologia di spazi scelti dall'autore, vale a dire i quartieri più poveri, le baraccopoli in cui vivono «i nullatenenti dell'età moderna» (*DTHS* 2013, 131) e che sono caratterizzati da una densità di stimoli sensoriali che sfida la tecnica dello scrittore. Hakushū traduce questa densità nella ripetizione ossessiva di suoni e immagini che spesso trovano una corrispondenza nelle illustrazioni di Yamamoto, come nella descrizione della foresta di gru visibile dall'Azumabashi: «Gru, gru, gru, gru. Ferro vivo, pali di ferro, corde di ferro, reti di ferro. Gli dei del moderno siedono in cima a quelle torri pendenti» (134). E più avanti, nei pressi dell'Eitaibashi, lo stesso repertorio di immagini è oggetto di un'ulteriore elaborazione che associa il fermento disumano della ricostruzione all'onda annichilente del capitalismo: «Pali di ferro, escavatori, il martello del danaro. I motori. Uno, due, tre, quattro. Mitsubishi. Mitsui. Il grande capitalismo. “Fare, fare.” Ferro, ferro, ferro, bestie meccaniche, anche divinità meccaniche, a volte, così si ergono sopra di noi. “Gli umani, pfui.” Ratti, ratti, ratti, ratti, uomini come topolini. Uomini dalle teste giganti. Cosa ci fate con quei cervelli? Macchine umane messe in funzione a destra e a manca, stuzzicate. Tin tin tin tin tin. Tump tump tump» (155).

Se Hakushū legge nel nuovo paesaggio del Sumida l'intreccio inevitabile di una trasformazione destinata a cambiare la mentalità e il sistema di valori alla base della società, e per questo ne fa l'oggetto di una critica veemente, Yoshii Isamu (1886-1960), autore del secondo testo dedicato al fiume, sceglie invece di ricercare nel tessuto urbano le tracce di un passato a lui caro con l'obiettivo manifesto di suscitare nostalgia nel lettore. «Ōkawabata» (Sulle rive del Sumida), illustrato da Kimura Shōhachi (1893-1958), comincia con una riflessione sul mondo evocato dall'antico toponimo, un mondo ormai passato nella memoria collettiva come in quella personale di Yoshii, che lo definisce addirittura il «mondo delle [proprie] inebrianti passioni» (168) e lo collega al ricordo di scrittori a lui cari come Osanai Kaoru (1881-1928) e Shimazaki Tōson (1872-1943).

Il medesimo processo di costruzione a partire dalla memoria si riscontra anche nel testo scritto da Kubota Mantarō (1889-1963) e illustrato da Komura Settai (1887-1940) su Asakusa, «Kaminarimon ihoku» (A nord del Kaminarimon), pubblicato dal quotidiano tra il 30 giugno e il 16 luglio 1927. Asakusa è un luogo caro a Kubota: vi è nato e cresciuto, e ha dedicato al quartiere diversi scritti. «Kaminarimon ihoku» si divide in cinque sezioni, tre delle quali descrivono altrettanti *meisho*, vale a dire Hirokōji, Nakamise e il Kannon-dō, la quarta rievoca i tempi della scuola e la quinta confronta lo stato attuale del quartiere con quello dell'infanzia dell'autore. Sin dall'inizio, il suo racconto di Asakusa si presenta come un viaggio sentimentale lungo il filo dei ricordi e delle predile-

zioni personali. A questo si deve, per esempio, la scelta di aprire il testo proprio con Hirokōji, luogo per sua stessa ammissione più amato e cui si sente più legato (*DTH S* 2013, 222), come pure l'abbondanza di toponimi, di nomi di negozi, di itinerari che riflettono l'approfondita, viscerale conoscenza dei luoghi e restituiscono un'immagine vivida e tridimensionale del quartiere. È costante, in questo suo racconto, l'oscillazione tra passato e presente, tra le scene della sua infanzia e le strade trasfigurate all'indomani del terremoto e della ricostruzione, che Kubota colloca al centro di una continua dissolvenza, con istantanee della vecchia Asakusa che sbiadiscono e vanno a depositarsi sullo sfondo di un paesaggio mutato, fatto di baracche e di nuove attività commerciali. Kubota veste i panni di una guida: chiede ai lettori di seguirlo, li invita ad aiutare l'immaginazione servendosi delle illustrazioni che accompagnano il testo laddove la trasformazione lo richiede, come nel caso di certe stradine ormai difficilmente riconoscibili (236); tuttavia, velando la descrizione con le nebbie della memoria sembra sottrarsi di proposito all'obbligo di accuratezza che tale posizione presupporrebbe: uno schema simile a quello che ricorre nella caratterizzazione degli spazi urbani degli *hanjōki* storici.

«Nihonbashi fukin» (Nihonbashi e dintorni), scritto da Tayama Katai (1871-1930) e illustrato da Hori Shinji (1890-1978), è un ulteriore viaggio nella memoria che l'autore del testo introduce in maniera inequivocabile: «I dintorni del Nihonbashi sono cambiati. La zona ormai è completamente diversa da come si presentava in passato. È difficile individuare le vestigia dell'epoca Meiji, per non parlare di quelle dell'epoca di Edo» (*DTH S* 2013, 278). Il primo netto segnale del cambiamento è lo stato delle acque, che non sono più quelle sublimi, una volta, in poesia e pittura. Tayama torna indietro nel tempo di circa quarantacinque anni, al tempo della propria infanzia, e ricostruisce episodi verificatisi nelle vicinanze del ponte. Questo processo di rielaborazione dello spazio descrive una traiettoria inversa rispetto a quella di *Tōkyō no sanjūnen* (Trent'anni a Tokyo, 1917), dove la trasformazione urbana era presentata da Tayama in modo spesso positivo. La zona del Nihonbashi, al contrario, evoca qui un sentimento di profonda nostalgia a dispetto dell'alone di novità che l'aveva ammantata a partire dai primi anni dell'epoca Meiji. Nihonbashi era un *meisho* dell'età moderna, ospitava un'innovazione tecnologica importante, vale a dire la stazione del telegrafo; quest'ultima compare in numerose stampe e negli *hanjōki* dell'epoca, che la eleggono a simbolo dell'evoluzione dei mezzi di informazione (Follaco 2023, 27-28). In tale procedimento si ravvisa la volontà, comune ad altri autori della raccolta, di leggere nella trasformazione seguita al terremoto il reiterarsi di più antiche trasformazioni che hanno investito la città a partire dall'epoca Meiji.

Ciò è evidente nell'ultimo testo, «Shinkozaiku renga no michisuji» (Versi vecchi e nuovi sul sentiero di mattoni: Ginza-dōri), in cui Kishida Ryūsei (1891-1929) racconta con parole e immagini la Ginza della propria infanzia e ne ricostruisce la storia all'indomani della Restaurazione. Come nel caso di Nihonbashi nel testo di Tayama, la Ginza di Kishida è un luogo privato, fatto di nomi ed episodi noti solamente a chi abbia una conoscenza intima del quartiere. Il terremoto viene menzionato solo due volte nell'intero saggio poiché l'autore indi-

vidua in momenti a esso anteriori l'origine della trasformazione urbana. Il suo saggio e le immagini che lo accompagnano sono dunque un invito a seguirlo nel racconto di un tempo perduto, il tempo «di Edo [...], ineguagliabile in tutto il mondo per lo sviluppo del gusto e dello stile di vita, e per il carattere e l'indole della sua gente.» (DTHS 2013, 347-48) Kishida riconosce nella cultura di Edo un «tratto nazionale», una sorprendente «delicatezza, complessità, austerità e profondità» (348) che costituiscono la lente attraverso la quale osserva la cultura popolare dei tempi moderni, ormai irrimediabilmente mutata rispetto al passato.

3. Yamanote pubblico e privato

Il primo testo del volume dedicato allo *yamanote* è «Iikura fukin» (Iikura e dintorni), scritto da Shimazaki Tōson (1872-1943) e illustrato da Kimura Shōhachi. Tōson conosceva bene Iikura perché ci abitava ormai da quasi dieci anni. La sua descrizione insiste sin da principio su un aspetto delle aree residenziali dello *yamanote* in netta contrapposizione con lo *shitamachi*, vale a dire il loro paesaggio parzialmente selvatico. Si sofferma sui versi dei gufi e del pollame udibili nella zona, sulla presenza di animali e sulla fioritura delle camelie che conferiva ancora al quartiere un'atmosfera pastorale nonostante l'aumento delle aree residenziali (DTHY 2013, 16-18). Non manca, inoltre, un veloce riferimento a quella che era stata la residenza di Tokugawa Yorimichi (1872-1925) a Iikura, che ospitava anche la raccolta di libri e incisioni musicali Nanki bunko, luogo particolarmente caro a Tōson; si trattava della casa più grande del quartiere, che dopo il terremoto fu venduta al Ministero delle Poste e Telecomunicazioni, mentre la biblioteca fu donata all'Università di Tokyo.

Di tutt'altro tenore è il saggio dedicato a Marunouchi, scritto da Takahama Kyoshi (1874-1959).⁴ La frequentazione di Takahama con Marunouchi comincia quando, nel 1923, la sede della redazione della rivista «Hototogisu», cui collaborava, si trasferisce nell'edificio simbolo del quartiere degli affari di Tokyo: il Marunouchi building (o Marubiru). Anche se lo definisce il «suo» Marunouchi (DTHY 2013, 45) e ricostruisce gli spazi all'esterno e all'interno del Marubiru affidandosi ai ricordi e prediligendo un tono nostalgico, Takahama adotta una prospettiva duplice, quella di *habitué* del quartiere e del forestiero arrivato dalla provincia. Come ho argomentato altrove, tale costruzione della voce narrante consente all'autore di astrarsi quanto basta dalla realtà per immaginare la zona in un passato anteriore rispetto ai propri ricordi, e nel futuro (Follaco 2020, 280-81). Takahama, dunque, articola la propria nostalgia in un senso più complesso rispetto agli altri autori, con un carattere meno intimistico ma più affine alla vocazione critica e demistificante degli *hanjōki*.

Tra il testo di Tōson e quello di Takahama c'è una differenza sostanziale: il primo descrive un luogo caro in senso privato, il secondo sottolinea la funzione pubblica di Marunouchi, la sua identità di quartiere degli affari. Si tratta di una

⁴ «Marunouchi» è il solo testo della raccolta che non presenta illustrazioni.

narrazione che accomuna «Marunouchi» a «Yamanote Kōjimachi», il saggio scritto e illustrato da Arishima Ikuma (1882-1974). Il quartiere di Kōjimachi è osservato dal finestrino di un'automobile in corsa, quindi una prospettiva diversa rispetto ai testi descritti finora, inoltre Arishima ribadisce più volte che la redazione del «Tōkyō nichī nichī shinbun» si aspetta da lui un *hanjōki*. La sua conclusione, dopo aver visitato la zona in maniera per lui insolita e averne così apprezzato elementi che prima ignorava, è che la vera «fioritura» di Kōjimachi sia legata ormai a due aspetti: il nuovo mercato dell'intrattenimento nei *machiai* (DTH Y 2013, 93) e l'andirivieni di passanti (104), persone la cui permanenza è solo temporanea.

I visitatori del quartiere sono oggetto dell'attenzione anche di Tanizaki Seiji (1890-1971) che, in «Jinbōchō atari» (L'area di Jinbōchō), descrive la zona soffermandosi su due aspetti in qualche modo tipici: la presenza degli studenti che affollano le librerie, sottolineata anche dalle illustrazioni di Tanaka Totsusai (1893-1958), e gli incendi che da secoli costituiscono una minaccia per Kanda e dintorni. Gli studenti, inoltre, sono tra i protagonisti di «Daigaku kaiwai» (Il quartiere universitario), scritto da Tokuda Shūsei (1871-1943) e illustrato da Kinoshita Takanori (1894-1973), che racconta la zona di Hongō. Caratteristica comune a questi testi è anche la discrepanza tra la volontà dichiarata di confrontare passato e presente e quella che pare un'oggettiva difficoltà a individuare un punto nel passato che non sia ben più lontano del periodo immediatamente precedente il terremoto. In entrambi i casi, gli autori non indulgono tanto nella descrizione dei cambiamenti esteriori ma nell'evocazione di atmosfere perdute che preludono a una trasformazione molto più intima e profonda. Lo dice chiaramente Tokuda nella conclusione del suo testo:

I paesaggi urbani più emozionanti per me sono quelli angusti. Per esempio Kagurazaka o la zona di Shitaya e Nakachō, che ritengo luoghi essenziali per la città. Se, dalle parti di Hongō sanchōme, le stradine di Kikuzaka diventassero più belle e vivaci, come le vie secondarie che costeggiano il percorso del tram, conferirebbero all'intero rione un'atmosfera da *shitamachi*. Le grandi strade e i ponti mastodontici che percorrono in lungo e in largo questa enorme città di Tokyo sono senz'altro un bel vedere, ma le città sono fatte anche di ombre e atmosfere vivaci, che delle vite di chi le abita costituiscono un elemento necessario (DTH Y 2013, 156).

La ricerca di atmosfere dello *shitamachi* è parte anche del testo scritto e illustrato da Fujii Kōyū (1882-1958), «Ueno kinben» (La zona di Ueno), anche qui con l'intento apparente di appianare le differenze tra quartieri popolari e *yamanote* cercando di conferire a quest'ultimo una dimensione quanto più possibile umana ma, allo stesso tempo, confermandone l'aura «selvatica» già evidenziata da Tōson nel proprio racconto di Iikura. Quello di Fujii è uno dei testi più completi e densi della raccolta; residente nell'area da lungo tempo, riesce a coglierne ogni sfumatura restituendone un'immagine al contempo dettagliata e intensa.

Anche Fujimori Seikichi (1892-1977) risiede nell'area di cui scrive, Koishikawa, nel testo omonimo illustrato da Nakagawa Kigen (1892-1972). Vi si è trasferito otto anni prima e la racconta descrivendo un percorso topografico

e storico che muove dall'intento manifesto di «scrivere della trasformazione» (205) della zona come si conviene a un *hanjōki*, ricercandone i luoghi più noti e facendosi aiutare da chi li conosce meglio di lui: sua moglie.

Il tono è invece fortemente intimistico in «Waseda Kagurazaka», scritto da Kanō Sakujirō (1885-1941) e illustrato da Ataka Yasugorō (1883-1960). Kanō, che conosce la zona perché ex studente dell'Università Waseda, fa iniziare il proprio racconto con una conversazione dal barbiere e un commento di quest'ultimo sui suoi capelli ormai ingrigiti (228). Ricco di dialoghi e puntuale nella descrizione delle trasformazioni occorse nel quartiere, Kanō produce un ritratto composito del «luogo di appartenenza dello spirito» (*kokoro no furusato*) che Waseda e Kagurazaka rappresentano per lui (280). Si tratta di uno dei testi più elegiaci dell'intera raccolta, tanto che in conclusione l'autore si scusa per essersi lasciato sedurre dalle sirene della nostalgia, sospettando di essere venuto meno al compito che gli è stato affidato (284).

Completamente diversa è l'impostazione di «Yotsuya Akasaka», scritto da Miyajima Sukeo (1886-1951) e illustrato da Tsuji Hisashi (1884-1974), che ripercorre la storia della zona dal passato feudale alla fioritura dei centri commerciali, ricostruendone le trasformazioni in concomitanza con le vicende storiche che l'hanno toccata, quindi inserendola in un contesto «pubblico» che si arricchisce di volta in volta di elementi privati, filtrati dalla memoria e dalla sensibilità dell'autore.

«Shiba Azabu», di Osanai Kaoru (1881-1928) con le illustrazioni di Morita Tsunetomo (1881-1933), è una sorta di memoriale che attraverso i ricordi d'infanzia dell'autore e una serie di episodi della sua vita adulta ricrea il carattere di un quartiere amato da scrittori e intellettuali e, in un certo senso, centro di una vita culturale meno strutturata – e forse per questo più feconda – rispetto a quella ufficiale.

L'ultimo testo della raccolta è «Meguro fukin» (Meguro e dintorni), scritto da Kamitsukasa Shōken (1874-1947) e illustrato da Nakamura Gakuryō (1890-1969). La struttura questa volta è quella di un racconto i cui protagonisti sono Haruno Yukio e una ragazza, Kimiko, che passeggiano per il quartiere deprecando l'urbanizzazione sfrenata che ne sta stravolgendo l'aspetto e che, in nome del profitto, disumanizza ogni spazio. Centrale, in questo scritto, è il senso di incongruenza tra lo spazio e le proiezioni dell'autorità, sia essa politica o economica, su di esso; per esempio la toponomastica, con l'osservazione che la stazione di Meguro in realtà non si trova a Meguro (376-377), a sottolineare la discrepanza tra lo spazio vissuto dalle persone e quello rappresentato dall'autorità.

4. Conclusione

Dalla panoramica sui contenuti delle due parti che compongono *Dai Tōkyō hanjōki* è già emersa una differenza sostanziale: nei capitoli dedicati allo *shitamachi* il terremoto è un elemento realmente centrale, mentre nel caso dello *yamanote*, anche laddove gli autori insistono sulla trasformazione urbana, gli eventi del 1923 non risultano mai decisivi. Non sorprende che le due aree della città

appaiano influenzate in misura diversa dal sisma, dal momento che esso le ha colpite con differente intensità.

Come ha osservato Alex Bates (2015), la maggior parte degli scrittori abitava nello *yamanote*, e per questo motivo risentì in maniera solo indiretta delle conseguenze immediate del terremoto, che fu molto più devastante nello *shitamachi*, area più vulnerabile sia dal punto di vista delle infrastrutture che del tessuto economico e sociale (7). Fu tra Honjo e Fukagawa, quartieri sovraffollati e poveri, che si registrarono i danni più gravi. Honjo diventò un vero e proprio simbolo del terremoto, status accresciuto dalle numerose iniziative che lo interessarono quando, nei mesi seguenti, la catastrofe sismica si trasformò gradualmente in materia di rappresentazione. Tale potenziale simbolico era evidentemente consolidato nel 1927, quando i redattori del «Tōkyō nichī nichī shinbun» inaugurarono la serie di scritti sulla Tokyo post-ricostruzione proprio con quello di Akutagawa su Honjo e Ryōgoku.

Dopo un iniziale momento di impasse dell'editoria, allora fortemente centralizzata all'interno della capitale, nelle settimane successive al terremoto la stampa periodica riprese a pubblicare, e nei fascicoli licenziati a ottobre 1923 è preponderante la presenza di fotografie, saggi sul futuro della città e racconti di esperienze vissute (Bates 2015, 23). Si tratta di tre modalità narrative che, seppure in forma comprensibilmente mutata, ritroviamo in *Dai Tōkyō hanjōki*. La visualizzazione dello stato dei diversi quartieri della città attraverso le illustrazioni; lo sforzo immaginativo e teoretico che sottende allo sguardo di alcuni degli autori verso il futuro; la rielaborazione in chiave personale, di prima mano o per sentito dire, di una realtà altrove descritta da numeri, statistiche e dati oggettivi. Tutti e tre questi elementi sono funzionali a un tentativo non dichiarato, ma palese, di umanizzare la catastrofe ponendo la persona (lo scrittore, l'illustratore, ma anche conoscenti e sconosciuti che popolano le pagine dei vari testi) al centro della descrizione.

Che il sisma del 1923 sia stato un evento spartiacque, l'inizio di una trasformazione, è un fatto sicuro, che non necessita di conferme; che tale trasformazione non sia stata solo un fenomeno urbano, che abbia anzi investito sfere ben più ampie della vita sociale e culturale, è ulteriormente accertato dai saggi qui discussi. La tempistica con cui essi compaiono nel «Tōkyō nichī nichī shinbun» e l'ordine con cui sono organizzati nel volume è effetto di una gerarchia ben precisa di valore simbolico che colloca quartieri come Honjo e Fukagawa, e il paesaggio di un *meisho* influente come il Sumida, in una posizione di primissimo piano. I luoghi descritti nei sette saggi sullo *shitamachi* sono accomunati da un tono elegiaco che accentua la rottura tra presente e passato inquadrando quest'ultimo in un contesto temporale più antico rispetto al 1923. Se all'indomani del terremoto le tre modalità narrative descritte poc'anzi servivano a conferire dimensioni umane a un fenomeno straordinario con l'obiettivo di favorirne la comprensione e quindi di avviare un processo di elaborazione del trauma, nel 1927 le medesime strategie risultano le più adeguate a indagare, di tale fenomeno, non più gli effetti immediati, ma quelli sul lungo termine: agli scrittori di *Dai Tōkyō hanjōki* non interessano le rovine materiali, bensì quelle mentali, morali e sociali.

All'indomani della Restaurazione Meiji, lo *shitamachi* aveva rappresentato uno spazio di relativa resistenza alla spinta innovatrice del *bunmei kaika*. A di-

spetto di un ammodernamento che in alcune sue aree fu comunque massiccio, abitudini e atmosfere della città di Edo persistevano nei luoghi della vita quotidiana, nei siti celebri (non senza, talvolta, sfumature retoriche e strumentali) e proprio in quei segmenti del paesaggio urbano che erano il riflesso nello spazio del nuovo modello capitalista e delle condizioni di disparità che esso creava, le baraccopoli (*hinminkutsu*). Insieme alla nuova povertà urbana erano emerse le difficili condizioni in cui versavano già in epoca feudale le comunità storicamente emarginate (Mizuuchi 2003, 14), inoltre, con l'abolizione del sistema delle caste in epoca Meiji, il valore identitario dello spazio di residenza era cresciuto sempre di più (McCormack 2013, 112). Le baracche, quelle preesistenti in cui vivevano i poveri e quelle nuove, destinate agli sfollati, diventano qui un simbolo della Tokyo moderna e una presenza costante nel paesaggio descritto dagli autori della sezione relativa allo *shitamachi*.⁵ Da una parte alimentano lo spirito critico con cui è evocata la ricostruzione post-sismica, evidenziandone i limiti e ridimensionando così la percezione di una rapida ripresa che, oltre le aspettative, avrebbe accresciuto il prestigio della capitale (Fisch 2018, 32) e favorito l'aumento demografico (Harada 1995, 175). Dall'altra, contribuiscono a sottolineare quanto la modernizzazione di epoca Meiji fosse un processo incompiuto, che aveva lasciato indietro larghe fasce della popolazione, e di cui il terremoto e la relativa ricostruzione costituivano la tappa finale – ma non conclusiva.

La narrazione dello *yamanote* partiva da premesse differenti. Lo spazio della «città alta» era condizionato dalla necessità di dotare la capitale di un'immagine di autorità, benessere, modernità. L'azione massificante del progresso, che nello *shitamachi* aveva prodotto sradicamento ed esclusione, nello *yamanote* genera un senso di separazione tra pubblico e privato cui gli autori degli undici contributi rispondono con due distinte strategie: il ricorso alla conoscenza intima dei luoghi e l'appianamento delle differenze rispetto alla «città bassa.» È per questo che si privilegia la descrizione di ambienti fuori mano, che ci si lascia guidare dalla memoria fisica ed emotiva dei luoghi, che si critica, in modo più o meno implicito, la crescente mercificazione dello spazio.

Un genere intemperante come lo *hanjōki* si presta a questo tipo di narrazione principalmente per due sue caratteristiche: la scarsa normatività, che lo rende libero e duttile in termini di linguaggi e organizzazione, e la forte carica dissacrante. Si è visto, tuttavia, come la maggior parte degli autori si approprii solo di alcuni stilemi degli *hanjōki* storici, come la disposizione topografica che segue le traiettorie tracciate dai *meisho*, il ricorso all'onomatopoesi, l'adozione di una prospettiva esterna.⁶

Dai Tōkyō hanjōki appare dunque, in ultima analisi, un prezioso documento della più imponente trasformazione urbana del XX secolo giapponese e l'espres-

⁵ Le *barakku* sono oggetto della ricerca di Kon Wajirō in epoca Taishō e parte integrante della sua teoria del moderno, *moderunorojio* o «modernologia.» Cfr. Kon e Yoshida 1930.

⁶ Il cosiddetto «orecchio dello straniero» che si avvicina per la prima volta alla città (Tanikawa 2009, 52).

sione di un momento nodale nella storia della letteratura giapponese moderna: la crisi di un modello di scrittura romantica, autoreferenziale, e l'emergere di forme ibride e frammentarie come la nuova realtà dell'epoca Shōwa.

Bibliografia

- Bates, Alex. 2015. *The Culture of the Quake. The Great Kantō Earthquake and Taishō Japan*. Center for Japanese Studies, University of Michigan.
- Fisch, Michael. 2018. *An Anthropology of the Machine: Tokyo's Commuter Train Network*. The University of Chicago Press.
- Follaco, Gala M. 2018. "Dai canali alle ferrovie. Metafore cangianti della Tōkyō moderna." *La città in Asia. Letture critiche degli spazi urbani antichi e moderni*, a cura di Gala Maria Follaco e Giulia Rampolla. Roma: Viella. 229-42.
- Follaco, Gala M. 2020. "Tōkyō, una metropoli asiatica. Trasformazioni e rappresentazioni del paesaggio urbano nel Novecento." *Memoria e Ricerca* 28 (64): 267-88.
- Follaco, Gala M. 2023. "A Soundscape of Urban Modernity: Voices and Din in 1874 Hanjōki." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 82 (1): 1-36.
- Fukuda, Kiyoto. 1978. "Hanjōki." *Nihon kindai bungaku daijiten* vol. 4, a cura di Odagiri Susumu. Tokyo: Kōdansha. 430-31.
- Harada, Katsumasa. 1995. *Kisha kara densha e: shakaishiteki kansatsu*. Tokyo: Nihon keizai hyōronsha.
- Kōdansha bungei bunko (a cura di). 2013. *Dai Tōkyō hanjōki. Shitamachi*. Tokyo: Kōdansha.
- Kōdansha bungei bunko (a cura di). 2013. *Dai Tōkyō hanjōki. Yamanote*. Tokyo: Kōdansha.
- Kon, Wajirō e Yoshida Kenkichi (a cura di). 1930. *Moderunorojio, kōgengaku*. Tokyo: Shun'yōdō.
- McCormack, Noah Y. 2013. *Japan's outcaste abolition: the struggle for national inclusion and the making of the modern state*. New York: Routledge.
- Miki, Aika. 1969. "Hattori Bushō den." *Meiji bungaku zenshū* vol. 4, a cura di Shioda Ryōhei. Tokyo: Chikuma shobō. 399-408.
- Mizushima, Niou. 1924. *Shin Tōkyō hanjōki*. Tokyo: Nihon hyōronsha.
- Mizuuchi, Toshio. 2003. "The Historical Transformation of Poverty, Discrimination, and Urban Policy in Japanese City: The Case of Osaka." *Representing Local Places and Raising Voices from Below*, a cura di Toshio Mizuuchi. Osaka City University Press, 12-30.
- Pastreich, Emanuel. 2000. "The Pleasure Quarters of Edo and Nanjing as Metaphor: The Records of Yu Huai and Narushima Ryūhoku." *Monumenta Nipponica* 55 (2): 199-224.
- Schulz, Evelyn. 2004. *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō" (Tōkyō hanjōki): Eine Gattung der topografischen Literatur Japans und ihre Bilder von Tōkyō (1832-1958)* Monaco di Baviera: Iudicium.
- Taniguchi, Iwao. 1979. "Tanpen shōsetsushū toshite mita Tōkyō shin hanjōki: Meiji kaikaki no hyakki gyōzu." *Nihon bungaku* 28 (9): 86-92.
- Tanikawa, Keiichi. 2009. "Tokei no machi: Rondon shin hanjōki ni okeru Edo, Rondon, Tōkyō." *Bungaku* 10 (6): 49-57.
- Young, Louise. 2013. *Beyond the Metropolis: Second Cities and Modern Life in Interwar Japan*. University of California Press.