

Le campagne allucinate: sul modernismo rurale nella letteratura giapponese di inizio Novecento

Pierantonio Zanotti

Abstract: In this essay, making use of concepts from the scholarship on rural modernism and Mark Fisher's aesthetic reflection on the «weird» and the «eerie», I analyze some texts in Japanese literature from the first three decades of the twentieth century. In the works of Yamamura Bochō, Hagiwara Sakutarō, and Miyoshi Tatsuji we find traces of a representation of the countryside as a site with its own specific form of modernity; the treatment of rural settings in non-realist modes; *humus* as the source of a weird externality; and the rural landscape as a powerfully eerie place.

Keywords: rural modernism, Mark Fisher, Yamamura Bochō, Hagiwara Sakutarō, Miyoshi Tatsuji

Il modernismo letterario e artistico viene generalmente configurato come fenomeno essenzialmente urbano: la vita di città costituisce l'oggetto privilegiato delle opere moderniste o il contesto materiale della loro produzione.¹ Raymond Williams, per esempio, ha scritto pagine molto influenti sul ruolo che le metropoli degli imperi coloniali svolsero come crogiolo in cui si formarono i modernismi che oggi sono considerati canonici, sottolineandone la natura di fenomeni prodotti da nuove reti di interconnessione capitalista, tecnologica, coloniale (1989). Negli ultimi due decenni, a seguito del cosiddetto *global turn* negli studi sul modernismo, si sono moltiplicate le ricerche che hanno provato a percorrere queste reti e interconnessioni in direzioni eccentriche, indagando cioè il modernismo come fenomeno transnazionale e le forme di modernismo prodottesi alla «periferia» del «Global North». Soffermandosi su esperienze originatesi in spazi geografici come l'Europa Orientale e Meridionale, l'America del Sud, l'Asia Orientale e Meridionale, il Mondo Arabo e l'Africa, questa manovra critica e storiografica ha contribuito a rivedere il canone eurocentrico

¹ Con tutto un repertorio ormai canonico di tropi tanto *highbrow* che «vernaculari»: la folla, lo *shock*, la velocità, il *blasé*, il *flâneur*, il cinematografo, i grandi magazzini, i caffè, l'architettura in ferro e vetro, ecc.

Pierantonio Zanotti, Ca' Foscari University of Venice, Italy, pierantonio.zanotti@unive.it, 0000-0001-8708-9156

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Pierantonio Zanotti, *Le campagne allucinate: sul modernismo rurale nella letteratura giapponese di inizio Novecento*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.20, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 203-218, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

del modernismo.² Anche in questi approcci, tuttavia, la centralità della città come catalizzatore delle esperienze moderniste è rimasta per lo più incontestata (Davis 2015, 461). Questo è per esempio il presupposto di Andreas Huyssen, quando in un saggio citatissimo in questo campo di studi sembra privilegiare, come tema del supplemento di indagini richiesto dall'approccio globale al modernismo, «the various ways in which metropolitan culture was translated, appropriated and creatively mimicked in colonized and postcolonial countries in Asia, Africa and Latin America» (2005, 6). Di conseguenza, agli studi sulle scene di Parigi, Londra o New York, si sono affiancati quelli su quelle di Shanghai, San Paolo, Tbilisi o Tokyo.

È però possibile immaginare che, se il paradigma coloniale-diffusionista del modernismo può essere (ed è stato) decentrato in senso nazionale/geografico, possa esserlo anche in altre direzioni. Già un testo che nella classica lettura di Marshall Berman (2012) figura tra i capisaldi del modernismo culturale, il *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels (1848), dà delle indicazioni su queste direzionalità:

La borghesia ha assoggettato la campagna al dominio della città. Ha costruito città enormi, ha accresciuto grandemente la popolazione urbana rispetto a quella rurale, strappando in tal modo una parte notevole della popolazione all'idiotismo della vita rurale. Come ha assoggettato la campagna alla città, così ha reso dipendenti i paesi barbari e semibarbari da quelli civili, i popoli contadini dai popoli borghesi, l'Oriente dall'Occidente (Marx, Engels 2005, 11-12).

L'interdipendenza capitalista tra centro e periferia vige infatti non solo tra diverse regioni del mondo, ma anche tra città e campagna. Viene quindi da chiedersi che cosa si potrebbe trovare, in termini di modernismo letterario, percorrendo a ritroso questo asse coloniale non solo dalle culture urbane dei paesi «civili» verso quelle dei «paesi barbari e semibarbari», ma dalla «città» alla «campagna». Esiste un modernismo rurale e se esiste, come si configura? E se è possibile percorrere questo approccio nel caso del Giappone, dove potremmo andare a cercare, e che cosa potremmo trovare? Questo breve contributo si ripropone di fornire qualche risposta preliminare a simili quesiti.

1. Il modello tentacolare e la fine dell'idillio

La concezione diffusionista e urbanocentrica del modernismo (e, in senso lato, della modernità) non è però solo il prodotto di ricostruzioni storiografiche posteriori. Essa è ben presente nei discorsi coevi a questi fenomeni. In un articolo del 1913, il critico e poeta Sōma Gyofū (1883-1950) descrive gli attributi dell'e-

² La bibliografia prodotta nell'ambito dei *global modernist studies* è ormai assai vasta. Si segnalano almeno due recenti compilazioni, utili in questo contesto per via dell'approccio areale in esse adottato: Ross e Lindgren (2015) e Moody e Ross (2020); si rimanda all'eccellente introduzione di quest'ultimo volume per un primo accesso allo stato dell'arte su questo filone di studi.

poca moderna (*gendai*) e prende atto del fatto che non solo la metropoli (*tokai*) è stata sconvolta dai cambiamenti sociali e tecnologici della nuova epoca, ma che «anche la campagna [*den'en*], che un tempo era il regno della tranquilla vita primitiva, è stata distrutta e ora si trova in una relazione organica [*yūkitekina kankei*] con la città» (1913, 3). Appunto è la natura di questa «relazione organica» il fulcro privilegiato delle rappresentazioni della modernizzazione rurale tra Otto e Novecento. Tra le immagini più tipiche del movimento compiuto dalla modernità dal centro alla periferia figurano quelle dell'onda(ta) e del tentacolo. Quest'ultimo termine, che assomma in sé suggestioni provenienti dai recenti sviluppi delle scienze biologiche ma anche da un immaginario letterario à la Jules Verne, rimanda al registro del mostruoso, piuttosto comune nel descrivere lo sviluppo urbano tra Otto e Novecento.

Questo immaginario ebbe un'incarnazione molto influente nell'opera del poeta belga di lingua francese Emile Verhaeren (1855-1916) (Silverman 2018). Verhaeren in Giappone fu letto, apprezzato e tradotto da autori come Ueda Bin (1874-1916), Mori Ōgai (1862-1922), Yosano Hiroshi (Tekkan) (1873-1935) e Takamura Kōtarō (1883-1956), e, di conseguenza, la sua opera fu almeno sommariamente conosciuta da tutti coloro che ambivano a far parte di quella comunità immaginata nota come *shidan* o «scena della poesia in forme moderne» (ivi compresi i poeti citati più sotto in questo contributo).³ Ciò vale non solo per il trittico formato dalle raccolte *Les campagnes hallucinées* (1893), *Les villes tentaculaires* (1895) e *Les villages illusoires* (1895), ma anche per le più tarde *Les forces tumultueuses* (1902) e *Les blés mouvants* (1912).

Nei suoi *French Portraits* (1900), un testo che anche in Giappone ebbe una certa fortuna come parte del canone critico sul simbolismo internazionale, il saggista statunitense Vance Thompson descriveva la poetica di Verhaeren in questi termini:

His heroic trilogy [*Les campagnes hallucinées*, *Les villages illusoires* e *Les villes tentaculaires*] is built on the disquieting fact that the country is being deserted, while the cities are growing monstrously. [...] To the philosopher it is a reasonable phenomenon, marking the beginning of a new civilization: to the poet it is an epic and a tragedy. The poet sees the naked, black, abandoned fields; the deserted homes, doorless and windowless; and along the highways lean, hopeless, interminable caravans journeying to the crowded cities. He walks abroad in his deserted country. The sea is stealing back the disregarded fields. The tattered windmills sprawl like monstrous spiders. The stagnant canals are green with poison. No cattle come there to drink. The very flowers are dead. Birds of prey fly shrieking overhead. Mankind has fled to the apocalyptic cities of refuge. Huge and grim, they lie along the horizon, under flags of smoke and carbon flame.

³ Sulla ricezione di Verhaeren in Giappone, si può vedere Ōba (2004). Stando al volume *Pari yori* (Da Parigi, 1914), scritto a quattro mani con la moglie Akiko (1878-1942), Yosano fece visita a Verhaeren nel 1912, durante il suo soggiorno in Europa, e il poeta belga gli fece dono di una copia autografata delle *Villes tentaculaires* (TAZ, vol. 10, 253-55).

Here and there, however, a few villages have survived. Are they real or things of fantasy, these «Villages Illusoires»? In the rotting houses the old laborers rot: life drifts down to hideous idiocy (Thompson 1900, 47-48).

Da *Les blés mouvants* provengono diciotto delle poesie presentate da Yosano nell'antologia di traduzioni *Rira no hana* (Fiori di lillà, 1914) da lui stesso curata. Tra queste figura *Dialogue rustique (Antoine et Guillaume)*, titolo reso da Yosano con «Inaka no taiwa»:

Tous ces malheurs, ami, nous viennent de la ville
 Monstrueuse et vorace, arrogante et servile,
 Qui se ramasse au loin et puis bondit vers nous
 Avec ses trains bandés sur des rails métalliques,
 Avec ses crins tendus de fils télégraphiques,
 A travers le ciel pur et le vent clair et doux.
 Il ne faudrait nommer qu'en nous signant, ces choses
 Qui depuis cinquante ans furent les mornes causes
 De l'orgueil des cités et du grand deuil des champs.
 O les anciens chemins, sinueux et penchants
 Autour des vieux enclos et des eaux solitaires!
 Voici qu'on coupe en deux les prés héréditaires,
 Qu'une gare stridente et de cris et de bruits
 Réveille les hameaux au milieu de la nuit;
 Qu'une route de fer, de feu et de scories
 Traverse les vergers bornant les métairies
 Et qu'il n'est plus un coin au fond des bois, là-bas,
 Où le sifflet d'un train soudain ne s'entend pas.
 (vv. 55-72, Verhaeren 1912, 36)

Verhaeren è oggi ricordato come un pionieristico cantore dell'*epos* urbano e tecnologico della modernità, un precorritore del Futurismo (Castiglione 2009), ma il suo contributo alla definizione della condizione delle campagne nella modernità non fu meno significativo. Le campagne di Verhaeren non sono moderne perché tecnologicamente avanzate o turbinanti di nuove attività, come le città. La loro modernità consiste nell'essere violate, umiliate, sinistre, marcescenti *per colpa* dell'assoggettamento alla città.

In Giappone, nei primi tre decenni del Novecento, le principali novità introdotte in campo agricolo dalla modernità furono l'adozione di nuovi fertilizzanti e varietà di cultivar, o l'ottimizzazione delle tecniche di coltivazione, irrigazione, trasporto e conservazione dei raccolti. La meccanizzazione dell'agricoltura fu molto limitata fino al periodo Shōwa (Totman 2014, 227-31). Non fu quindi in questa appariscente forma di progresso tecnologico che si manifestò la modernizzazione delle campagne.

A dare il senso della modernità rurale furono piuttosto, come in Verhaeren, gli effetti di integrazione sistemica con il nuovo capitalismo industriale e urbano: i nuovi mezzi di trasporto (strade, ferrovie, treni, corriere), le emanazioni periferi-

che della burocrazia statale (municipi, uffici scolastici, stazioni di polizia, distretti militari, enti di pubblica sanità), i mezzi di comunicazione (la posta, il telegrafo, la distribuzione – simultanea o quasi rispetto alla città – della stampa quotidiana e periodica), l'incremento delle colture integrate alla produzione manifatturiera o ai servizi (per es., la sericoltura, o i pascoli per l'alimentazione dei cavalli da tiro), il via-vai di merci e persone dalla città alla campagna (la campagna come centro produttivo, ma anche come mercato). In questo regime di interdipendenza in cui le zone di contatto e i punti di ibridazione tra le due realtà erano molteplici, solo un tipico binarismo modernista («città/campagna», «progresso/tradizione», «avanguardia/retroguardia») poteva portare a percepire la modernità come esclusivo appannaggio nativo delle «città», e a considerare molti degli elementi di questo inventario come i tentacoli che dal centro si estendevano alle periferie. Eppure, benché controintuitivi rispetto al paradigma urbanocentrico e sviluppatista del modernismo canonico, aspetti del contesto rurale quali «economic depression, the expansion of transport and communication networks, the rollout of electricity, the loss of land and the erosion of local identities» (Bluemel e McCluskey 2020, 1-2) sono fenomeni non meno nativamente moderni degli articoli più spettacolari del modernismo urbano, come la costruzione di grattacieli e grandi magazzini, o l'aumento del traffico e dell'industria del divertimento cittadini (Davis 2015, 462).

Un esempio di queste dinamiche è fornito da *Inaka kyōshi* (Il maestro di campagna), romanzo del 1909 dello scrittore naturalista Tayama Katai (1872-1930). Il protagonista Seizō anela alla città, ma è costretto dalla mancanza di mezzi a rimanere a vivere con un modesto impiego di maestro elementare in una periferia, la prefettura di Saitama, attraversata da flussi di persone, merci e informazioni. Qui si rende progressivamente conto della disintegrazione del supposto ordine delle società rurali:

Frequentando in quel modo la comunità, gli giungevano all'orecchio diverse storie sugli abitanti del villaggio [*mura*], senza nemmeno bisogno che andasse a cercarle: la storia di una donna che, afflitta per i suoi casi domestici, si era gettata in un canale; la storia di una bambinaia che, con l'inganno, era stata trascinata nel bosco da un viandante e violentata; la storia di una banda di tre rapinatori che erano entrati a spada sguainata nella casa di una ricca famiglia contadina di Kamimura e, dopo aver legato marito e moglie, avevano portato via il loro denaro; la storia del doppio suicidio d'amore di un sensale di bozzoli e di una cameriera d'osteria. Più sentiva storie simili e più scopriva quanto fosse grama e triste la vita anche nel villaggio, che aveva ritenuto pacifico. E poi i rapporti tra padroni terrieri e fittavoli, le enormi differenze tra ricchi e poveri: si rese conto gradualmente che anche la campagna [*inaka*], che aveva ritenuto potesse essere il luogo di una pura vita ideale nel dolce grembo della natura, fosse in realtà un teatro di lotte, un mondo di cupidigia.

Inoltre, giunse a comprendere che anche la campagna era oscena, viziosa e sozza ben oltre ogni aspettativa. Nei pettegolezzi della gente se ne sentiva parlare spesso. Per esempio, che cosa avesse combinato una determinata ragazza; che una certa moglie aveva commesso adulterio con un tale; che qualcuno teneva in se-

greto un'amante da qualche parte; che marito e moglie litigavano continuamente per via di una donna... Queste e altre storie giungevano continuamente al suo orecchio. Per di più, a volte gli capitava pure di verificare con i propri occhi che queste voci non fossero completamente inventate (TKZ 1993, vol. 2, 480-81).

La descrizione di Seizō è implicitamente organizzata secondo tre categorie modern(ist)e che si avvicendano nel brano: la devianza criminale, la lotta economica e la sessualità; e benché la presenza di questi elementi nella società rurale non sia imputata a nessun agente preciso, non è difficile intuire che la loro particolare esuberanza dipenda dai tempi nuovi.

Se la campagna è, per quanto con modalità diverse, non meno «moderna» o «modernizzata» della città, in termini storico-letterari la principale differenza tra questi due luoghi sta nel fatto che la campagna è oggetto di una rappresentazione più resistente alle modalità che gli scrittori urbani invece adottano per rappresentare la sempre più topicamente frenetica, mutevole, brulicante vita di città. Quando si scrive di campagna, le modalità realiste (non di rado intinte in una qualche forma di colore locale regionalista) rimangono prevalenti. Come nota David A. Davis (2015, 464), è proprio la «discontinuità tra tecnica modernista e contenuto rurale» a costituire la caratteristica principale del «Southern Modernism» statunitense di William Faulkner e altri, il quale costituisce il più studiato – e ormai quasi paradigmatico – esempio di «modernismo rurale».⁴

Proprio su questa «discontinuità tra tecnica modernista e contenuto rurale» vorrebbe fornire qualche appunto questo scritto, in riferimento alla letteratura giapponese degli anni Dieci e Venti del Novecento.

2. *Et in Arcadia ego*: modernismo rurale in Giappone

Quello che mi interessa esplorare qui non è tanto un repertorio di lamenazioni moralistiche sulla corruzione della campagna, o una parata di episodi di assalti della modernità ai danni di un mondo agreste autentico e primitivo. Quello che mi interessa è il nesso tra queste tematiche e la loro declinazione in forme letterariamente modernistiche. Da questo punto di vista, la categoria di «modernismo rurale» risulta probabilmente più produttiva di quella di «anti-pastorale», esplorata ad esempio in un classico studio di Terry Gifford (1999), principalmente perché, a differenza di quest'ultima, si focalizza sul nesso straniante tra un contenuto tradizionalmente rappresentato con modi realisti e una forma che invece è sperimentale e d'avanguardia.

Uno dei grandi miti della ruralità che viene messo in questione dalle tecniche moderniste è quello della coesione e dell'omogeneità: la frammentazione e la disconnessione del linguaggio letterario modernista ci segnalano che anche le comunità rurali, la vita agreste spesso idealizzata, la natura pastorale, sono altrettanto frammentate, disconnesse e prive di unità.

⁴ Il conio di questa fortunata categoria si deve a Jolene Hubbs (2008). Per una sua applicazione all'interno del discorso critico sulla letteratura cinese moderna, si può vedere Pesaro (2022).

Yamamura Bochō (1884-1924), originario della prefettura di Gunma, dopo gli studi seminariali a Tōkyō, visse per gran parte della sua esistenza in provincia, da dove pur riuscì a produrre una raccolta di poesia sperimentale, *Seisanryōhari* (Il prisma santo, 1915), considerata oggi precorritrice della poesia d'avanguardia giapponese.⁵ Più o meno negli stessi mesi, nella prosa *Yogen* (Profezia), pubblicata sulla rivista *Shinrisōshugi* (Nuovo idealismo) nell'aprile del 1916, Bochō si lanciava in una tirata contro gli effetti deleteri della moderna civiltà materiale a trazione urbana.

La civiltà materiale [*bushitsu bunmei*] ha stravolto la vita quotidiana del Giappone. La civiltà materiale si accresce attraverso l'annichilimento dello spirito. La civiltà materiale prospera attraverso l'oppressione reciproca. La civiltà materiale è in altre parole il belletto di un cadavere. [...] Le grandi città [*tokai*] sono affette da questa epidemia. E i villaggi rurali di provincia [*chihō nōson*] ne sono le vittime (YBZ, vol. 4, 374).

I passaggi di questa prosa che hanno attratto l'interesse dei commentatori sono quelli in cui la descrizione del declino della vita nei villaggi assume l'aspetto di un'accumulazione nominale, in cui la sintassi appare disciolta:

Ciò che lì è rimasto sono ignoranza superstizione abiezione sofferenza [無智迷信慘逆悲苦], non è davvero l'inferno dei giorni nostri? (YBZ, vol. 4, 374).

I problemi economici dei villaggi rurali si sono oggi tradotti in una crisi morale. Adultèri frodi furti tresche aborti contese suicidi [不義許欺窃盜密通墮胎鬪争自殺], sono fatti all'ordine del giorno ben più nei villaggi di campagna che nelle grandi città (YBZ, vol. 4, 375).

Studiosi come Fujiwara Sadamu (1972, 73-74) e Kitagawa Tōru (1995, 48-50) hanno ulteriormente collegato questo passaggio a una delle poesie più famose di Bochō, *Geigo* (Delirio), la quale, prima di essere collocata in apertura della raccolta *Seisanryōhari*, apparve su rivista nel giugno del 1915:⁶ quindi, poco meno di un anno prima di *Yogen*.

Delirio

FURTO CARASSIO
RAPINA TROMBA
ESTORSIONE VIOLINO
GIOCO D'AZZARDO GATTO

⁵ Il testo della raccolta citato in questo contributo è in YBZ, vol. 1, 63-92. La prima a parlare di *Seisanryōhari* in italiano fu probabilmente Ikuko Sagiyama, nell'introduzione alla sua traduzione (1983) di *Tsuki ni hoeru* di Hagiwara Sakutarō.

⁶ Più precisamente, Fujiwara e Kitagawa attingono a un passaggio praticamente identico al secondo qui citato, che è presente in *Jūjika* (La croce, 1922), romanzo semi-autobiografico che racconta le traversie di un giovane prete di provincia. È possibile che l'autore abbia recuperato la prosa *Yogen* incastonandola all'interno di quest'opera narrativa più tarda.

TRUFFA CHINTZ
 MALVERSAZIONE VELLUTO
 ADULTERIO MELA
 LESIONI ALLODOLA
 OMICIDIO TULIPANO
 ABORTO OMBRA
 SEDIZIONE NEVE
 INCENDIO COTOGNO
 RAPIMENTO PAN DI SPAGNA.
 (YBZ, vol. 1, 66)

Variamente interpretata dai commentatori come l'enunciazione di una realtà prismatica (Zanotti 2017, 122-23), questa poesia potrebbe assumere quindi i connotati di una riflessione sulla compenetrazione tra quotidianità (rappresentata dai secondi termini delle coppie nominali che la compongono) e malvagità delle condotte umane, calata in un contesto di corruzione della vita rurale. Sotto forma di montaggio, si tratterebbe in altri termini di una variazione cubo-modernista sui temi di *Yogen*, ma anche del brano di Tayama Katai citato sopra (il fatto che si tratti di una forma di montaggio, o per lo meno di una giustapposizione di termini, non sarà secondario per le parti successive del mio discorso).

Per estensione, *Geigo* potrebbe essere letta come l'applicazione di un metodo modernista alla rappresentazione della campagna; e questo potrebbe forse valere anche per gran parte della raccolta *Seisanryōhari*, composta mentre Bochō risiedeva nell'odierna città di Iwaki, all'epoca piccolo centro carbonifero nella prefettura di Fukushima. Ciò varrebbe anche per quelle poesie in cui la campagna non è immediatamente riconoscibile come avviene invece nell'«orrore dei campi di grano» (*mugi no hatake no osoroshisa*) di *Inshō* (Impressioni), o nella «distesa di fiori di colza» ossessivamente ripetuta in un altro celebre componimento della raccolta, *Fūkei* (Paesaggio).

La campagna fa da sfondo anche a *Tsuki ni hoeru* (Abbaiare alla luna, 1917), raccolta d'esordio di Hagiwara Sakutarō (1886-1942), che di Bochō fu corrispondente e sodale. In *Tsuki ni hoeru* la campagna (*inaka*) è evocata esplicitamente solo poche volte, ma l'immaginario naturale delle poesie, in particolare quello vegetale, lascia pochi dubbi sul fatto che il paesaggio trasfigurato dall'autore sia quello del contesto semi-rurale di una cittadina di provincia quale era al tempo la natia Maebashi, nella prefettura di Gunma.

Il procedimento poetico di Sakutarō, nutritosi dell'analogia e del sensualismo già praticati dalla precedente coorte di simbolisti giapponesi, si basa sulla disarticolazione della leggibilità ordinaria del reale e dell'integrità della voce poetante: entrambi appaiono spesso opachi, frammentati, scissi. Il linguaggio, specie nella prima parte della raccolta, è teso e ossessivo, e si appunta su immagini «incisive, surreali o visionarie» (Sagiyama 1983, 84), come quella del bambù, dalla forte carica straniante.

Anche per Sakutarō quello rurale e provinciale è un mondo tutt'altro che idilliaco, nel quale anzi si proiettano angosce e incubi del poeta. La campagna

è uno spazio di isolamento e infelicità, allucinazioni e minacce incombenti. In una poesia, Sakutarō dichiara addirittura di «avere paura della campagna» (*inaka o osoru*). Nel componimento così intitolato si coglie anche il senso di degrado a cui la vita umana va incontro in questo contesto sociale: la campagna è quel posto abitato – con registro invero verhaereniano – da «branchi di uomini poveri che vivono dentro case buie», o in cui, per citare la poesia *Hibari no su* (Nido di allodola),

Il fiume Tone scorre furtivo come un ladro.
Di lì, di qua, si vedono i visi melanconici dei contadini.
I visi sono cupi e fissano solo la terra.
Sulla terra erutta la primavera come vaiolo.
(vv. 74-77, Sagiyama 1983, 123)

Numerosi altri esempi emergono dai quaderni manoscritti o dalle poesie pubblicate su rivista ma rimaste fuori da *Tsuki ni hoeru*.

3. The weird and the eerie

Un elemento che in Sakutarō arricchisce di sfumature la rappresentazione della campagna è la sua ricorrente *weirdness*. Vorrei esplorare brevemente questo aspetto seguendo le riflessioni sul tema del critico culturale Mark Fisher. Secondo Fisher,

un'entità o un oggetto weird è talmente inusuale da generare la sensazione che non dovrebbe esistere, o perlomeno non dovrebbe essere qui. Eppure, se l'entità oppure l'oggetto è effettivamente qui, allora le categorie utilizzate finora per dare senso al mondo non possono essere valide. La cosa weird non è sbagliata, dopotutto: dovranno per forza essere inadeguate le nostre concezioni (2018, 17, corsivo nel testo).

A differenza dell'*unheimlich* freudiano, il *weird*, nella sua brutale fatticità, sfida l'antropocentrismo delle nostre categorie cognitive e apre uno squarcio su realtà in cui l'esistenza umana è, in fin dei conti, del tutto marginale o irrilevante.

il weird è *ciò che è fuori posto*, ciò che non torna. Il weird apporta al familiare qualcosa che normalmente si trova al di fuori di esso, e che non si riconcilia con il «casalingo» (neppure come sua negazione). La forma artistica che è forse più appropriata al weird è quella del montaggio – la combinazione di *due o più elementi che non appartengono allo stesso luogo* (2018, 10, corsivi nel testo).

È molto interessante la giunzione che Fisher, avendo in mente soprattutto il surrealismo, compie tra *weird* ed estetica modernista, giunzione ribadita a più riprese nel suo studio (2018, 13). Il montaggio, la giustapposizione stilisticamente marcata di elementi, è proprio una delle caratteristiche principali del modernismo e del *weird*.

Il Sakutarō del periodo di *Tsuki ni hoeru* non raggiunge certo gli esiti cosmici di quello che per Fisher è uno dei massimi rappresentanti del *weird*,

H.P. Lovecraft.⁷ Al posto del terrificante richiamo di Cthulhu, Sakutarō capta il più modesto ma non meno inumano «suono lontano» (*tō'ne*) di un mollusco acquatico:

Mollusco (*Kai*)

Nasce un essere freddo,
i suoi denti scorrono nell'acqua,
le sue mani scorrono nell'acqua,
trascinati dalla marea non si sa dove,
se chiamo dalla laguna,
il mollusco risponde con voce lontana.
(Sagiyama 1983, 109)

Tuttavia, anche nelle poesie di Sakutarō troviamo il «senso di *non-correttezza*» e l'«irruzione in *questo* mondo di qualcosa che proviene dall'esterno» (Fisher 2018, 17, 23, corsivi nel testo), che costituirebbero i marcatori del *weird*. Atti di visione empici o morbosi consentono di cogliere scorci di una realtà altra.

Ho nelle mani un cannocchiale,
con questo guardo un luogo lontanissimo,
guardo il bosco dove camminano,
cani e pecore di nichelina e bambini calvi,
(*Naibu ni iru hito ga kikei no byōnin ni mieru riyū* [La ragione per cui un uomo che sta all'interno di una casa sembra un malato deforme], vv. 3-6, in Sagiyama 1983, 105)

La campagna moderna è un luogo *weird* per eccellenza: in violazione di tutte le rappresentazioni idilliache e tradizionali che nel senso comune la caratterizzano come *locus amoenus* o ubertoso nerbo fisiocratico della nazione, essa è teatro di apparizioni inquietanti, proliferazioni e slanci, torsioni e putrefazioni di esseri non umani, vegetali (il bambù, gli steli d'erba), invertebrati e mammiferi (in particolare i topi, che si annidano sottoterra).

Esseri simili a arselle,
esseri simili a vongole,
esseri simili a insetti dell'acqua,

⁷ Lovecraft rimase peraltro apparentemente sconosciuto in Giappone fino al secondo dopoguerra (Soumaré 2018). Ciò non esclude necessariamente comunanze tematiche tra l'opera dello scrittore di Providence e quella di altri autori giapponesi suoi contemporanei. Un caso interessante riguarda proprio una più tarda prosa poetica di Sakutarō, *Shinanai tako* (Un polpo che non muore, 1927). Il polpo, vittima di una fame quasi metafisica, dopo aver divorato sé stesso, non muore; nella traduzione di Ikuko Sagiyama, «anche dopo la sua scomparsa, ancora, eternamente viveva lì. In una vasca dell'acquario, logora, vuota e dimenticata. Eternamente... forse attraverso i secoli... viveva un animale invisibile che covava in sé una formidabile insoddisfazione» (1989, 8). Sul tema si può vedere anche Brown (2018).

i corpi di questi animali sono seppelliti nella sabbia,
 e da non si sa dove,
 crescono innumerevoli le mani quali fili di seta,
 i peli sottili delle mani fluttuano fra le onde.
 (*Shun'ya* [Notte di primavera], vv. 1-7, in Sagiyama 1983, 106)

La poesia di *Tsuki ni hoeru* è ricca di esempi di cose che vengono-fuori-da (*out of*). Vengono fuori da uno spazio oscuro e insondabile, che incombe su e invade la percezione e il mondo ordinari. Vengono fuori dal «fondo della terra» (*jimen/tsuchi no soko*), come nella celebre poesia di apertura della raccolta, *Jimen no soko no byōki no kao* (Volto malato nel fondo della terra).

Morte (*Shi*)

Dal fondo della terra che fisso,
 spunta una mano bizzarra,
 spunta una gamba,
 si sporge sfacciata una testa,

signori,
 ma che cos'è,

che razza d'oca è questa?
 Dal fondo della terra che fisso,
 con un aspetto cretino,
 spunta una mano,
 spunta una gamba,
 si sporge sfacciata una testa.
 (Sagiyama 1983, 102-3)

Ritratto (*Shōzō*)

quando sbocciano i bianchi fiori di ciliegio,
 quell'uomo dal fondo della terra,
 riemerge strisciando come una talpa,
 attento con passi furtivi,
 s'insinuò dalla finestra,
 allora scattai una istantanea.
 (vv. 3-8, Sagiyama 1983, 114)

La terra, l'elemento antropologico agricolo per eccellenza (*l'homo dicitur ab humo*; il *do di fūdo*), non è più il luogo dell'origine più autentica, ma luogo dell'eternalità, dell'alieno. Spesso è scavata, dal locutore o da altri personaggi delle poesie. Le «radici» che si agitano in questo spazio sono labirintiche e insalubri, non radicano né danno fondamenti. Possiamo certamente leggere queste immagini di «delicata esistenza sotterranea» (Sagiyama 1983, 85), come spesso si è fatto, come metafore dell'interiorità del poeta: una moderna soggettività fuori asse, medicalizzata, anomica, de-comunitarizzata, non più armonizzata e com-

piuta. Ma vale forse la pena di insistere, come gesto interpretativo veramente nuovo suggerito dalle categorie fisheriane, anche sulla loro realtà *letterale*, sulla loro irriducibile consistenza altra rispetto alla soggettività umana, che anzi molto concretamente minacciano:

Animali dannosi (*Yūgainaru dōbutsu*, 1915)

Poiché cose come i cani abbaiano
Poiché cose come le oche sono delle aberrazioni
Poiché cose come le volpi emettono luce nella notte
Poiché cose come le tartarughe si cristallizzano
Poiché cose come i lupi corrono veloci ancor più a maggior ragione
Tutte queste cose sono dannose per la salute del corpo umano.
(HSZ, vol. 1, 326)

Alcune immagini della raccolta attingono invece la dimensione dell'altro concetto estetico contiguo al *weird* analizzato da Fisher nel suo saggio, l'*erie*:

Inverno (*Fuyu*)

I segni delle colpe sono apparsi nel cielo,
sono apparsi sulla neve che s'accumula,
brillano fra i rami degli alberi,
come scintille lanciate oltre l'inverno,
i segni dei peccati commessi sono apparsi ovunque.

Guarda, sul suolo tetro,
che dorme, gli esseri viventi,
cominciano a costruire case di penitenza.
(Sagiyama 1983, 96-97)

L'*erie* si manifesta, dice Fisher, come «qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, niente dove dovrebbe esserci qualcosa» (2018, 76); è «un *fallimento di assenza* o un *fallimento di presenza*» (2018, 72, corsivi nel testo). Ma, soprattutto, è «fondamentalmente legato a questioni di agentività (*agency*). Che tipo di agente opera in questo caso? Ed esiste veramente un agente?» (2018, 11). Per questo tende a dispiegarsi *post festum*, tipicamente nella contemplazione/enunciazione di cose la cui occorrenza o origine appaiono inspiegabili. Nella felice espressione di un recensore italiano del volume di Fisher, l'*erie* è tipico di quella «miriade di oggetti di cui ignoriamo tutto a eccezione della loro immediata datità» (Donati 2019). Sono i prodotti di agenti insondabili e impersonali (per Fisher tipicamente il capitale e l'inconscio) a suscitare il senso di fatale eppur inspiegabile causalità che il critico inglese associa all'*erie*. Nella poesia citata sopra, è interessante l'aspettualità verbale scelta: i segni «sono apparsi» (*arawarenu*), inesplicabilmente, manifestati non si sa da chi. Allo stesso modo, è inspiegabile il ritrovamento della lettera K scritta sul guscio di un uovo rotto dalla voce narrante nella prima delle «due poesie lunghe» che chiudono la raccolta.

Una decina di anni dopo *Tsuki ni hoeru*, Miyoshi Tatsuji (1900-1964), poeta della generazione programmaticamente modernista poi aggregatasi attorno alla rivista *Shi to shiron* (Poesia e poetica, 1928-1933), dimostra di aver recepito la lezione del suo venerato maestro Sakutarō. Nelle prose poetiche (*sanbunshi*) della sua raccolta d'esordio, *Sokuryōsen* (La nave di scandagliamento, 1930), si verificano degli invenimenti misteriosi, in un contesto anche qui rurale o per lo meno campestre.

L'opera di Miyoshi è generalmente letta secondo le categorie di un lirismo che tempererebbe la tradizione estetica giapponese con i portati della poesia di ricerca europea (in particolare di una tradizione francofona che in certa misura era coeva o debitrice di Verhaeren); simili letture sono in gran parte dovute alle derive «nipponiste» che l'opera di Miyoshi prese a partire dalla militanza nel gruppo della rivista *Shiki* (Quattro stagioni), a metà anni Trenta. Tuttavia, è opportuno rileggere senza questo condizionamento retrospettivo la poesia degli esordi di questo autore, che fu sodale di Kajii Motojirō (1901-1932) e che con questi condivideva, tra le altre cose, il gusto per l'economia espressiva e il montaggio straniante. Ciò vale soprattutto per i *poèmes en prose* di *Sokuryōsen*, raccolta che, come già notava Dennis Keene, fu per Miyoshi «much more an experimental, modernist venture than his readers seem to have read it as» (1980, 45). Alcuni *sanbunshi* di *Sokuryōsen* si segnalano per le ambientazioni desolate, isolate, in rovina, e per la spettralizzazione dell'umano (ridotto a echi, ossa, tracce, assenze), che si prestano all'applicazione delle categorie estetiche di Fisher.

Più di una prosa della raccolta si intitola *Mura* («villaggio») o *Niwa* («giardino», «cortile»). Questi luoghi familiari appaiono all'insegna della non-correttezza: di volta in volta, abbandonati dagli umani; oppure, punteggiati da oggetti che non tornano.

È quanto avviene in una delle prose più famose della raccolta:

Villaggio (*Mura*)

Il cervo, legato per le corna con una corda di canapa, era stato fatto entrare in un capanno buio. Era un luogo in cui non si vedeva nulla, dove i suoi occhi azzurri apparivano nitidi, e se ne stava seduto con una sua eleganza. Sul pavimento era rotolata una patata.

Fuori, cadevano i fiori di ciliegio e dai monti una bicicletta sfilò, formandone una linea al suo passaggio.

Dando le spalle, la ragazza contemplava i cespugli. Sulla spalla dello *haori*, un fiocco nero fissato.

(NNS, vol. 22, 13-14)

In questo villaggio spettrale,⁸ l'agentività appare occultata. La prosa si apre con un periodo retto da due verbi dalla diatesi passiva, dall'aspetto risultativo, e al tempo passato, privi di complemento d'agente. Poco oltre, leggiamo che una singola

⁸ I biografi di Miyoshi hanno identificato il villaggio di questa prosa con la località di Yugashima, nella penisola di Izu (Cowell 1983, 100).

patata è rotolata, dettaglio che sarebbe insignificante se non fosse che la sua enunciazione attira l'attenzione su di esso: perché è rotolata? Chi l'ha fatta rotolare?

Cortile (*Niwa*)

Affondai il piccone sopra l'erba, nel punto insegnatomi dall'ombra di un albero di *sophora*. Poi, dopo cinque minuti, trovai con facilità, e tirai fuori, un teschio sporco di terra. Andai allo stagno e lo lavai. Mi pentii della spaccatura sulla tempia, causata dalla mia sbadataggine, e del modo in cui avevo maneggiato il piccone di prima. Tornai nella mia stanza, e lo misi sotto il letto.

Nel pomeriggio andai nella valle a sparare ai fagiani. Quando tornai, trovai dell'acqua che scorreva ai piedi del letto. Nelle orbite e nella spaccatura sulla tempia ancora bagnate di quel pesante giocattolo che avevo riportato alla luce, piccole formiche rosse andavano e venivano indaffarate; sembrava un castello marrone pallido, stranamente elegante.

Arrivò una lettera da mia madre. Le scrissi una risposta (NNS, vol. 22, 34-35).

Qui invece ritroviamo il motivo, già caro a Sakutarō, dell'escavazione come strumento conoscitivo ma anche come atto oscuramente simbolico. Il teschio di questa prosa, ritrovato grazie al contributo di una misteriosa forma di conoscenza non umana, si aggiunge agli altri esempi di cose illogicamente *venute fuori* dalla terra. Miyoshi rende questa tematica attraverso un calibrato ricorso a giustapposizioni di immagini, transizioni rapide, enunciati ellittici, che indubbiamente risentono (oltre che della personale consuetudine con Baudelaire, Rimbaud e Jules Renard) della comune grammatica modernista ormai consolidata tra gli scrittori della sua generazione.

4. Conclusioni

In questo contributo ho cercato di portare alla luce alcuni esempi di cose che, secondo il senso comune della storiografia sulla letteratura giapponese moderna, non ci si aspetterebbe di trovare insieme: la campagna come luogo di una specifica forma di modernità; il trattamento dell'ambientazione agreste all'insegna di modalità non realiste; l'*humus* come sorgente di un'esternalità *weird*, e il paesaggio rurale come luogo potentemente *eerie*. Per farlo, mi sono avvalso di concetti provenienti dagli studi sul *rural modernism* e dalla riflessione estetica di Mark Fisher. Come le escavazioni condotte dai locutori dei testi di Hagiwara Sakutarō e Miyoshi Tatsuji, i miei campionamenti possono apparire episodici, anche se di certo molto meno faticosi dei loro. Come i loro, spero però che abbiano prodotto almeno qualche perturbamento, utile per riflettere ulteriormente sulle categorie storiografiche ed estetiche che adoperiamo quando parliamo di letteratura giapponese moderna.⁹

⁹ Alcune delle idee esposte in questo saggio sono state affinate grazie al confronto con studenti e studentesse del seminario di «Linguaggi letterari (Giappone)» tenuto presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nell'anno accademico 2022/23. L'autore desidera ringraziare i partecipanti per il *feedback* che gli hanno fornito.

Bibliografia

Abbreviazioni:

HSZ: *Hagiwara Sakutarō zenshū*. 1975-78. Tokyo: Chikuma Shobō.

NNS: *Nihon no shiika*. 1967-70. Tokyo: Chūōkōronsha.

TAZ: *Tekkan Akiko zenshū*. 2001-. Tokyo: Bensei Shuppan.

TKZ: *Teihon Katai zenshū*. 1993-95. Kyoto: Rinsen Shoten.

YBZ: *Yamamura Bochō zenshū*. 1989-90. Tokyo: Chikuma Shobō.

Berman, Marshall. 2012. *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria: l'esperienza della modernità*. Bologna: Il Mulino.

Bluemel, Kristin, e Michael McCluskey. 2018. "Introduction: Rural Modernity in Britain." In *Rural Modernity in Britain: A Critical Intervention*, 1-16. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Brown, Janice. 2018. "Becoming Imperceptible, But Not Exactly: HP Lovecraft, the Weird Body, and the Posthuman in Japanese Popular Culture." *electronic journal of contemporary japanese studies* 18, 1. <https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol18/iss1/brown.html> (30/07/2023).

Castiglione, Vera. 2009. "A Futurist before Futurism: Émile Verhaeren and the Technological Epic." In *Futurism and the Technological Imagination*, a cura di Günter Berghaus, 101-24. Amsterdam e New York: Rodopi.

Cowell, Mary-Jean. 1983. *Restless Journeys, Native Shores: The Poetry of Miyoshi Tatsuji*. Tesi di dottorato. Columbia University.

Davis, David A. 2015. "The Irony of Southern Modernism." *Journal of American Studies* 49, 3: 457-74.

Donati, Riccardo. 2019. "Sul limitare della meraviglia, e dell'orrore." *La ricerca*. <https://laricerca.loescher.it/sul-limitare-della-meraviglia-e-dell-orrore/> (30/07/2023).

Fisher, Mark. 2018. *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, traduzione di Vincenzo Perna. Roma: Minimum Fax.

Fujiwara, Sadamu. 1972. *Shi no uchū: Jūkichi, Bochō, Motokichi, Kenji*. Tokyo: Kaibisha.

Gifford, Terry. 1999. *Pastoral*. "The New Critical Idiom." Londra e New York: Routledge.

Hubbs, Jolene. 2008. "William Faulkner's Rural Modernism." *The Mississippi Quarterly* 61, 3: 461-75.

Huyssen, Andreas. 2005. "Geographies of Modernism in a Globalizing World." In *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces*, a cura di Peter Brooker e Andrew Thacker, 6-18. Londra e New York: Routledge.

Keene, Dennis. 1980. *The Modern Japanese Prose Poem: An Anthology of Six Poets*. Princeton: Princeton University Press.

Kitagawa, Tōru. 1995. *Hagiwara Sakutarō "Gengo kakumei" ron*. Tokyo: Chikuma Shobō.

Lindgren, Allana C., e Stephen Ross (a cura di). 2015. *The Modernist World*. Londra e New York: Routledge.

Marx, Karl, e Friedrich Engels. 2005. *Manifesto del Partito Comunista*, a cura di Domenico Losurdo. Roma-Bari: Laterza.

Moody, Alys, e Stephen J. Ross (a cura di). 2020. *Global Modernists on Modernism: An Anthology*. Londra: Bloomsbury Publishing.

Ōba, Tsuneaki. 2004. "Nihon ni okeru Emīru Veruhāren: juyōshi no tame no kiso sagyōteki josetsu." *Kokusai keiei ronshū* 27:1-30.

Pesaro, Nicoletta. 2022. "Elements of Modernism and the Grotesque in Yan Lianke's Early Fiction." In *The Routledge Companion to Yan Lianke*, a cura di Riccardo Moratto e Howard Yuen Fung Choy, 140-53. Londra e New York: Routledge.

- Sagiyama, Ikuko. 1983. "Tsuki ni hoeru (Abbaiare alla luna) di Hagiwara Sakutarō." *Il Giappone* 23:75-124.
- Sagiyama, Ikuko. 1989. "Il nulla risentito di Hagiwara Sakutarō." *Molloy. Trimestrale letterario* II, 3/4: 8.
- Silverman, Debora L. 2018. "Boundaries: Bourgeois Belgium and 'Tentacular' Modernism." *Modern Intellectual History* 15, 1: 261-84.
- Sōma, Gyofū. 1913. "Gendai geijutsu no chūshin seimei." *Waseda bungaku* 88:2-16.
- Soumaré, Massimo. 2018. "Lovecraft in Giappone." In *Lovecraft e il Giappone: Letteratura, cinema, manga, anime*, a cura di Gianluca di Fratta, 45-56. San Marco Evangelista: Società Editrice La Torre.
- Thompson, Vance. 1900. *French Portraits: Being Appreciations of the Writers of Young France*. Boston: Richard G. Badger & Co.
- Totman, Conrad. 2014. *Japan: An Environmental History*. Londra: I.B. Tauris.
- Verhaeren, Emile. 1912. *Les blés mouvants*. Parigi: Georges Crès et cie.
- Williams, Raymond. 1989. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. Londra: Verso.
- Zanotti, Pierantonio. 2017. "Yamamura Bochō: Of Prisms and Clouds." In *Modern Japanese Literature, "Critical Insights,"* a cura di Frank Jacob, 119-36. Ipswich, MA: Salem Press e Amenia: Grey House Publishing.