

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"



DIPARTIMENTO DI ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

DOTTORATO IN ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

XXXIII CICLO

**La questione della scrittura in Morita Shiken:
Riflessioni sul rapporto Cina-Giappone nel periodo Meiji,
sul *kanbun* e sulle metodologie di traduzione
dei testi buddhisti**

Coordinatore:

Prof. Michele Bernardini

A handwritten signature in black ink, reading 'Michele Bernardini'.

Tutor:

Prof. Giorgio Amitrano

Candidata:

Naomi Hayashi

DAAM/00064

A handwritten signature in black ink, reading 'Naomi Hayashi'.

A. A. 2019/2020

Sommario	1
Ringraziamenti	4
Introduzione:	5
PARTE I: Terminologia, profilo di Morita Shiken e lo stile <i>shūmitsu</i>	
Capitolo 1: <i>Bunshō</i> e scrittura	12
1. Sul termine <i>bunshō</i>	
1.1. Il <i>bunshō</i> nel periodo Meiji	
1.2. Il significato odierno del termine <i>bunshō</i>	
1.3. Il significato del termine <i>bunshō</i> fino al periodo Meiji	
1.4. La posizione del <i>kanbun</i> prima e dopo la canonizzazione della letteratura giapponese in <i>kana</i> (fine XIX sec.)	
Capitolo 2: <i>Gen</i> e <i>bun</i> , lingua parlata (<i>kōgo</i>) e lingua scritta (<i>bungo</i>)	22
2.1. Divergenza tra il <i>gen</i> e il <i>bun</i>	
2.2. Gli stili di scrittura <i>bungo</i> (<i>bungo-tai</i>) e <i>kōgo</i> (<i>kōgo-tai</i>)	
2.3. Problema del linguaggio relazionale	
2.3.1. La ricerca del registro neutrale	
2.3.2. La copula neutrale <i>dearu</i> e il completamento dello stile <i>genbun'itchi</i>	
Capitolo 3: Morita Shiken e lo stile <i>shūmitsu</i>	45
3.1. Profilo di Morita Shiken	
3.2. Valutazioni di Morita Shiken come traduttore	
3.3. Lo stile <i>shūmitsu</i>	
3.3.1. Discorsi sullo stile <i>shūmitsu</i>	
3.3.2. Lo stile <i>shūmitsu</i> di Morita Shiken	

PARTE II: Lettura critica dei saggi sulla scrittura e sulla traduzione di Shiken

Capitolo 4: *Diario di un inviato* 73

4.1. Panoramica

4.2. Percezione giapponese della Cina intorno al periodo del diario

4.3. Cambiamento di stile di scrittura

4.3.1. Dallo “stile rigido” allo “stile spontaneo e libero”

4.3.2. Dallo stile misto *kanji* e *katakana* allo stile misto *kanji* e *hiragana*

4.3.3. Desinizzazione o allontanamento dal *kanbunmyaku*

4.3.4. Descrizione realistica

4.4. Ridimensionamento del valore del *kanbun*

4.5. “Malattia” del *bunshō*

Capitolo 5: *Regole per le traduzioni* 117

5.1. La prima teorizzazione traduttologica per le traduzioni letterarie dalle lingue occidentali del periodo Meiji

5.2. Lo stato della lingua giapponese e delle traduzioni dalle lingue europee intorno al ventesimo anno Meiji.

5.3. Atteggiamento riguardo alla traduzione di Morita Shiken nelle *Regole per le traduzioni*

5.3.1. “*Ishu* (intenzione)” e “forma del testo”

5.3.2. Allontanamento dal contesto letterario sinitico

5.3.2.1. Abolizione delle espressioni idiomatiche

5.3.2.2. Critica contro la scuola di Sorai

5.3.3. La potenzialità delle metodologie di traduzione dei testi buddhisti e la filosofia di traduzione di Morita Shiken - verso il nuovo stile di scrittura

Conclusioni 158

Appendice: Traduzioni dei tre saggi di Morita Shiken

1. Estratto da <i>Diario di un inviato, III</i> (1885)	169
2. <i>Regole per la traduzione</i> (1887)	172
3. <i>Il futuro della scrittura giapponese</i> (1888)	181
Glossario	207
Riferimenti bibliografici	214

Ringraziamenti

Desidero innanzitutto rivolgere un sentito grazie al mio tutor, il prof. Giorgio Amitrano, per il fondamentale sostegno, l'infinita disponibilità e i suoi consigli da grande esperto di letteratura e di traduzione, che sono stati preziosi e indispensabili in questa ricerca nella quale, tra l'altro, il lavoro di traduzione ha avuto un peso considerevole.

Vorrei ringraziare inoltre il prof. Saitō Mareshi dell'Università di Tokyo per la sua guida bibliografica preziosa al mio progetto, ma soprattutto per i suoi pareri illuminanti nelle sue pubblicazioni relative al contesto letterario sinitico che mi hanno aperto un nuovo orizzonte

Per i numerosi consigli utili relativi alla linguistica e alla storia della lingua giapponese, esprimo la mia gratitudine al prof. Giuseppe Pappalardo dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia.

Ringrazio altresì la prof.ssa Patrizia Carioti per i suoi calorosi incoraggiamenti per questa ricerca, nonché tutti i membri della commissione esaminatrice che mi hanno ammessa a questo corso di dottorato di ricerca. Ringrazio inoltre la prof.ssa Chiara Ghidini per i suoi acuti commenti ricevuti mentre nasceva questo progetto di ricerca, il dott. Massimiliano Canale per i numerosi validi commenti soprattutto sui termini cinesi, il dott. Giuseppe Giordano e la dott.ssa Claudia Iazzetta per l'attenta lettura e per gli utili spunti di riflessione.

Uno stimolo importante alla parte linguistica della mia ricerca è venuto inoltre dal prof. Watanabe Akira dell'Università di Tokyo che mi ha chiarito diverse questioni linguistiche tramite le varie corrispondenze.

Per la generosa disponibilità ad aiutarmi nella ricerca bibliografica, ringrazio il prof. Ogihara Satoshi dell'Università di Tohoku e il prof. Doi Hideyuki dell'Università Ritsumeikan di Kyoto, ma anche le mie due sorelle Noriko e Rie per l'aiuto che mi hanno fornito dagli Stati Uniti e dal Giappone.

Vorrei esprimere, infine, la mia gratitudine a tutti gli altri docenti, i colleghi, gli amici e i miei familiari che nel corso di questi anni mi hanno sempre caldamente sostenuto; tra l'altro al mio compagno di vita dott. Giuseppe Pasino e alla piccola Karin nata durante questo corso di dottorato di ricerca, per la costante vicinanza e per il fondamentale sostegno morale.

Introduzione

Il periodo di attività professionale di Morita Shiken 森田思軒 (1861 - 1897), giornalista, traduttore e critico letterario giapponese, durò solo una quindicina d'anni tra la seconda e la terza decade del periodo Meiji (1868-1912), esattamente dal 1882 fino al 1897, quando fu stroncato da una morte precoce. Fu un personaggio molto famoso e apprezzato nel mondo dei letterati dell'epoca, ma dopo la sua scomparsa fu rapidamente dimenticato. Verso la fine del 1882 Shiken fu assunto dalla società Hōchi, proprietaria del quotidiano *Yūbinhōchi shinbun* tramite il suo mentore Yano Ryūkei 矢野龍溪 (pseudonimo di Yano Fumio 矢野文雄, 1851-1931), e dall'inizio del 1883 cominciò a pubblicare delle poesie sinitiche (*kanshi* 漢詩) sullo stesso giornale; nonostante la giovane età di ventidue anni, scrisse annotazioni in cinese classico (*kanbun* 漢文) per il romanzo politico *Keikoku bidan* 経国美談 ('*Storie esemplari di un governo*', 1883-1884) su richiesta dell'autore Yano Ryūkei, imprimendo il sigillo della propria erudizione in *bungaku* 文学, parola che all'epoca era ancora sinonimo di *kangaku* 漢学 (studi classici cinesi), ma che presto avrebbe assunto l'accezione dell'inglese "literature". Sempre nell'anno 1883 venne pubblicato il dizionario inglese-cinese (*An English and Chinese dictionary* 英華字典) curato da Inoue Tetsujirō 井上哲次郎 (1856-1944), compilato in base al dizionario di Wilhelm Lobscheid, *English and Chinese*

dictionary: with the Punti and Mandarin Pronunciation (1866-1869), in cui apparivano parole quali *bungaku* (文学) e *bunshō* (文章) come spiegazione/traduzione della parola “literature”¹.

Erano anni di grandi cambiamenti politici, sociali e culturali, segnati dalla politica dell'occidentalizzazione, dalla crescita del nazionalismo, dall'ideologia di de-asianizzazione (*Datsu-A* 脱亜) e dall'allontanamento dal mondo classico del *kanbun* 漢文 (scrittura letteraria sinitica). Quando si parla della modernizzazione del Giappone in generale, l'argomento principale tende ad essere quello relativo all'occidentalizzazione. Gli elementi emergenti e nuovi sono più visibili di ciò che li supporta e di ciò che sparisce dalla vista, ma non è detto che ciò che è più visibile sia più importante del resto. Nel 1883 fu costruito il Rokumeikan, edificio palesemente simbolo della politica di occidentalizzazione del Giappone, guidata dal ministro degli affari esteri Inoue Kaoru. Tramite il tentativo, che presto si dimostrò fallimentare, di mostrare il livello di adeguatezza culturale del Giappone, Inoue cercava di raggiungere l'abrogazione dei trattati ineguali Ansei del 1858 stipulati a svantaggio del Giappone nei confronti dei maggiori paesi occidentali. La politica di occidentalizzazione, nonostante fosse vista in maniera critica dai nazionalisti, era in fondo legata al nazionalismo o al patriottismo, che nascevano in quegli anni, stimolati da una crescente consapevolezza di una nuova situazione internazionale. Anche nell'ambito della storia della lingua e della letteratura giapponese dell'età moderna, si tende a sottolineare gli aspetti dell'occidentalizzazione, la parte più visibile del fenomeno,

¹ Cfr. <https://archive.org/details/chinesedienglish00lobsrich/page/684/mode/2up>

ma non si discute altrettanto del *kanbun* che, in realtà, all'epoca occupava la posizione centrale del mondo intellettuale fino alla fine dell'Ottocento.

Nell'odierna e comunemente diffusa storia della letteratura giapponese, i primi anni del periodo Meiji vengono visti spesso volte come un periodo di stasi dell'attività letteraria tra il tramonto del genere *gesaku* del periodo Edo e la nascita della letteratura moderna giapponese. Tuttavia, può darsi che questo periodo di stasi sia da ritenersi tale solo se si adotta un'ottica incentrata sul filone della letteratura scritta in lingua "nazionale", ovvero in giapponese, emerso non prima della canonizzazione dei classici giapponesi tra fine Ottocento e inizio Novecento. In realtà, il mondo della letteratura in generale non era affatto inattivo. Il fatto che durante il periodo Meiji si sia assistito a una crescita esponenziale del *kanshi*, per esempio, non sembra essere tanto ricordato tranne che da un ristretto numero di addetti ai lavori. C'erano numerosi poeti di *kanshi* professionisti a partire dall'allora famosissimo Mori Shuntō 森春涛 (1819-1889) che formavano il cosiddetto *kanshidan* 漢詩壇, rete delle persone "interne" al mondo del *kanshi*. L'aumento della popolarità del *kanshi* era dovuto anche al trattato sino-giapponese del 1871 che promosse lo scambio culturale tra i letterati cinesi e giapponesi, ma anche all'innovazione tecnologica nel settore della stampa (Saitō, 2014 [2007]), p. 134). Inoltre, come spiega Mizuno (2007, 2009), servendosi della teoria del "literary polysystem" proposta da E. Zohar negli anni '70, all'inizio del periodo Meiji la letteratura in traduzione occupava la posizione centrale del polisistema letterario giapponese. E. Zohar osserva che in «historical moments where established models are no longer tenable for a younger generation, [...] even in central literatures, translated literature may assume a central position» (Zohar

1990 [1978], p. 48). Si potrebbe considerare che Morita Shiken, che esordì come poeta di *kanshi* e diventò un traduttore di opere letterarie occidentali all'epoca molto apprezzato, facesse parte della corrente principale del *bungaku* di allora, che in quel periodo si trasformava nel mondo letterario moderno.

La posizione centrale del mondo intellettuale era stata a lungo occupata dagli studi classici cinesi (*kangaku*), e non da quelli giapponesi o “nazionali” (*kokugaku*). In particolare, a partire dall'editto Kansei (*Kansei igaku no kin* 寛政異学の禁, 1790), facente parte delle riforme Kansei, che stabilì il neoconfucianesimo (*shushigaku* 朱子学) come la filosofia ufficiale del Giappone, ci fu una sorta di standardizzazione degli studi e degli esami nell'ambito della scuola centrale di Shōheizaka 昌平坂 e, di conseguenza, anche delle scuole degli *han* 藩 (territori feudali dei *daimyō* durante il periodo Edo), che tra l'altro aumentarono a seguito del suddetto editto². L'istruzione più o meno normalizzata fece acquisire una buona preparazione in *kanbun* a tutta la classe dei *samurai*.

Nel periodo Meiji il mondo intellettuale basato sul *kangaku* subì anch'esso l'ondata dell'occidentalizzazione. Molte parole occidentali venivano rese con le parole che si trovavano nei classici cinesi per essere elencati nei dizionari inglese-cinese, come quello sopra citato di Lobscheid, risultando facilmente assimilabili nella scrittura in *kanbun* e in stile *kanbun-kundoku*, stili di scrittura allora largamente accettati come lingua scritta utilizzabile nei contesti pubblici e ufficiali. Si potrebbe dire che la modernizzazione del Giappone sia riuscita rapidamente

² Riguardo ad una sorta di standardizzazione degli studi promossa dall'editto del 1790, cfr. Saitō (2014 [2007]), pp. 26-29).

proprio perché esisteva già una buona base costituita tramite una larga diffusione del *kangaku* “standardizzato”. A questo proposito Saitō (2014 [2007]), utilizzando il concetto di *kanbunmyaku* 漢文脈 (‘contesto letterario sinitico’), osserva quanto segue:

Il ruolo del *kanshi* e del *kanbun* nel mondo della lingua giapponese varia a seconda dell’epoca. Dal punto di vista della diffusione di modi di pensare e di percepire tipici nel contesto del *kanbun*, in particolare, la situazione cambiò notevolmente verso la metà della prima età moderna (*kinsei*³), quando il *kanshi* e il *kanbun* cominciarono ad esercitare una grande influenza non solo a livello stilistico di scrittura, ma anche sul modo di pensare e di percepire. Potremmo dire che sia nata una grande ondata del *kanbunmyaku*. Ed è proprio questa ondata che preparò la base dell’età moderna. (Saitō, 2014 [2007], p.12)

Nell’argomentare la storia della scrittura giapponese dell’età moderna, spesso si fa riferimento all’assimilazione del cosiddetto *ōbunmyaku* 欧文脈 (‘contesto letterario occidentale’) e al cosiddetto *genbun’itchi* 言文一致 (‘unificazione della lingua parlata e quella scritta’). In questa tesi, invece, si adotta una prospettiva basata sul *kanbunmyaku* e si propone una rivalutazione della figura di Morita Shiken, finora decisamente sottovalutata, come innovatore della scrittura. Si mette in discussione la prospettiva diffusa che si è focalizzata sulla questione del *genbun’itchi*, considerandola come una delle cause principali che portarono a trascurare l’importanza di Shiken.

³ Il periodo denominato *kinsei* 近世 corrisponde approssimativamente al periodo Edo (1603-1868).

Nella parte prima di questo lavoro si riesaminano innanzitutto i termini giapponesi basici relativi all'argomento, i quali tendono a causare confusione specie quando vengono tradotti in altre lingue, e si prosegue con la spiegazione del termine “stile *shūmitsu* 周密 (‘accurato e minuzioso’), spesso utilizzato per indicare lo stile di traduzione di Shiken, illustrandone anche il rapporto con lo stile *genbun'itchi*.

Nella parte seconda si discutono gli atteggiamenti e i pensieri di Morita Shiken nei confronti della scrittura e della traduzione tramite la lettura critica di due suoi scritti, *Diario di un inviato* (1885) e *Regole per le traduzioni* (1887), nel loro contesto storico-culturale, approfondendo la problematica del realismo e della “desinizzazione letteraria”. Ci si soffermerà, inoltre, sulle considerazioni di Shiken intorno alla traduzione dei testi buddhisti in cinese classico, considerazioni che riflettono la sua filosofia della traduzione, molto vicina alla strategia estraniante, orientata al testo di partenza, che verrà spiegata adottando i termini utilizzati nell'ambito della traduzione dei testi buddhisti quali *wen* 文 e *zhi* 質 in particolare.

A parte alcune opere di traduzione tradotte a sua volta in cinese, tutti gli scritti di Shiken sono attualmente disponibili solo nelle versioni originali, quasi tutti in giapponese classico (in stile *kanbun-kundoku*). Nell'appendice si raccolgono le traduzioni di tre scritti di Shiken sulla scrittura e sulla traduzione, mai tradotti in altre lingue, come materiali di consultazione.

PARTE I

Terminologia, profilo di Morita Shiken e lo stile *shūmitsu*

Capitolo 1

1. Sul termine *bunshō*

1.1. Il *bunshō* nel periodo Meiji

Nel periodo Meiji la parola *bunshō* 文章¹, analogamente alla parola *bungaku*, attraversava una fase di “desinizzazione” culturale, o, più precisamente, di scomparsa della connotazione di “scrittura eccellente (in cinese classico, sottinteso)”, legata alla secolare cultura degli intellettuali giapponesi basata principalmente sui testi classici cinesi. Hedberg (2019) spiega tale cambiamento

¹ Le parole giapponesi scritte in caratteri cinesi possono essere lette in diversi modi. In questa tesi, ad eccezione dei casi in cui si richiedono letture alternative, si adotteranno le letture moderne usate già nel periodo Meiji, utilizzando la trascrizione in *rōmaji* col sistema Hepburn della lettura in *hiragana* con l’ortografia moderna. Per esempio, la parola 文章, oggi scritta in *hiragana* ぶんしょう, anticamente era scritta anche もんじょう (*monjō* in ortografia moderna), もんじやう (*monjō* in ortografia storica) o anche もんざう (*monzō* in ortografia storica). La lettura “*mon...*” invece di quella “*bun...*” era solitamente utilizzata come una parte delle parole di origine antica composte di più di due sinogrammi tra i quali 文章博士 (*monjōhakase*, docente di storia e letteratura cinese classica del *daigaku-ryō*, scuola per la formazione dei funzionari di stato nel periodo Heian (sec. VIII-XII)). Il carattere 文, invece, a parte la lettura più frequente in *hiragana* ぶん *bun*, ha tutt’oggi le letture もん *mon* e ふみ *fumi* (anticamente pronunciata [pumi]), usate, però, per altri significati. Per questi motivi e per l’accezione voluta, qui limitiamo la lettura per 文章 e 文 a *bunshō* e *bun*.

utilizzando il concetto di “contrazioni epistemologiche (epistemological contractions)”.

Although the term *kangaku* certainly predated the Meiji, its deployment in the 1880's and 1890's was subject to the same epistemological contractions that had created Sinitic poetry (*kanshi*) and Sinitic prose (*kanbun*) out of what were previously simply poetry (*shifu*) and prose (*bunshō*). (Hedberg, 2019, p. 5)

In poche parole, negli anni '80 e '90 dell'Ottocento (intorno al ventesimo anno Meiji) quelli che prima erano riconosciuti semplicemente come *bungaku*, *shifu* e *bunshō* venivano chiamati più comunemente *kangaku*, *kanshi* e *kanbun*. Il mondo del *kanbun* ha perso la sua universalità nel mondo intellettuale.

Un uso interessante del termine *bunshō* si trova nella seguente dichiarazione di Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909), quasi contemporaneo di Morita Shiken, in *Yo ga genbun'itchi no yurai* 余が言文一致の由来 (*La storia del mio genbun'itchi*).

Le mie opinioni sul *genbun'itchi!* ...Mah... non avendo ancora fatto una ricerca di tale importanza, vi farei piuttosto un discorso confessionale. In altre parole, come ho iniziato a scrivere in stile *genbun'itchi*... ma anche detto così suona un po' troppo grandioso..., insomma, dalla a alla z di una storia che comincia per la mia incapacità di scrivere *bunshō* (Futabatei et al., 1971 [1906], p. 110).

言文一致に就いての意見、と、そんな大した研究はまだしてないから、寧ろ一つ懺悔話をしよう。それは、自分が初めて言文一致を書いた由來——も凄まじいが、つまり、文章が書けないから始まつたといふ一伍一^{いちぶしじふ}の顛末さ。

Questo brano, pubblicato per la prima volta nel 1906², si riferisce alla situazione del periodo in cui Futabatei scriveva il famoso romanzo *Ukigumo* 浮雲 (*Nuvole fluttuanti*), pubblicato in tre parti tra il 1887 e il 1889 (si ricorda che il periodo coincide con quello dei saggi di Shiken che verranno esaminati nella seconda parte di questo elaborato), considerato, pur con riserva³, come il primo romanzo moderno per il suo stile di scrittura ricalcante la varietà di lingua parlata di Tokyo dell'epoca, sia nella parte dialogica sia nella parte narrativa, per l'attualità del tema e per la descrizione psicologica del protagonista.

Per quanto riguarda l'incapacità di scrivere il *bunshō* confessata da Futabatei, ovviamente bisognerebbe tener conto della modestia e di un'alta dose di autocritica tipica di questo scrittore. Inoltre, va preso in considerazione anche il gap tra una comune immagine della parola *bunshō* e quella che nutriva Futabatei il quale, oltre alla consueta formazione dell'epoca di tipo *kangaku* e all'affetto nostalgico verso la letteratura premoderna del genere *ukiyo-zōshi*⁴, era sotto una grande influenza della letteratura russa moderna che lo spingeva a

² Il brano fu pubblicato per la prima volta sulla rivista *Bunshō sekai* 文章世界 a maggio 1906.

³ La prima delle tre parti del romanzo incompiuto, l'incipit di *Ukigumo*, come osserva Karatani (1988 [1978] in giapponese, 1999 in inglese), è ancora carica di cliché ereditati dalla letteratura premoderna che non permettono le descrizioni realistiche, elemento essenziale per la modernità della narrativa. D'altronde, Futabatei stesso scriveva nel suo diario che la prima parte del romanzo ha come modello scrittori quali Sanba (Shikitei Sanba 式亭三馬) e Aeba (Aeba Kōson 饗庭篁村) e lo stile degli *ukiyo-zōshi* 浮世草子 del tipo Hachimonjiya 八文字屋, una libreria di Kyoto di fine Seicento-Settecento (Futabatei 1967 [1897], p. 223).

⁴ Ibidem

superare vecchi modelli di scrittura. In ogni caso, in questo brano il termine *bunshō*, usato in contrasto a *genbun'itchi*, si riferisce al canone di scrittura, laddove *genbun'itchi* allude a uno stile di scrittura ancora in fase di sperimentazione. È da notare, inoltre, che nella sua raccolta di appunti *Ochiba no hakiyose - futakagome* 落ち葉のはきよせ 二籠め (*Radunanza di foglie cadute - cestino secondo*), Futabatei esprimeva una grande ammirazione per lo stile di scrittura di Shiken dopo aver letto la sua opera in traduzione *Tantei Yūberu* 探偵ユーベル(1889)⁵:

Tantei Yūberu, traduzione di Shiken

Scrittura assai fine. Riflette bene l'immagine di Hugo. Dicono che Shiken sostiene sempre che la scrittura migliore si ottenga conferendole un'aria ordinaria e non stravagante, ma nello stesso tempo mantenendo un gusto autentico. Leggendo questo testo, devo dire che lui ha raggiunto il suo obiettivo. [...] Tra trentotto milioni di scrittori, l'unico che può chiamarsi scrittore senza vergogna è solo lui, Morita Shiken Bunzō! (Futabatei et al. 1971, pp. 138-139)

思軒氏訳探偵ユーベル

⁵ L'opera di Shiken è una ritraduzione dalla versione in inglese di *Affaire Hubert* in *Choses vues* (1887) di Victor Hugo (1802 - 1885). Si presume che Shiken si sia basato sull'edizione del 1887 pubblicata dalla casa editrice Harper & Brothers, *Hubert, the Spy* (cfr. Takahashi 2002a, p. 398), della quale il traduttore non è specificato. Il termine *tantei* è usato con l'accezione di 'spia' e non 'investigatore'.

文品頗る瀟洒能くユゴの面影を写せり、平々の外他奇なき所に文を行りて而も真味有るは文の上乗なりとは氏の生平唱道する所なりと聞く、今此文を読むに氏は既にその目的を達したりといふ可し [...] 嗚呼三千八百万人中文人と称してはづかしからぬ者は只此思軒居士森田文三君ノミ

Da un certo punto di vista, il rapporto tra Morita Shiken e Futabatei Shimei, anche se non si conoscevano di persona, potrebbe essere paragonabile a quello tra Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, se si considerano soprattutto i ruoli che ognuno di loro ha assunto nella fase di passaggio dalla lingua classica (il *kanbun* e il latino) alla lingua moderna (lo stile *genbun'itchi* e il volgare italiano).

1.2. Il significato odierno del termine *bunshō*

Oggi la parola *bunshō* è usata principalmente per indicare una serie di frasi scritte che costituiscono un testo organico in generale, mentre la parola *bun*, scritto 文 in un solo carattere, ha diversi significati ma oggi indica principalmente le singole frasi scritte. Tale significato di *bunshō* è, grosso modo, simile alla definizione del termine data dal linguista Tokieda Motoki 時枝誠記 (1900 – 1967) nel suo volume *Bunshō kenkyū josetsu* 文章研究序説 (*Introduzione alla ricerca sul bunshō*) (1960, p.15), il quale lo descrive come «un insieme di frasi (*bun*) e un'espressione linguistica dotata di una certa coesione⁶». Tokieda sottolinea

⁶ Testo originale: 文の集合であって、何等かのまとまりを持った言語表現

l'autonomia dell'unità testuale *bunshō* che va distinta dai singoli periodi chiamati *bun*. A prescindere da questa precisazione fatta dal linguista, in realtà, il carattere 文, sia in cinese sia in giapponese, tutt'oggi ha diversi significati, incluso anche quello di “testo” come un insieme di frasi⁷. Il confine tra *bun* e *bunshō* non è quindi così chiaro.

1.3. Il significato del termine *bunshō* fino al periodo Meiji

Se si cerca la parola *bunshō* sui dizionari moderni di lingua giapponese, l'accezione principale è, in effetti, “un insieme di parole o di frasi che esprime pensieri e stati d'animo” e la parola si può utilizzare anche come sinonimo di prosa. Se, invece, si consultano i dizionari di sinogrammi usati in giapponese (i cosiddetti *kanwa-jiten* 漢和辞典), utili per interpretare gli scritti in *kanbun*⁸, si trova una simile accezione (che include, però, anche poesia) solitamente accompagnata dal famoso passo estratto dall'articolo *Ronbun* 論文 (cin. *Lu wen*. *Saggio sulla Letteratura*) del trattato *Tenron* 典論 (cin. *Dian lun*. *Discorsi Normativi*) di Sōhi 曹丕 (cin. Cao Pi, 187-226)⁹: «*Bunshō* 文章 (cin. *wenzhang*) è un'impresa

⁷ Inoltre, in cinese lo stesso carattere 文 (cin. *wen*) non si usa per indicare le singole frasi del testo. Per una frase si usa 句子 (cin. *juzi*).

⁸ In quanto alle accezioni e alle letture delle parole in caratteri cinesi, senza nota di specificazione sono quelle in giapponese. Per designare la scrittura in cinese classico, in cinese si utilizza piuttosto la parola 文言文 (cin. *wenyanwen*), o solo 文言 (cin. *wenyan*) invece della parola 漢文 (cin. *hanwen*, ‘scrittura degli Han’).

⁹ Il primo imperatore dello stato Sōgi 曹魏 (cin. Cao Wei) dei Tre Regni.

importante per gestire lo stato ed è un'opera grandiosa ed immortale¹⁰». Nel periodo in cui Morita Shiken era in vita erano attive, ancora per pochi anni (fino al 1871), le scuole *han*, ovvero *hankō* 藩校, dove gli studenti, prevalentemente figli di *samurai*, studiavano principalmente i testi classici cinesi, incluso *Monzen* 文選 (cin. *Wen xuan*) in cui è raccolto il suddetto articolo *Saggio su Letteratura* (cin. *Lu wen*). Per la giovane generazione del Giappone della seconda metà dell'Ottocento, la parola *bunshō* aveva questa connotazione che evocava l'impegno politico-sociale e il senso dello stato, ovvero il concetto di *keikokusaimin* 経国済民 (governare il paese e salvare il popolo) o *keiseisaimin* 経世済民 (governare il mondo e salvare il popolo)¹¹, tema, per esempio, del romanzo best seller di Yano Ryūkei, *Keikoku bidan* (*Storie esemplari di un governo*, 1883-1884), le cui glosse in *kanbun* sono state curate dal giovane Morita Shiken¹².

I caratteri 文章 si leggono in maniera antica anche *monjō* (もんじゃう) e *monzō* (もんざう), ed erano anche l'abbreviazione di *monjōdō* 文章道 (もんじゃうだう), l'insegnamento della storia e della letteratura cinese classica alla scuola *daigaku-ryō* 大学寮¹³ (detto anche *ōtsukasa*) nel periodo Heian.

¹⁰ Testo originale: 文章経国之大業、不朽之盛事.

¹¹ Il termine *keizai* 経済 che oggi viene inteso come “economia” è abbreviazione di questi due termini che avevano piuttosto il significato di ‘governo’.

¹² Oltre alle glosse, ha scritto, sempre in *kanbun*, un sunto della storia ufficiale dell'Antica Grecia (*Seishi tekisetsu* 正史摘節) per lo stesso romanzo e l'allora famoso studioso di *kangaku* Yoda Gakkai 依田学海 (1834 – 1909, anche insegnante del *kanbun* di Mori Ōgai) elogiò la bravura di Morita Shiken.

¹³ V. nota 1.

1.4. La posizione del *kanbun* prima e dopo la canonizzazione della letteratura giapponese in *kana* (fine XIX sec.)

All'inizio del periodo Meiji il canone di scrittura si basava ancora sugli studi del *kanbun* e la letteratura giapponese in *wabun* 和文 ('stile giapponese') non era ancora una disciplina curricolare. La canonizzazione della letteratura in prosa in *kana* (alfabeti sillabici giapponesi) come il *Genji monogatari* 源氏物語 (*La storia di Genji*), per esempio, sarebbe iniziata solo a partire dal 1890, l'anno in cui sono stati pubblicati il *Kokubungaku tokuhon* 国文学読本 (*Libro di lettura di letteratura giapponese*)¹⁴ di Haga Yaichi e Tachibana Senzaburō e il *Nihon bungakushi* 日本文学史 (*Storia della letteratura giapponese*) a cura di Mikami Sanji e Takatsu Kuwasaburō. Intorno al ventesimo anno Meiji l'idea di "belle lettere" era ancora fermamente legata al *kanbun*, e non al *wabun*. Le belle lettere erano quelle nelle quali trasparivano il costruito e la retorica del *kanbun*. Per la maggior parte della popolazione istruita del Giappone di fine Ottocento, nell'ambito della letteratura in cui si usavano i *kana*, le opere più popolari erano quelle del genere *gesaku*, in particolare gli *yomihon* 読み本 ('libri di lettura') scritti in *wakan-konkō-bun* 和漢混淆文 ('stile misto giapponese-cinese'), ricchi dei costrutti dello stile *kanbun-kundoku*¹⁵. Il *kanbun* è una lingua nata come lingua scritta nell'antica Cina più di duemila anni fa e sopravvissuta fino ad oggi. Il concetto di *kanbun* nel periodo Meiji era molto legato al gruppo di testi chiamato

¹⁴ Cfr. Shirane, 2000, pp. 237-238.

¹⁵ *Kanbun-kundoku* significa letteralmente 'lettura didattica del *kanbun* (lettura e interpretazione del cinese classico)'. È in pratica il metodo di traduzione letterale del *kanbun* attraverso cui il testo è adattato alla sintassi giapponese.

“*shisho-gokyō*” (四書五經, Quattro Libri e Cinque Classici) che sono i testi essenziali per gli studi confuciani. Nel periodo Meiji per essere un intellettuale abile in *scrittura* era necessario avere una solida conoscenza del *kanbun* e degli studi confuciani. Gli intellettuali scrivevano i testi scientifici e letterari o in *kanbun* o in giapponese classico con uno stile dotto che evocava il *kanbun*.

Gli scritti e i libri si chiamavano *fumi* ふみ¹⁶ nell'antichità. Sei Shōnagon 清少納言 (X-XI sec.) elencava i libri modelli di scrittura eccellente chiamandoli “*fumi*” nel suo *Makura no sōshi* 枕草子, nel capitolo 197, indicando per primi gli scritti classici cinesi come il *Monjū* 文集 (cin. *Wenji*)¹⁷, il *Monzen* 文選 (cin. *Wenxuan*)¹⁸ e lo *Shiki* 史記 (cin. *Shiji*)¹⁹, seguiti da alcune opere in lingua giapponese. Anche Yoshida Kenkō 吉田兼好 (XIII-XIV sec.) esprimeva nel suo *Tsurezuregusa* 徒然草 (*Ore d'ozio*), nel capitolo XIII, il grande piacere di leggere i *fumi* antichi, elencando, come aveva fatto Sei Shōnagon, il *Monzen* e il *Monjū*²⁰, seguiti da Rōshi 老子 (cin. Laozi) e Sōshi 莊子 (cin. Zhuang Zhou)²¹, aggiungendo anche gli scritti degli studiosi giapponesi di una volta. Dall'antichità fino alla seconda metà dell'Ottocento, il mondo del *kanbun* rappresentava un mondo classico intellettuale. All'inizio una ristretta cerchia di eletti, ma dall'epoca Edo (sec. XVII-XIX) era piuttosto vasta la classe medio-alta del Giappone che poteva

¹⁶ La parola *fumi* ふみ è spesso rappresentata dal *sinogramma* 書 nelle edizioni critiche del testo, ma è rappresentabile anche con il *kanji* 文.

¹⁷ Sei Shōnagon nomina il volume semplicemente *Monjū* 文集, ma si riferisce allo *Hakushi monjū* 白氏文集 (cin. *Baishi wenji*), chiamato anche *Hakushi chōkeishū* 白氏長慶集 (cin. *Baishi chang qing ji*) di Haku Kyōi 白居易 (cin. Bai Juyi, 772-846).

¹⁸ Compilato da Shōtō 蕭統 (cin. Xiao Tong, VI sec.).

¹⁹ cin. *Shiji* ('Memorie storiche') compilato da Shiba Sen 司馬遷 (cin. Sima Qian, II sec. a.C.)

²⁰ Nel testo dello *Tsurezuregusa* è citato con il titolo di “*Hakushi monjū* 白氏文集”.

²¹ Nel testo è citato come *Nanka no hen* 南華の篇.

accedere a questo mondo intellettuale tramite le scuole *han*, soprattutto a partire dall'editto Kansei (1790) che contribuì ad una sorta di standardizzazione e, di conseguenza, alla grande diffusione del *kangaku* nel territorio giapponese²².

Circa un centinaio d'anni dopo, con il progressivo affermarsi del nazionalismo in Giappone, una serie di ordinamenti istituzionali per le scuole primarie e medie da parte del governo Meiji, tra il 1886 e i primi anni del Novecento, mise progressivamente da parte gli studi del *kanbun*, dando sempre più spazio a una nuova materia, il *kokugo* 国語, la lingua nazionale, (Lee 2009 [1996]). Le scuole *han* furono abolite nel 1871, quando Morita Shiken aveva circa dieci anni e Futabatei Shimei circa sette. Ma la loro generazione era ancora sotto una forte influenza culturale del *kanbun*, anche se i tempi stavano cambiando velocemente.

²² Cfr. Saitō Mareshi 2014 [2007], pp. 26-29.

Capitolo 2

Gen e *bun* : lingua parlata (*kōgo*) e lingua scritta (*bungo*)

2.1. Divergenze tra il *gen* e il *bun*

I termini *gen* 言 e *bun* 文 usati nell'espressione *genbun'itchi*¹ si possono intendere, rispettivamente, anche come *kōgo* 口語 e *bungo* 文語, oppure *kōtō-gengo* 口頭言語 (lingua orale) e *shoki-gengo* 書記言語 (lingua scritta). Comunemente si usano anche i termini *hanashi-kotoba* 話し言葉 e *kaki-kotoba* 書き言葉. Si precisa, inoltre, che la parola *bungo* è una forma abbreviata della parola *bunshōgo* 文章語 ('lingua del *bunshō*) e il *bun* di *bungo* non va inteso come una parte della parola *bungaku* con l'accezione moderna della parola. *Bungo*, quindi, indica la lingua per la scrittura, piuttosto formale, e va distinto dalla trascrizione del parlato.

¹ Secondo Yamamoto Masahide (1965:39), il termine *genbun'itchi* ('unificazione del parlato e lo scritto') è stato usato per la prima volta nel 1885 da Kanda Kōhei, pseudonimo di Kanda Takahira (in ambedue i casi viene scritto 神田孝平) nel suo trattato *Bunshōron o yomu* (文章論ヲ読ム *Leggere i discorsi sulla scrittura*), anche se alcune fonti si riferiscono al trattato di Mozume Takami 物集高見, *Genbun'itchi* (1886). Ambedue i trattati sono raccolti in Yoshida e Inoguchi (1964).

Da una prospettiva fonocentrica in cui col termine “lingua” si designa, principalmente o esclusivamente, la lingua parlata, sembrerebbe che la dicotomia *gen/bun* corrisponda a quella di lingua/scrittura e che la seconda serva solo come rappresentazione della prima. Nel *Cours de linguistique générale* (1916), opera postuma di Ferdinand de Saussure (1857-1913), si trova la seguente asserzione: «Lingua e scrittura sono due distinti sistemi di segni: l'unica ragion d'essere del secondo è la rappresentazione del primo» (de Saussure 1978 [1916], p. 36). In maniera analoga, Otto Jespersen (1860-1943) dichiara: «Language is primarily speech, i.e. chiefly conversation (dialogue), while the written (and printed) word is only a kind of substitute – in many ways a most valuable, but in other respects a poor one – for the spoken and heard word» (Jespersen 1964 [1933], p. 17). Leonard Bloomsfield (1887 - 1949) è ancora più esplicito a questo proposito: «Writing is not language, but merely a way of recording language by means of visible marks» (Bloomsfield 1935 [1933], p. 21).

In tale ottica, per unire *gen* e *bun* basterebbe trascrivere foneticamente la lingua parlata. Nel caso delle lingue europee la rappresentazione fonetica della lingua parlata standardizzata e ben elaborata, in effetti, sembra funzionare efficacemente come lingua scritta, ma bisogna anche rammentare che il parlato standardizzato in genere viene elaborato in base alla lingua scritta. La parola “scrittura” o “writing” nelle affermazioni dei linguisti sopraccitati, infatti, va distinta dalla “lingua scritta” o “written language” in senso stretto. In ogni caso, riguardo alla lingua giapponese, quella moderna in particolare, la trascrizione della lingua parlata, per quanto sia corretta e ben elaborata, è difficile da

adoperare come lingua scritta in senso stretto (*shoki-gengo*), utilizzabile nei documenti ufficiali o nei testi formali, per la presenza obbligatoria del linguaggio relazionale (*taigū hyōgen* 待遇表現), ovvero del *keigo* 敬語 in senso lato, nella lingua parlata; tra l'altro delle cosiddette espressioni di cortesia (*teinei-hyōgen*)² di fine frase che rispecchiano il rapporto tra il parlante e l'ascoltatore, ovvero "addressee-oriented honorific"³, ad eccezione dell'espressione di cortesia *sōrō*, usato ampiamente in maniera convenzionale nei documenti ufficiali tra la classe di samurai nel periodo Edo. Anche per semplici affermazioni oggettive che non contengono i cosiddetti verbi onorifici e umili, espresse, per esempio, nel costrutto "A è B (A = B)" come "Questo è un fiore", nel parlato giapponese moderno ci sono diversi modi di esprimersi, essendo necessario scegliere il tipo di linguaggio relazionale che rispecchi il rapporto tra gli interlocutori, mentre la lingua scritta richiede, per sua natura, espressioni di registro "neutrale", o prive del linguaggio relazionale, che non vengano influenzate dal rapporto tra lo scrivente e il lettore. In breve, si potrebbe dire che la lingua giapponese, quella moderna in particolare, così come è, non si presta bene come lingua scritta per la sua natura immanente. Invece, il *kanbun* e lo stile del *kanbun-kundoku* sono fondamentalmente privi del linguaggio relazionale e si prestano facilmente come lingua scritta. Il "ritardo" della modernizzazione della lingua scritta in Giappone tende ad essere correlato alla durata del feudalesimo che finì solo nel secolo XIX, ma forse si dovrebbe dare

² Questa categoria di espressioni chiamata anche come "linguaggio di cortesia (*teineigo* 丁寧語), va considerata, in realtà, una parte del linguaggio relazionale composto delle espressioni di diversi gradi di cortesia, incluse anche espressioni sgarbate. L'importante è che nel parlato giapponese l'espressione di fine frase rispecchia sempre il rapporto tra il parlante e l'ascoltatore.

³ Espressione usata in Shibatani 1990, p. 359.

più importanza alla suddetta peculiarità della lingua giapponese, considerando che l'analfabetismo tra la gente comune non era tanto alto già prima della modernizzazione della struttura sociale e politica avvenuta nella seconda metà dell'Ottocento.

Tra le varie sperimentazioni attuate nel periodo del cosiddetto movimento *genbun'itchi*, ci furono, infatti, dei tentativi di “scrivere come si parla”, cioè, di trascrivere la lingua parlata moderna; lo sforzo per elaborare testi di natura scientifica “scrivendo come si parla” si può osservare, per esempio, nel *Monowari no hashigo* ものわりのはしご (*Introduzione alla chimica*, 1876) di Shimizu Usaburō 清水卯三郎 (1829 – 1910), traduzione dall'inglese al giapponese di un manuale di chimica⁴, o nel saggio intitolato proprio *Genbun'itchi* (1886) del linguista Mozume Takami 物集高見 (1847 – 1928). Le frasi del primo sono interamente in caratteri fonetici *hiragana*, evitando i *kango*.⁵ Nel secondo, Mozume tentò di argomentare il tema del *genbun'itchi*, inteso come “scrivere come si parla”, in *kanji-kana-majiri-bun* (scrittura in stile misto in *kanji* e *kana*), utilizzando gli *hiragana* e limitando al minimo i *kango* scritti in caratteri cinesi. In entrambi i testi è da notare che per la copula a fine frase (è da ricordare che il giapponese è una lingua SOV) è usata la forma “*dearu*” (così com'è nella forma non passata senza aggiunta di altre parole), *non* usata nel parlato⁶. Pertanto, non si

⁴ Thomas Turner Tate (1807 – 1888), *Outlines of Experimental Chemistry; Being a Familiar Introduction to the Science of Agriculture* (1850) (cfr. Sugimura 1969)

⁵ I caratteri cinesi sono usati solo per i nomi degli elementi chimici per aiutarne l'individuazione, utilizzando quelli conati da Udagawa Yōan (宇田川榕菴 1798–1846) nel suo *Seimi kaisō* (舎密開宗 1837–1847), traducendo dai termini in olandese (cfr. Matsumoto 2014, pp. 284-285).

⁶ Sulla questione della forma copulare *-dearu* v. 2.3.2.

trattò di testi scritti davvero “come si parla” in senso stretto. Furono piuttosto dei tentativi di utilizzare più parole di origine giapponese che risultavano più comprensibili nell’oralità, e di evitare quanto possibile le parole di origine cinese che venivano comprese più facilmente tramite la scrittura dei *kanji*. In ogni caso, bisogna riconoscere che, per noi lettori di oggi, dopo più di cento anni da queste sperimentazioni, è più facile comprendere scritti come *Gakumon no susume* 学問のすすめ (*Incoraggiamento al sapere*, 1872) di Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1835 - 1901), esempio del cosiddetto *futsūbun* 普通文 (‘scrittura in stile comune’)⁷ o *kintaibun* 今本文 (‘scrittura in stile contemporaneo’) del periodo Meiji, variante semplificata⁸ dello stile *kanbun-kundoku*, uno stile che presentava in linea di massima la morfosintassi del giapponese tardo-antico e del giapponese medio, e non di quello dell’epoca.

Per quanto riguarda il movimento di riforma della scrittura giapponese della seconda metà dell’Ottocento, il cosiddetto *genbun’itchi-undō* (movimento *genbun’itchi*), come spiega Karatani nel suo saggio del 1978 (*Naimen no hakken* 内面の発見, *La scoperta dell’interiorità*), il sopraccitato concetto “fonocentrico”⁹

⁷ Talvolta detto anche “*meiji futsūbun* (‘scrittura in stile comune del periodo Meiji’)”. Il “*futsū* 普通 ” in “*futsū bun* 普通文” va inteso come “*amaneku tsūjiru* 普く通じる (‘largamente accettato’)” secondo l’uso del termine nei primi anni Meiji.

⁸ La semplificazione consiste principalmente nella riduzione dei *kango* a quelli di uso frequente.

⁹ Dai riferimenti nello scritto di Karatani, a Saussure e a Derrida tra tanti altri, è abbastanza chiaro che la sua intuizione, secondo la quale il movimento di *genbun’itchi* sarebbe stato generato dalla nuova ottica fonocentrica, sia supportata dal concetto derridiano del fonocentrismo.

giocò un ruolo centrale per l'origine di questa riforma entrando in scena per la prima volta nella storia della lingua in Giappone:

[...] *genbun itchi* was first and foremost a new ideology of writing. Maejima¹⁰ found himself captivated by the economy, preciseness, and egalitarian nature of phonetic writing systems. He saw Western superiority as linked to that phonetic system and believed the implementation of such a system was an urgent priority for Japan. Phonetic writing is usually seen as the writing as the transcription of speech. Saussurean linguistics, for example, treated writing as secondary and exempted it from the analysis of *langue* as a system. Maejima's proposal¹¹ clearly reflects a similar notion of writing in the service of speech. It thus inevitably gave priority to the spoken language, and once this view had been established, the question of whether or not *kanji* were actually abolished became moot. [...] Once Maejima came to look at writing in this way it was a matter of course that he began to give priority to the spoken language and to consider the gap between spoken and written language – never a concern in the past – a “problem.” (Karatani 1998 [1978], p. 47)¹²

La distanza tra la lingua parlata e quella scritta in realtà c'era sempre stata, e c'è tutt'oggi, e ciò è particolarmente vero nel caso della lingua giapponese. Dal momento in cui si cominciò ad acquisire la visione fonocentrica legata all'idea di superiorità dell'Occidente, si iniziò a riconoscere la situazione come un problema.

¹⁰ Maejima Hisoka 前島密 (1835–1919)

¹¹ Petizione per l'abolizione dei caratteri cinesi” proposta nel 1866 all'ultimo *shōgun* Tokugawa, talvolta considerata come l'inizio del movimento *genbun'itchi* (cfr., per es., Calvetti 1999, p. 208).

¹² Il testo originale in giapponese in Karatani 1988 [1978], pp. 54-55.

In precedenza, la distanza stessa tra il parlato e lo scritto non era mai stata vista come un problema, ma nel periodo Meiji cominciò a essere considerata come tale, in un'ottica analoga a quella saussuriana in cui la scrittura è al servizio del parlato.

Come si può osservare nel saggio del linguista Mozume Takami intitolato, appunto, *Genbun'itchi* (1886), inizialmente sembrava che il problema centrale del *genbun'itchi* fosse il contrasto tra l'antichità della lingua scritta e la modernità della lingua parlata. Per superare questo apparente ostacolo, furono fatti dei tentativi di "scrivere come si parla" per realizzare una scrittura in lingua moderna, ma proprio durante questi tentativi emerse un altro ostacolo, quello più essenziale, che fino ad allora si nascondeva dietro l'apparente problema dell'inattualità della lingua scritta: l'inevitabilità delle espressioni relazionali (tra il parlante e il destinatario) e l'assenza della forma copulare neutrale a fine frase nel parlato moderno giapponese (v. 2.3.1.). Questo problema, infatti, venne affrontato da diversi scrittori del periodo Meiji, tra i quali i più famosi sono Futabatei Shimei, Yamada Bimyō 山田美妙 (1868 - 1910) e Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1868 - 1903). Una forma di lingua giapponese moderna nell'ambito "letterario", dignitosa e abbastanza standardizzata, che i lettori giapponesi odierni non hanno alcun problema a comprendere, in realtà si era già stabilizzata e si trovava, per esempio, nelle versioni stenografate del teatro *rakugo* di Sanyūtei Enchō, a partire da *Kaidan botan dōrō* 怪談牡丹灯籠 (*La lanterna delle peonie*) pubblicato nel 1884, precedentemente al sopraccitato *Genbun'itchi* di Mozume (1886). Infatti lo stesso Futabatei ha raccontato che, su consiglio di Tsubouchi Shōyō, ne imitò lo stile per realizzare la sua prima opera letteraria in stile *genbun'itchi*, *Ukigumo* (1887 -

1889) (Futabatei 1970 [1906]). Ma il problema del *genbun'itchi* in ambito letterario sussistette ugualmente per altri dieci anni circa prima del completamento dello stile nuovo di scrittura che in seguito sarebbe stato largamente condiviso (v. 2.3.2.).

A proposito della distanza tra il parlato e lo scritto, una teoria abbastanza condivisa è quella secondo cui la distanza tra il parlato e lo scritto si allarga col passare del tempo, dato che il parlato cambia più velocemente nel tempo rispetto allo scritto. Tale spiegazione, sostanzialmente ragionevole, che si basa sull'osservazione di un fenomeno analogo presente in molte lingue, appare anche nell'argomentazione della questione del *genbun'ichi* nel volume *Nihongo no rekishi* 日本語の歴史 (*Storia della lingua giapponese, Nihongo no rekishi* 日本語の歴史 (*Storia della lingua giapponese, 2006*)2006) di Yamaguchi Nakami, pubblicato dall'editore Iwanami nella collana "Iwanami shinsho", prestigiosa e di larga diffusione. Yamaguchi spiega che (1) i testi scritti in *hiragana* (*hiragana-bun*) del periodo Heian (VIII – XII sec.) erano quelli in cui la distanza tra la lingua parlata (*hanashi-kotoba*) e la lingua scritta (*kaki-kotoba*) era minima, ma (2) che la suddetta distanza diventò sempre più grande col passare del tempo e (3) che nel periodo Edo tale distanza diventò insostenibile, (4) spingendo Maejima Hisoka a presentare la famosa proposta di abolire i *kanji* (Yamaguchi 2006, pp. 176-177).

Sui punti (1) – (3) si potrebbe essere d'accordo se si considerasse come "lingua scritta" anche la trascrizione del parlato. La cosiddetta letteratura femminile del periodo Heian tra i secoli X -XI, ovvero i testi in prosa scritti in caratteri fonetici (*hiragana*), rappresentati dai diari delle dame di corte e dai cosiddetti *monogatari*, di cui il più famoso è il *Genji monogatari* (*Storia di Genji*),

ricalca la raffinata lingua parlata dell'epoca. Invece, la scrittura autorevole e degna di essere chiamata "lingua scritta" o "*bunshō*" del periodo Heian, ma anche dei periodi successivi fino all'inizio Meiji, era soprattutto il *kanbun* (v. 1.). Quindi, la distanza tra la lingua scritta (*kanbun*) e la lingua parlata esisteva. Inoltre, Maejima Hisoka, facendo la suddetta proposta nel secondo anno Meiji (1869), molto probabilmente voleva rendere più facile la lettura non tanto dei testi letterari in prosa che appartenevano alla tradizione del *wabun*, quanto quella dei testi scientifici e pragmatici scritti principalmente in stile *kanbun-kundoku*. In ogni caso è vero che la distanza tra la lingua scritta (*kanbun*) e la lingua parlata (trascritta in *hiragana-bun*) era minima nel periodo Heian, dato che per la lettura-glossa (*kundoku*) del *kanbun* si utilizzava la grammatica della lingua parlata dell'epoca.

Adottando un punto di vista affine a quello di Yamaguchi, si potrebbe credere che il *bungo* (o la lingua scritta) fosse stato rappresentato, fino al periodo Meiji, principalmente dagli stili di scrittura che risalgono ai testi in *hiragana* (*wabun*) del periodo Heian. Invece, lo *hiragana-bun* e i successivi stili sviluppati in base ad esso non vennero considerati come *bungo* = *bunshō-go*, la lingua del *bunshō*, fino alla canonizzazione della letteratura giapponese avvenuta nel periodo Meiji, a cui si è accennato in precedenza. Come dice Kamei et al. (2007 [1965]) «oltre al fatto che il *kanbun* è un *bungo* giapponese, il *bungo* giapponese è il *kanbun*¹³. [...] Dal punto di vista storico non è affatto sbagliato dire che le

¹³ 漢文は、日本の文語であるとともに、また、日本の文語は漢文なのである。Il termine *kanbun* utilizzato qui va inteso sia come il cosiddetto puro *kanbun* (cinese classico) sia la scrittura nello stile *kanbun-kundoku*.

numerose varianti del *bungo* giapponese siano state sviluppate in base allo *yomikudashi* sonoro (lettura-traduzione letterale, N.d.T.) corrispondente al testo visivo in *kanbum*» (p. 75). Come è ovvio, questo “*yomikudashi* sonoro corrispondente al testo visivo in *kanbun*¹⁴” non è altro che il *kanbun-kundoku*. Va sempre ricordato come la prospettiva secondo cui la tradizione letteraria sviluppata a partire dallo *hiragana-bun* del periodo Heian facesse parte del *bungo*, ovvero la lingua del *bunshō*, e come sia stata creata intorno al periodo della sua canonizzazione avvenuta durante il periodo Meiji.

Per le riflessioni sulla lingua scritta nel caso della lingua giapponese, sarebbe utile ricorrere alla categorizzazione in due tradizioni letterarie (literary tradition) (Shibatani 1990): la tradizione sinico-giapponese (*kanbun*) e quella che risale alla letteratura in *kana* del periodo Heian.

The divergence between the colloquial form and the written form originates in the development of the written style called Sinico-Japanese (or *kanbun*) tradition. [...] Much as Latin was cherished in the medieval world of scholarship in the West, Chinese letters were both a symbol of learning and a means of recording official matters. [...] Sinico-Japanese is neither pure Chinese nor Japanese, and thus neither Chinese nor Japanese are able to read Sinico-Japanese texts without special training.

Another literary tradition developed with the invention of the *kana* syllabary around the tenth century, and the language of this tradition, as represented by the language found in the *Genji monogatari* (The Tale of Genji), is believed to have been much closer to the colloquial speech of the time.

¹⁴ 視覚的な漢文に対応する、その聴覚的な読みくだし

However, official writing was carried out within the Sinico Japanese tradition [...]. (Shibatani 1990, pp. 357-359).

Come aggiunge Shibatani, infine, per redigere i testi ufficiali, per i quali occorre la lingua scritta in senso stretto, si utilizzavano gli stili di scrittura appartenenti alla tradizione sinico-giapponese e non quelli appartenenti alla tradizione *wabun*.

Alla prima categoria di tradizione letteraria appartengono gli scritti in *kanbun* (a partire dal *Nihon shoki*) anche in forma ibrida (*hentai kanbun*), il *kanshi* (poesie in cinese classico), gli scritti in stile *kanbun-kundoku*, in *sōrō-bun* e in *futsū-bun* (del periodo Meiji) (v. nota7). Gli scritti di questa tradizione sono principalmente documenti ufficiali e scientifici (in *kanbun*, stile *kanbun kundoku* e in *sōrō-bun*), opere letterarie in prosa (come il *Nihon gaishi*¹⁵) e in poesia in cinese classico ed epistole in *sōrō-bun*. Alla seconda categoria appartengono principalmente gli scritti non ufficiali e di carattere più popolare come opere letterarie in poesia in giapponese e opere letterarie popolari in prosa. Lo stile *wakan-konkō-bun* (stile misto giapponese-cinese) e il cosiddetto *gabun* (stile elegante) si potrebbero collocare in entrambe categorie, ma ritengo siano più inerenti alla seconda.

Possiamo aggiungere che le due tradizioni letterarie corrispondano grosso modo ai due tipi di sistema di scrittura misto *kanji-kana-majiri-bun* 漢字仮名交り文: 1. *kanji* e *katakana*, e 2. *kanji* e *hiragana*. Nei testi della prima tradizione

¹⁵ 日本外史 (*Storia non ufficiale del Giappone*) di Rai Sanyō 頼山陽 (1780-1832).

(sinico-giapponese) veniva usato, almeno fino al periodo Meiji ma anche fino a metà Novecento, il sistema misto di *kanji* e *katakana*, mentre nei testi della seconda tradizione che risale alla letteratura in *kana* (*wabun*) del periodo Heian veniva usato di solito il sistema misto *kanji* e *hiragana*. Oggi il sistema di scrittura normalmente usato è quello misto *kanji* e *hiragana*, ma fino al periodo Meiji, la scrittura “mainstream” fu quella della tradizione sinico-giapponese, col sistema misto *kanji* e *katakana*, se non in *kanbun* in caratteri cinesi con o senza i *kunten* 訓点 (glosse di lettura). Considerando che oggi nella categoria del *bungo* vengono inclusi tranquillamente gli scritti in *hiragana* come il *Genji monogatari*, possiamo anche dire che il significato della parola *bungo* si sia modificato durante il periodo Meiji, parallelamente a quello delle parole *bunshō* e *bungaku*. Tuttavia, di fronte agli scritti dei periodi fino alla fine secolo XIX, bisogna ricordare che la scrittura rappresentativa del *bungo* era il *kanbun*, che veniva normalmente letto coi vari metodi *kundoku* in giapponese classico. Lo stile *kundoku*, abbastanza standardizzato durante il periodo Edo, poi divenne il cosiddetto *futsū-bun* (‘stile comune’), uno stile più semplificato rispetto al *kundoku*, e infatti la costituzione Meiji, rappresentante della lingua scritta dell’epoca, è scritta nello stile *kundoku* piuttosto rigido e non in *wabun*, che appartiene alla tradizione dello *hiragana-bun*, né in *sōrō-bun*¹⁶.

¹⁶ Il *sōrōbun* è uno stile formale di scrittura caratterizzato dall’ampio uso del marcatore generale di cortesia *sōrō* 候 (in *kana*, そうろう in ortografia moderna, さうらふ in ortografia storica) come espressione di fine frase. È stato usato largamente tra il periodo Edo e il periodo Meiji per i documenti ufficiali e le corrispondenze. Il verbo e anche ausiliare *sōrō* deriva dal verbo *saburau*, una variante umile del verbo di esistenza che risale al giapponese tardo antico.

2.2. Gli stili di scrittura *bungo* (*bungo-tai*) e *kōgo* (*kōgo-tai*)

Innanzitutto, sarebbe necessario chiarire un fatto di per sé piuttosto semplice, ma che pare non sia mai stato sottolineato in maniera esplicita e, perciò, potrebbe causare equivoci. Relativamente ai termini *bungo* (-*tai*) e *kōgo* (-*tai*) usati oggi per argomentare la questione della riforma della lingua scritta nel Giappone moderno, bisogna rammentare la situazione linguistica del periodo Meiji e, in particolare, a che cosa ci si riferisse di fatto con i termini *bungo* e *kōgo*. I significati di *bungo* e di *kōgo*, ovvero “lingua scritta” e “lingua parlata”, non sono soggetti a vincoli temporali. Lo sono, invece, quando vengono usati all’interno dei termini *bungo-tai* (‘stile *bungo*’) e *kōgo-tai* (‘stile *kōgo*’), adoperati nelle argomentazioni della riforma della scrittura del Giappone moderno e, soprattutto, della questione del *genbun’itchi*. Per evitare confusioni, vanno interpretati come “ciò che era riconosciuto come lingua scritta nel periodo Meiji”, cioè, il *kanbun* e la lingua scritta in giapponese classico, e “ciò che era riconosciuto come lingua parlata nel periodo Meiji”, ossia la lingua parlata in giapponese moderno. Il cosiddetto *kōgo-tai* va compreso come “stile di scrittura munita della grammatica della lingua parlata del periodo Meiji”; in sintesi, “stile di scrittura (o lingua scritta) in lingua moderna”.

I termini *bungo-tai* e *kōgo-tai* si ottengono aggiungendo *-tai* 体 (di *buntai* 文体 ‘stile di scrittura’) a *bungo* e *kōgo*, e vengono spesso tradotti utilizzando l’aggettivo “letterario” (“literary” in inglese) per *bungo* e *bungo-tai*, e l’aggettivo “colloquiale” (“colloquial” in inglese) per *kōgo* e *kōgo-tai*. Per il termine “letterario”, a parte le problematiche già illustrate, non ci sono grossi problemi, ma quanto al termine “colloquiale” (usato per es. in “lingua colloquiale”, “stile colloquiale”, “forme colloquiali”, ecc.), questo potrebbe risultare problematico per dei lettori non specialisti. La scelta di questo aggettivo potrebbe essere influenzata dal fatto che in un articolo di Twine, “The Genbunitchi Movement” del 1978, uno dei primi studi in inglese sull’argomento, sono utilizzati termini inglesi quali, per esempio, “the colloquial”, “colloquial written style”, “colloquial style” al posto dei termini giapponesi *kōgo* e *kōgo-tai*.¹⁷ A questo proposito Nomura (2013, p. x) sostiene che la differenza tra la lingua scritta e la lingua parlata del periodo Meiji riguardi fondamentalmente i sistemi grammaticali. In breve, “scrivere in *bungo (-tai)*” vuol dire “scrivere in lingua classica (giapponese o cinese)” e “scrivere in *kōgo (-tai)*” vuol dire “scrivere in lingua moderna (giapponese)”. Infatti, la grammatica del giapponese classico e quella del giapponese moderno vengono indicate rispettivamente con “*bungo bunpō* 文語文法 (‘grammatica del *bungō*)” e “*kōgo bunpō* 口語文法 (‘grammatica del *kōgō*)”. Il rapporto tra il *bungo (-tai)* e il *kōgo (-tai)* è analogo a quello tra il latino e il volgare in Italia. Infatti, il *kōgo* era chiamato anche *zokugo* 俗語 (‘lingua volgare’) nel periodo Meiji, e *kōgo bunpō* e

¹⁷ Per l’uso di “colloquiale (italiano) / colloquial (inglese)” al posto dei termini *kōgo* e *kōgo-tai*, vedi per es. Keene (1998), Orsi (2001), Tomasi (2004), Lee (2010, 2014).

zokugo bunpō sono termini equivalenti e indicano tutti e due la grammatica del giapponese moderno. A volte sembra che nascano equivoci quando questi “stili” vengono resi in altre lingue. Traduzioni come “stile letterario” e “stile colloquiale” non rispecchiano chiaramente il fatto che la differenza essenziale tra il *bungo* e il *kōgo* del periodo Meiji sia a livello grammaticale. Per esempio, il Codice Civile giapponese promulgato nel 1896 venne tradotto dal *bungo-tai* al *kōgo-tai* e pubblicato nel 2005. Tuttavia, se si volesse vedere in questa operazione la volontà di trasformare “lo stile letterario in uno stile colloquiale”, si potrebbe cadere nell’errore di credere che lo stile del Codice Civile sia stato trasformato da uno stile formale a uno informale. In realtà, è stato “volgarizzato”, ovvero tradotto dalla lingua scritta in giapponese classico a quella in giapponese moderno, sempre in stile formale e neutrale. Anche se il termine *genbun’itchi* letteralmente significa “unificazione del parlato e dello scritto”, in realtà, come sintetizza Mizuno (2012), si tratta di «vernacularization of the written language» (p. 93). Senza chiarire ciò, si potrebbero creare confusioni, come sottolinea lo stesso Nomura (2013):

[...] *Genbun’itchi* è un termine che tende ad essere frainteso. [...] Il “*bun*” di “*genbun*” viene usato per esprimere inconsapevolmente non solo “lingua scritta in stile *bungo* (*kakikotoba bungo-tai* 書き言葉文語体)” ma anche “lingua scritta (*kakikotoba* 書き言葉)” in generale. [...] In realtà, il problema era che, fino alla prima metà del periodo Meiji, sembrava che la lingua scritta fosse solo in “stile *bungo*” (e da qui che nasce la questione del *genbun’itchi*). [...] In una situazione simile il “*genbun’itchi*” praticamente voleva dire creare la “lingua scritta in stile *kōgo*”. (Nomura 2013, p. xi)

[...]「言文一致」というのは、非常に誤解を招きやすい用語である。[...]「言文」というときの「文」は、無自覚のまま、「書き言葉文語体」を表したり「書き言葉」一般を表したりするのに使われる。実際問題として、明治期前半までは、書き言葉には「文語体」しか無いように見える(そこで「言文一致」が問題となる)。[...] こういう状況での「言文一致」とは、端的に言えば「書き言葉口語体」を創出するということである。

2.3. Problema del linguaggio relazionale

2.3.1. La ricerca del registro neutrale

Lee (2014) discute sulla riforma della lingua scritta in Giappone dal punto di vista della diglossia, appellandosi alla teoria di Ferguson in *Diglossia* (1959).

For example, Latin in medieval Europe and classical *kanbun* (漢文) in East Asia can be said to have held the rank of high languages in a diglossia. [...] They were written languages that were acquired by studying standardized texts. Subordinate to these high languages were low languages that were called “vulgar languages” in the case of Europe.

In modern times, however, the position of classical languages has declined. [...] in East Asia [...] the status of classical *kanbun* fell, and written languages based on the spoken language in each region came into existence. (Lee, 2014, pp. 143-144)

In pratica, sostiene che dopo il declino del *kanbun* emerse una lingua scritta basata sulla lingua parlata “volgare”. È una descrizione corretta dal punto di vista cronologico, ma bisognerebbe stare attenti a non considerare il declino del *kanbun* come l'unica causa della nascita del nuovo stile di scrittura. Nel caso della lingua giapponese, dobbiamo prendere in considerazione la questione del linguaggio relazionale.

Anche se l'egemonia del *kanbun* durò fino alla seconda metà dell'Ottocento, non vuol dire automaticamente che fosse la prima causa che impediva la modernizzazione della lingua scritta. Piuttosto, è possibile che il *kanbun* e il giapponese classico siano stati utilizzati a lungo come lingua scritta per “comodità” perché, nel caso del giapponese, la standardizzazione dello scritto non avveniva parallelamente a quella del parlato a causa di problemi peculiari della lingua giapponese. Secondo gli studi di Nomura (2013) sviluppati sulla base di quelli di Morioka (1980, 1991), nel periodo Edo c'era già un'ampia diffusione del giapponese parlato moderno, abbastanza standardizzato grazie soprattutto a quei conferenzieri che si occupavano di *shingaku* 心学 e che viaggiavano in molte parti

del Giappone¹⁸. Vale a dire che esisteva già una sorta di “volgare illustre” giapponese. Ciò nonostante tardò a formarsi parallelamente una lingua scritta moderna, il che ci spinge a prendere in considerazione la differenza tra la lingua parlata e scritta anche a livello grammaticale (v. 2.1.) e non solo al livello del lessico e delle varie espressioni. Inoltre, ci fu il problema della copula (l’assenza della forma conclusiva della copula neutrale nel parlato moderno). Nel corso delle sperimentazioni linguistiche per la ricerca di una lingua scritta moderna, solo dopo la scelta consapevole dell’uso della forma conclusiva copulare, non naturale nel parlato, “*dearu*”, fu completata la scrittura in stile *kōgo*, ovvero la lingua scritta moderna. Se non fosse esistita una differenza nell’impostazione grammaticale tra il parlato e lo scritto, potrebbe essere stato possibile ottenere una lingua scritta giapponese standardizzata moderna già nel periodo Edo, anche parallelamente all’uso del *kanbun* come “lingua scritta alta”. Diversa fu invece la questione se adottare o meno la lingua scritta standardizzata moderna nei documenti ufficiali. Sicuramente nell’ambito della letteratura popolare, ove l’autorevolezza delle opere non poteva importare molto, sarebbe stato possibile utilizzarla.

È noto che esiste un contrasto tra le parti dialogiche in lingua moderna e le parti descrittive in lingua classica nei generi letterari popolari del periodo Edo come i *ninjōbon* e i *kokkeibon*, destinati alla gente comune e non agli intellettuali. Molto probabilmente gli autori non erano interessati tanto ad esibire la loro cultura classica quanto a vendere più copie possibili, assecondando i gusti e il

¹⁸ Cfr. Nomura 2013, cap. 2 (pp. 37-86).

livello intellettuale dei lettori. Sarebbe, dunque, opportuno considerare questa differenza, presente in uno stesso testo, piuttosto come una strategia per eludere la problematica della copula neutrale nel giapponese moderno. In ogni caso, in questo tipo di opere narrative la maggior parte del testo è composta da conversazioni. Le poche righe scritte in giapponese classico non potevano recare molte difficoltà ai lettori che erano in gran parte cittadini non intellettuali.

2.3.2. La copula neutrale *dearu* e il completamento dello stile *genbun'itchi*

La forma conclusiva della copula neutrale *dearu*, usata oggi solo nella lingua scritta, proviene dalla forma conclusiva della copula classica neutrale *nari*. La forma originale della copula *nar-* è *ni ar-* o la sua variante *nite ar-* che nel corso del periodo linguistico EMJ (Early Middle Japanese, 800-1200¹⁹) divenne *de ar-*²⁰, di cui la parte del verbo è *ar-*. Dalla forma attributiva *aru*, che soppiantò la forma finale *ari* a fine frase nel giapponese medio, si ricavò *dearu*. Quindi, *dearu* è teoricamente la forma moderna di *nari*, ma come espressione di fine frase tutt'oggi non viene usato realmente nel parlato, mentre vengono usate nella maggior parte dei casi non dialettali le espressioni del registro gentile *desu* o *degozaimasu* oppure

¹⁹ Corrisponde al periodo storico Heian.

²⁰ Cfr. Frellesvig 2010, pp. 234-235 e Nomura 2013, p. 50. Per l'uso di *dearu* e di altre forme copulari nel periodo Edo cfr. Nomura 2013, pp. 50-53.

quella del registro non gentile (piuttosto sgarbato) *da*. La copula neutrale *dearu* appariva comunque nei cosiddetti *shōmono* 抄物 (commentari e note di lezione sui classici cinesi o sulle scritture buddhiste tra la metà del sec. XV alla metà sec. XVI²¹).

Tra il periodo Edo e il periodo Meiji, la forma conclusiva copulare *dearu* veniva usata puntualmente nei manuali delle lingue occidentali, olandese e inglese, per tradurre la copula in giapponese moderno. Nell'ambito della letteratura moderna si cominciò a utilizzarla anche nelle opere narrative, ma non pochi scrittori manifestarono scontento per l'uso di *dearu* nello scritto. Infatti, nelle opere letterarie nate nel periodo del movimento *genbun'itchi*, si possono osservare vari espedienti linguistici per scrivere in lingua moderna evitando l'uso della forma conclusiva dei verbi, soprattutto della copula. Calvetti (1999) nota che «gli artefici del movimento *genbun'itchi* e gli storici di letteratura [...] a lungo si sono concentrati sugli aspetti più esteriori dello stile, come le forme della copula o la scelta degli ausiliari verbali che costituiscono la parte morfologicamente più evidente degli stilemi» (p. 211). Effettivamente è una questione “superficiale” da un punto di vista linguistico più globale. La mancanza della copula neutrale in forma conclusiva, tuttavia, emergeva come un ostacolo difficilmente sormontabile soprattutto per coloro che intendevano realizzare opere interamente in lingua moderna con un certo livello di naturalezza.

Per quanto non venga menzionato spesso, anche Morita Shiken provò il cosiddetto stile *kōgo*, o per meglio dire, la scrittura in lingua moderna, nel 1896, un anno prima della sua morte, in *Rōgaeri* 牢歸り (*Ritorno di un carcerato*)²². In quest'opera le forme copulari come espressioni di fine frase, il *dearu* e il *da*, sono

²¹ Cfr. Frellesvig 2010, p. 2 e p. 299.

²² L'opera originale di *Rōgaeri* è un episodio in *The Pickwick Papers* (1836) di Charles Dickens, *The Convict's Return*.

adoperate in maniera magistrale e naturale anche da un punto di vista attuale. Nello stesso anno furono pubblicate altre due opere letterarie importanti interamente in lingua moderna con l'uso della forma conclusiva copulare *dearu*: il romanzo *Tajō takon* 多情多恨 (*Passione e dolore*) di Ozaki Kōyō e la seconda versione di *Aibiki* あひゝき (*L'appuntamento*) di Futabatei Shimei, traduzione rivisitata del racconto *L'appuntamento*, raccolto in *Memorie di un cacciatore* (1852 - 1874), di Ivan Turgenev. Si potrebbe dunque dire che la scrittura in giapponese moderno con il registro neutrale sia stata completata in quegli anni, segnando la fine della fase sperimentale del *genbun'itchi*. Karatani, nell'affermare che alla fine della terza decade del periodo Meiji si sia stabilizzato il *genbun'itchi*, spiega quanto il nuovo stile di scrittura avesse contribuito a generare l'interiorità "moderna" degli scrittori e, nello stesso tempo, come questi ultimi tendessero a dimenticare che il giusto processo fosse stato questo e non viceversa.

As evidence, I would like to suggest that the prototypical manifestations of Japanese interiority did not appear until the end of the third decade of Meiji, when *genbun itchi* was solidly established, indeed, so firmly entrenched that Japanese writers were no longer even conscious of it (Karatani 1993 [1978], p. 65²³).

²³ Il testo originale in giapponese si trova in Karatani 1988 [1978], p. 82.

Appena finita la terza decade del periodo Meiji, nel 1898 (trentunesimo anno Meiji) venne pubblicato *Musashino* 武蔵野 di Kunikida Doppo 国木田独歩 (1871 - 1908), opera in cui, secondo Karatani, lo scrittore usava naturalmente, quasi senza pensarci neanche, il *genbun'itchi*. Karatani continua: «Modern Japanese literature could be said to have attained spontaneity in writing for the first time in Kunikida Doppo's work. This spontaneity was linked to a sense that interiority and self-expression were self-evident» (Karatani 1993ing [1978gia], p. 69). Karatani ricorda anche il particolare rilevante che in *Musashino* ci sono le descrizioni del paesaggio di Turgenev tradotte da Futabatei Shimei (Karatani 1988 [1978], p. 86; 1993 [1978], p. 67).

Ci sarebbe voluto ancora un po' di tempo prima che lo stile *genbun'itchi* con la copula *dearu* si affermasse. Nel 1903, per esempio, come una sorta di ultima e strenua resistenza della vecchia generazione, fu pubblicata la traduzione *Nana*, dell'omonimo romanzo di E. Zola, interamente in giapponese classico (anche le parti dialogiche) a cura di Nagai Kafū, che nel suo saggio *Ame shōshō* 雨蕭々 (*Pioggia malinconica*, 1921) manifestava disgusto verso la copula *dearu* (Nagai 1987 [1921], pp. 129-130). Si può dire che lo stile di scrittura moderna con l'uso di *dearu* si affermò pienamente con la pubblicazione del primo romanzo di Natsume Sōseki nel 1905, *Wagahai wa neko dearu* 吾輩は猫である (*Io sono un gatto*). È un'opera emblematica e audace nell'usare come titolo una frase che per di più contiene la copula neutrale *dearu* come espressione di fine frase. La prova del consolidamento a tutti gli effetti dello stile di scrittura con *dearu* la si può trovare nella Costituzione giapponese del 1946, in cui appare la frase «*Kokkai wa [...] kuni*

no yuiitsu no rippō-kan dearu. 国会は (...) 国の唯一の立法機関である。(「Il parlamento è [...] l'unico organo legislativo dello stato'» (art. 41).

Capitolo 3

Morita Shiken e lo stile *shūmitsu*

3.1. Profilo di Morita Shiken

Morita Shiken 森田思軒 (1861–1897), oggi noto soprattutto come un traduttore del periodo Meiji, nacque nel 1861 a Kasaoka (odierna prefettura di Okayama), primogenito del padre Sahei 佐平 e la madre Nao 直. Il suo vero nome era Bunzō 文蔵, e il nome Shiken è il suo pseudonimo più conosciuto tra vari altri. All'età di undici anni (1872) si iscrisse alla scuola privata Keimōsho 啓蒙所 di Kasaoka, istituita nel primo anno Meiji (che poi diventò una scuola di primo grado) dove studiò principalmente il *kangaku*. Secondo il fratello Shōzaburō, Shiken leggeva già i libri cinesi (in *hakubun* 白文¹) delle storie antiche cinesi come *Saiyūki* 西遊記 (cin. *Xi You Ji. Il viaggio in Occidente*, conosciuto in italiano come *Lo scimmiotto*) e *Suikoden* 水滸伝 (cin. *Shuihu Zhuan. Sul margine dell'acqua*, conosciuto in italiano come *I*

¹ Il *hakubun* significa il *kanbun* senza glosse di lettura (*kunten* 訓点)

Briganti), che i suoi familiari gli raccontavano quando era piccolo. All'età di tredici anni (1874) si iscrisse alla succursale di Osaka della scuola Keiō gijuku 慶応義塾, fondata da Fukuzawa Yukichi e alla quale risale l'omonima università odierna di Tokyo, e conobbe l'allora preside Yano Fumio 矢野文雄 (più famoso col nome Ryūkei 龍溪, scrittore e politico, 1851-1931), e studiò inglese per tre anni, durante i quali la scuola si trasferì prima a Tokushima per poi fondersi con la sede centrale a Tokyo. Di conseguenza, Shiken visse un anno a Osaka, un anno a Tokushima e un altro anno a Tokyo. A sedici anni (1877) ritornò a Kasaoka. Dopo circa due anni si iscrisse alla scuola di *kangaku* Kōjōkan 興讓館, il cui preside era un allora noto *kangakusha*, Sakata Keiken 坂田警軒. Qui studiò per tre anni, fino al 1882, prima di essere chiamato da Yano Ryūkei per lavorare da novembre presso la ditta Hōchi come giornalista della testata *Yūbinhōchi shinbun* 郵便報知新聞 il cui direttore era lo stesso Yano Ryūkei. Esordì nel 1883 come scrittore di *kanshibun* 漢詩文 ('poesia e prosa in cinese classico') e suscitò grandi aspettative nel noto *kangakusha* Yoda Gakkai 依田学海 (1834 - 1909). Nel 1885 (diciottesimo anno Meiji) da marzo ad aprile viaggiò in Cina come inviato per un reportage sul Paese. A giugno fu inviato nella zona di San'yōdō 山陽道 dove scrisse un eccellente rapporto sulla situazione di indigenza dei paesi agricoli, che si distinse per l'alto valore documentaristico e la descrizione realistica². A novembre partì per l'Europa su invito di Yano

² Sul valore documentaristico del rapporto di Shiken, ci sono riferimenti nei seguenti scritti: Kandatsu 1988, Komori 1983 e Tachibana 2002 [1981].

Ryūkei che si trovava già in Inghilterra. Dopo aver viaggiato per l'Europa (Belgio, Germania, Francia, Italia), ripartì da Liverpool nel luglio del 1886, facendo tappa a New York dove comprò una ventina di libri in inglese, giungendo in Giappone ad agosto dello stesso anno. Durante il viaggio scrisse per il giornale *Yūbinhōchi* una serie di resoconti come *Rondon tsūshin* 龍動通信 (*Notizie da Londra*) e *Berurin tsūshin* 伯林通信 (*Notizie da Berlino*). I dieci anni tra il 1887 e il 1897 furono il periodo più proficuo della sua attività come traduttore e critico letterario. Lasciò la ditta Hōchi nel 1891 e morì nel 1897 (trentesimo anno Meiji) all'età di trentasei anni.³

3.2. Valutazioni di Morita Shiken come traduttore

La maggior parte degli scritti su Morita Shiken riguarda la sua attività di traduttore. Nel giro di dieci anni dal ventesimo al trentesimo anno Meiji, tradusse principalmente opere letterarie francesi e inglesi. All'inizio si concentrò più su opere di scrittori francesi come Jules Verne e Victor Hugo, ma tramite la loro versione in inglese; poi si dedicò maggiormente a opere di scrittori di lingua inglese quali Edgar Allan Poe, Charles Dickens e Nathaniel

³ I dati sul suo profilo sono stati attinti principalmente da Yanagida 1961, Akiyama 1998, Kawato 2003 e Kurashiki bunka kurabu (a cura di.) 2011. Gli anni della sua vita sono contati con il sistema di oggi e non con quello del periodo Meiji.

Hawthorne. Tutte le sue traduzioni, a parte *Rōgaeri* 牢歸り (1896)⁴ in lingua moderna, sono eseguite interamente in stile *kundoku*, cioè in lingua classica, incluse le parti dialogiche. Shiken è, infatti, noto per aver perfezionato al massimo il cosiddetto stile *shūmitsu*⁵, formato attraverso i tentativi di traduzione in giapponese minuziosamente fedele al testo originale delle opere in prosa in lingue occidentali, ed era molto apprezzato dai lettori e dai letterati dell'epoca tanto da ricevere l'appellativo di *hon'yakuō* 翻訳王 ('re della traduzione').⁶

Il noto pioniere negli studi di letteratura in traduzione, soprattutto del periodo Meiji, Yanagida Izumi 柳田泉 (1894-1969) menziona lo stile di Morita Shiken e descrive la sua ottima ricezione:

Anche se a volte c'era qualcosa di troppo rigido nel testo delle sue traduzioni, lo stile di Shiken era comunque solenne e incantevole. Per la straordinaria bellezza delle parole e per le frasi scorrevoli e alquanto suggestive, alcuni intellettuali lo accolsero con grande favore, chiamandolo “cadenza Shiken”⁷ o “shikenismo”⁸; e non pochi giovani aspiranti al successo letterario imitarono la cadenza del suo cosiddetto

⁴ Traduzione di *The Convict's Return*, nel cap. 6 di *The Pickwick Papers* di Charles Dickens.

⁵ Lo stile *shūmitsu*, denominato *shūmitsu-buntai* (周密文体) o *shūmitsu-tai* (周密体), significa stile accurato e minuzioso.

⁶ L'appellativo fu usato in una recensione di un lavoro di traduzione di Wakamatsu Shizuko 若松賤子, intitolata *Shōkōshi* 小公子, di Miyazaki Koshoshi 宮崎湖処子, in *Kokumin shinbun* 国民新聞, 24 novembre 1891. Cfr. Saitō, 2012, p. 13.

⁷ Nel testo originale: *shikenchō* 思軒調

⁸ Nel testo originale: *shikenshū* 思軒宗

stile *shūmitsu* (Hara Hōitsuan era uno di questi giovani, ma anche Futabatei Shimei fu attratto dallo stile di Shiken proprio come Izumi Kyōka, all'inizio della sua attività letteraria). (Yanagida, 1961 [1935], pp. 427-428).

Non solo gli scrittori qui citati, Futabatei Shimei e Izumi Kyōka, ma anche autori come Tayama Katai e Masamune Hakuchō ricordano la non poca influenza esercitata dallo stile di Shiken sulla giovane generazione dell'epoca:

Occorre dire che è stato merito di Shiken se ci fu una svolta nella tendenza di tradurre opere letterarie come quelle di Beaconsfield⁹ e Lytton¹⁰. È stato sempre merito suo se ci fu un'innovazione nei metodi di traduzione e di scelta lessicale che fino ad allora erano disordinati. Essendo esperto del *kangaku*, lui era abbastanza competente nei metodi di traduzione e di scelta lessicale. [...] Anche dal fatto che, dopo questa pubblicazione¹¹, tra i giovani andava di moda ricorrere allo stile che appare in espressioni come “*kare wa kaku no gotoku seri* (彼はかくの如くせり ‘Lui fece in questa maniera)’”¹² o “*shikashite kare wa hashireri* (しかして彼は走れり ‘Dopo di che lui corse)’”¹³, si intuisce che la sua influenza non era affatto trascurabile. (Tayama Katai, 1909, pp. 178-179)

⁹ Si riferisce a Benjamin Disraeli, I conte di Beaconsfield (1804-1881).

¹⁰ Si riferisce a Edward Bulwer-Lytton (1803-1873).

¹¹ Si riferisce alla pubblicazione di *Tantei Yūberu* (1889), traduzione dalla versione inglese *Hubert the Spy* del testo originale *Affair Hubert in Choses vue* (1846) di Victor Hugo.

¹² Oggi si direbbe “*kare wa kono yōni shita*. 彼はこのようにした”.

¹³ Oggi si direbbe “*soshite kare wa hashitta*. そして彼は走った”.

ビーコンスフィールドやリットンの翻訳から更に一転化を試みさせたのは、思軒の功と謂はねばならぬ。それから、其時まで訳語訳法なども非常に乱雑であったのを、一新したのも此人の功だ。かれは漢学に通じて居て、比較的訳字訳法に詳しかった。『探偵ユーベル』は『国民の友』の第一春期付録に出たもので、この後『彼はかくの如くせり』とか『しかして彼は走れり』とかいふ一種の文体が青年の間に流行したのを見ても、其影響の鮮少でなかったのが解る。

Le opere in traduzione che amavo leggere nella mia adolescenza sono *Ukikusa* うき草 (*Erbe fluttuanti*)¹⁴ di Futabatei, *Kaikyū* 懐旧 (*Nostalgia*) di Morita Shiken e *Sokkyōshijin* 即興詩人 (*Poeta improvvisatore*)¹⁵ di Ōgai... . *Kaikyū* era una traduzione indiretta dall'inglese del romanzo di Hugo, *Bagujagaru*¹⁶ e in più era scritto con lo stile tipico di Shiken, alquanto rigido che ricorda il *kanbun*; quindi, poteva essere molto diverso dal testo originale, ma io che ero ancora adolescente, mi inebriavo gustando un'indescrivibile atmosfera esotica. Sia per *Sokkyōshijin* sia per *Ukikusa*, se si provava un'emozione profonda, era per il fatto che queste opere erano condite con il tradizionale gusto giapponese del *bunshō* del traduttore. È anche possibile che i giovani di quell'epoca non si sarebbero commossi tanto se avessero letto i testi originali. (Masamune, 1938)

私が少年時代から愛読した翻訳小説は、二葉亭の『うき草』森田思軒の『懐旧』鴎外の『即興詩人』などである……。『懐旧』はユーゴの『バグジャールガル』といふ小説を英訳から重訳したもので、しかも、思軒独特の生硬

¹⁴ Traduzione dal russo di *Rudin* (1856) di Ivan Turgenev.

¹⁵ Traduzione dal tedesco di *Improvisatoren* (1835) di Hans Christian Andersen.

¹⁶ Si riferisce al romanzo *Bug-Jargal* (1826) di Victor Hugo.

な漢文調で記されたものだから、甚しく原作ばなれしてゐたのであらうが、少年の私は、そこに云ひ知れぬ異国情緒を感じて陶然としたのであった。

『即興詩人』でも『うき草』でも、そこにしみじみとした情緒が感ぜられたのは、訳者の伝統的な日本の文章趣味で味つけられてゐたためなので、却つて原文を読んだらあの頃の日本の青年はあれ程に感動しなかつたのかも知れない。

Tuttavia, dopo la sua morte nel 1897, Shiken venne rapidamente dimenticato. Infatti, nella storia della letteratura giapponese è poco ricordato. Inoltre, nell'ambito della riforma della scrittura moderna giapponese, lo stile della sua scrittura viene considerato piuttosto obsoleto, a causa del suo essersi mantenuto nei limiti del cosiddetto stile *bungo* fermandosi un passo prima dello stile *genbun'itchi*. Lo studioso Yamamoto Masahide, autore dello studio finora più dettagliato sul *genbun'itchi*, pur riconoscendo la validità dello stile di Shiken, lo mette non favorevolmente a confronto con quello dei due scrittori, Futabatei Shimei e Yamada Bimyō, solitamente citati come scrittori pionieri dello stile *genbun'itchi* per la pubblicazione delle opere narrative in lingua moderna nelle parti descrittive:

Sebbene avesse colto l'essenza dello stile moderno con uno “stile dettagliato e complesso”¹⁷, Shiken si fermò un passo prima dello stile *genbun'itchi*, ed è qui che mostra il suo limite. Tuttavia, considerando

¹⁷ Nel testo originale: *saimitsu-hanzatsu na buntai* 細密繁雑な文体

che la precisione dello stile moderno di scrittura giapponese debba molto all'assimilazione delle espressioni dell'*ōbunmyaku* 欧文脈 (‘contesto letterario occidentale’, N.d.T), la sua scelta di usare lo stile di traduzione letterale fu quella adeguata. Lo stile *bungo* per la traduzione letterale di testi in lingue europee, che coglie bene il contesto letterario occidentale, adoperato da Tokutomi Sohō e dal gruppo di scrittori di Min'yūsha guidato da Sohō, si potrebbe considerare come un prototipo del nuovo stile di scrittura che Shiken ricercava. Gli scrittori come Futabatei Shimei e Yamada Bimyō, invece, spinti dalla necessità di una semplicità stilistica e di una descrizione minuziosa, superarono il limite di Shiken, credendo in maniera assoluta nello stile *genbun'itchi* per la scrittura delle opere narrative, mettendolo in pratica. E bisogna ammettere che questo fu l'orientamento più giusto. (Yamamoto Masahide, 1965, p. 7)

思軒は、近代文体の要件として「細密繁雑な文体」に思い至りながら、言文一致の一步手前で踏みとどまり、そこに彼の限界が見られるけれども、直訳文体をもち出したことは、日本近代文体の細密性獲得には欧文脈の摂取に負うところが甚大なのを思うと、思軒の着眼はその点妥当であり、まさに徳富蘇峰や蘇峰のひきいた民友社の連中の欧文脈を多分にとりこんだ欧文直訳の文語体は、思軒の意図した方向の新文体であったとみられる。しかし二葉亭四迷・山田美妙らは、文体の平明と細密な描写の必要から、思軒の限界を乗り越えて、言文一致の小説文章を絶対と考えそれに着手したものであって、この方がよりまともな行き方であったといわなければならない。

Gli studi condotti da Yamamoto sulla storia della scrittura moderna, in particolare sul *genbun'itchi*, sono di altissimo valore, essendo la

documentazione più ampia e dettagliata sul campo consultata da molti ricercatori. Il punto di vista di Yamamoto, di conseguenza, potrebbe aver influenzato molti studiosi. In questa ricerca, però, si accantona la prospettiva in cui si considera il *genbun'itchi*, o l'inizio della lingua scritta nel giapponese moderno, come il cambiamento più significativo della scrittura giapponese nella modernità, prospettiva che sorregge l'intero lavoro dello studioso e che non viene quasi mai messo in discussione, oscurando probabilmente l'opera e l'importanza di un uomo di lettere come Morita Shiken. Saitō Mareshi (2007), studioso della letteratura cinese classica che ha anche commentato varie opere di Morita Shiken, suggerisce che la svolta più significativa nella storia della scrittura nel Giappone moderno non sia stata tanto la realizzazione dello stile *genbun'itchi* quanto quella dello stile *kanbun-kundoku*, e che il primo va considerato come una forma evoluta del secondo (Saitō 2014 [2007], p. 129).

Ultimamente, dopo una lunga assenza di circa un secolo, Morita Shiken è in corso di rivalutazione grazie alla recente diffusione anche in Giappone delle scienze della traduzione. Gli studi sulla letteratura in traduzione del periodo Meiji si sono sviluppati sulla base degli studi meticolosi di Yanagida Izumi, tra i quali *Meiji shoki no hon'yaku bungaku* 明治初期の翻訳文学 (*Letteratura in traduzione di inizio Meiji*) (prima edizione 1935), in cui veniva sottolineato il ruolo decisivo di Morita Shiken nel mutamento radicale delle tecniche di traduzione, definendolo il

perfezionatore del cosiddetto stile *shūmitsu* 周密 (Yanagida 1961 [1935], p. 112).

3.3. Lo stile *shūmitsu*

3.3.1. Discorsi sullo stile *shūmitsu*

Relativamente alla dicitura “stile *shūmitsu*” o “*shūmitsu buntai*”, col significato di “stile minuzioso e accurato”, usata spesso nelle espressioni quali “*Shiken no shūmitsu buntai* (‘lo stile *shūmitsu* di Shiken’)” o “*Shiken no iwayuru shūmitsu buntai*¹⁸”, sembra quasi che essa designi un particolare stile di traduzione che appartiene solo a Shiken ma, in realtà, ‘*shūmitsu*’ è il termine con cui Shiken si riferì allo stile di traduzione di *Keishidan* 繫思談 (1885)¹⁹: «Non si può non far risalire a questa opera l’origine degli innumerevoli stili *shūmitsu* di oggi.²⁰»

¹⁸ Questa espressione significa letteralmente “ciò che Shiken chiama lo stile *shūmitsu*”, ma sembra che venga interpretata spesso come “il cosiddetto stile *shūmitsu* di Shiken”.

¹⁹ Traduzione di *Kenelm Chillingly* di Edward Bulwer-Lytton, ufficialmente a cura di Fujita Mokichi. Per il possibile vero traduttore vedi 5.2. (nota n. 5).

²⁰ 今日無数の周密文体は起源を此に遡求せざるを得ず(Masuda 1893, prefazione)

Lo stile *shūmitsu*, stile così nominato da Shiken e col quale viene identificato anche lo stile di traduzione di Shiken stesso, si riferisce a un metodo di traduzione fedele e accurato, che consiste nel trasporre in giapponese il testo scritto in una lingua europea, utilizzando un processo analogo al *kanbun-kundoku*, dove il testo in cinese classico viene “sciolto” in giapponese mantenendo, laddove possibile, il lessico e la struttura. La documentazione dei vari scritti intorno allo stile *shūmitsu* di Shiken raccolta da Mizuno (2007 e 2009. Cfr. gli studi di Yoshitake 1973, Kisaka 1988, Yanagida 1961, Takahashi 2002b, Tezuka 1980, Kimura 1972, Yamamoto 1965) dimostra la notevole influenza che tale stile esercitò sulla giovane generazione dell’epoca, la stessa che sfornò scrittori importanti come Tayama Katai, Izumi Kyōka, Masamune Hakuchō e Futabatei Shimei. Lo stile di Shiken e quello di Futabatei, come sostiene Kawato Michiaki (2000 e 2002), in fondo possono definirsi entrambi *shūmitsu*, oppure variazioni dello stile di traduzione letterale dalle lingue europee.

Dal punto di vista tecnico, è un’operazione abbastanza semplice creare la scrittura in stile *genbun’itchi* convertendo in stile colloquiale²¹ la parte finale delle frasi. [...] Ma Shiken non lo fece. Una volta lo sperimentò nell’opera in traduzione *Rōgaeri*, ma solo quella volta e non mosse più un passo in quella direzione. [...] Non c’è nessun altro motivo

²¹ Nel testo originale è scritto *danwa-tai* 談話体 e non *kōgo-tai* 口語体.

se non che il suo gusto artistico e linguistico non gli permetteva di farlo.

(Kawato 2002, p. 348)

Il punto di vista di Kawato – per creare la scrittura in stile *genbun'itchi* basta convertire in lingua moderna la parte finale delle frasi – non è proprio nuovo né si basa solo sulla sua preferenza per Shiken. Menzionando *Maihime* 舞姫 (*La ballerina*, 1890) di Mori Ōgai 森鷗外 (1862 – 1922), scritto in lingua classica (*bungo*) e noto per lo stile elegante (*gabun*), Karatani, nel suo articolo la cui prima edizione risale al 1978, scrisse: «By merely changing verb endings, one can transform Ōgai's writing into a fully contemporary style» (Karatani 1993 [1978], p. 51). Anche Natsume Sōseki (1867 – 1916), già nel 1906, in un saggio fa notare lo stesso concetto in una maniera leggermente diversa. Questo grande scrittore del Giappone moderno, con un tono piuttosto noncurante nei confronti dello stile *genbun'itchi*, osserva che, se si eliminassero solo alcune espressioni moderne di fine frase contenenti la copula quali “*dearu*” (copula) e “*noda*” (*no* + copula), certi testi in stile moderno e “comodo” *genbun'itchi* potrebbero essere “elevati” ad essere la prosa elegante in stile classico *gabun*.

Alla questione su che tipo di stile adottare per descrivere la realtà così com'è, non so cosa rispondere. Oggi lo stile più usato è il *genbun'itchi*. Viene chiamato così semplicemente per la presenza di

espressioni come “*dearu*” e “*noda*” alla fine della frase. Infatti, sono molti i casi in cui basterebbe eliminare “*dearu*” e “*noda*” per ottenere una bella prosa elegante (*gabun*)²². Per questo motivo, pur ammettendo la comodità dello stile *genbun'itchi*, non credo esista uno stile particolare senza il quale fare una descrizione delle cose così come stanno risulti impossibile. (Natsume 1957 [1906], p. 16)²³

自然を寫すのに、どういふ文體が宜いかといふ事は私には何とも言へない。今日では一番言文一致が行はれて居るけれども、句の終りに「である」「のだ」とかいふ言葉があるので言文一致で通つて居るけれども、「である」「のだ」を引き抜いたら立派な雅文になるのが澤山ある。だから言文一致は便利ではあらうが、何も別にこれでなければ自然は寫せぬといふ文體はあるまい

In questo brano, inoltre, Sōseki mette in discussione una presunta convinzione secondo cui per le descrizioni realistiche sia necessario uno stile di scrittura aggiornato e vicino al parlato contemporaneo. Nel campo letterario il *genbun'itchi* era una sperimentazione che procedeva in parallelo con la ricerca di uno stile di scrittura realistico: la questione linguistica tra “stile *bungo* o stile *kōgo*” non era in realtà fondamentale. Si cercava uno stile che permettesse di realizzare descrizioni realistiche a differenza degli stili

²² Il *gabun* 雅文, stile elegante, è il modo per chiamare i testi letterari raffinati in lingua classica.

²³ Prima apparizione sulla rivista *Shinsei* 新聲 nel 1906. Il testo è consultabile anche online: https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/files/42297_14045.html

esistenti ricalcanti i modelli letterari affermati. Le parole seguenti di Karatani, sempre su *Maihime* di Ōgai, anche se apparentemente contraddittorie, dovrebbero essere interpretate in tal senso. Riporto il seguito del brano che ho citato poco fa:

By merely changing verb endings, one can transform Ōgai's writing into a fully contemporary style. This suggests that "The Dancing Girl" was not necessarily a retreat from *genbun itchi*. When we consider the real nature of the *genbun itchi* movement, it is Ōgai's work which represents an advance, and it is his work, rather than Futabatei's, that brings the issue of *genbun itchi* to light. (Karatani 1993 [1978], p. 51)²⁴

Karatani intende dire che la vera natura del movimento *genbun'itchi* in ambito letterario non fu tanto quella di modernizzazione della lingua scritta quanto la ricerca di uno stile di scrittura che consentisse descrizioni realistiche, liberate dai cliché. Inoltre, il grado del realismo delle opere viene giudicato in base alla traducibilità del testo in altre lingue. L'opera di Futabatei a cui si riferisce Karatani in questo brano è *Ukigumo*, in particolare la parte iniziale del romanzo poco realistica e ricca di espressioni idiomatiche difficili da tradurre in altre lingue. Paragonando l'incipit di *Ukigumo* in stile *genbun'itchi* (o in stile *kōgo*) e *Maihime* in stile *bungo*, Karatani dimostra che

²⁴ La versione originale giapponese è consultabile in Karatani 1988 [1978], p. 60.

il realismo delle opere letterarie non dipende dallo stile di scrittura adottato, moderno (*genbun'itchi*) o classico che sia:

Ōgai's writing is much easier to translate into English. While written in the literary (*bungo*) style, "The Dancing Girl" has the conceptual and grammatical structure of a work written in a European language and translated into Japanese. It is "realistic". *The Drifting Clouds*, on the other hand, is almost impossible to translate literally into English, and despite its array of moustaches has nothing "realistic" about it. (Karatani 1993 [1978], p. 50)

In breve, si potrebbe dire che il realismo, il vero oggetto di ricerca del movimento *genbun'itchi* in ambito letterario, venne realizzato tramite un nuovo stile di scrittura facilmente traducibile in altre lingue, ovvero uno stile simile a quello di traduzione letterale. Nel mondo letterario, lo stile *kanbun-kundoku* semplificato e utilizzato per la traduzione letterale dei testi occidentali fu chiamato "stile *shūmitsu*", dal quale si è poi sviluppato uno stile linguisticamente aggiornato (stile *genbun'itchi*) come vediamo nel famoso *Aibiki* (1888, 1896) di Futabatei. Ricordiamo che questa opera in traduzione accuratamente letterale in stile *genbun'itchi* esercitò una grande influenza sullo scrittore Kunikida Doppo e sulle descrizioni realistiche e moderne del paesaggio nella sua opera *Musashino* (1896) in uno stile *genbun'itchi* realizzato con naturalezza (Karatani 1993 p. 69) (v.2.3.2.).

L'opinione secondo cui lo stile *shūmitsu* ('minuzioso e accurato') fosse un elemento comune tra Shiken e Futabatei non era solo di Kawato. Anche Kimura (1972) aveva espresso un simile parere, mostrando un grande apprezzamento verso Morita Shiken.

Dall'amore per *Tantei Yūberu* e dall'apprezzamento del suo stile *shūmitsu* di traduzione, nacquero eccellenti opere in traduzione a cura di Futabatei a partire da *Aibiki*, la massima espressione della letteratura in traduzione del periodo Meiji. Senza un predecessore come Shiken, il traduttore Futabatei sarebbe potuto apparire molto più tardi e forse in una forma un po' diversa. (Kimura, 1972, p. 391)

この『探偵ユーベル』を愛読し、その「周密訳」を敬重し、その工夫から明治翻訳文学の最高であり、極致とすべき二葉亭訳「あひびき」以下の金玉の作品がうまれた。思軒の先例がなかったら、翻訳家二葉亭のうまれることはもっと遅く、そして恐らく幾らかは形のちがったものになっていたかも知れぬ。

Sullo stile *kanbun-kundoku* e quello *genbun'itchi*, Saitō Mareshi (2007) sostiene che la svolta più significativa nella storia della scrittura nel Giappone moderno non sia stata tanto la realizzazione dello stile *genbun'itchi*, ovvero il passaggio dalla lingua classica giapponese a quella moderna, quanto l'utilizzazione dello stile *kanbun-kundoku* come lingua scritta comune

(*futsūbun* o *kintaibun*), ovvero il passaggio dal cinese classico al giapponese classico; e che il primo (stile *genbun'itchi*) va considerato soltanto come una forma evoluta del secondo (stile *kanbun-kundoku*). (Saitō, 2014 [2007], p. 129).

3.3.2. Lo stile *shūmitsu* di Morita Shiken

Nell'ambito della letteratura in traduzione del periodo Meiji, e in particolare delle opere letterarie in lingue europee, come si è detto, il termine *shūmitsu* è stato usato per indicare il tipo di traduzione letterale e accurato; tale tipologia includeva le traduzioni di Morita Shiken, le quali, come abbiamo accertato (v. 3.3.1.), esercitarono in maniera particolare una grande influenza sui futuri scrittori dell'epoca.

Sulla novità e sull'originalità dello stile di Shiken, Nakazato (1993) e Mizuno (2012) hanno paragonato il suo stile in *Tantei Yūberu* (1889) con gli stili precedenti non suoi di traduzione letterale e di tipo *kanbun-kundoku*. Le traduzioni precedenti a *Keishidan* (1885), considerato come opera precursore dello stile *shūmitsu* (v. 5.3.2.2.), contengono un buon numero di «espressioni convenzionali come parallelismi, frasi fatte, cliché, locuzioni e i *kango* 漢語²⁵;

²⁵ Parole giapponesi di origine cinese.

e sono scritte o con il tradizionale stile della traduzione letterale dal *kanbun*, con frequente utilizzo dei costrutti del *kanbun* o con il ritmo e la cadenza dello stile misto elegante-volgare (*gazoku-secchū-buntai* 雅俗折衷文体) della lunga e ininterrotta tradizione» (Nakazato 1993, p. 71). In quanto a *Keishidan*, non vengono usate molte espressioni convenzionali del *kanbun* e del *wabun*, e «si trovano molti *kango* ma pochi costrutti relativi ad essi; le frasi sono lunghe e scritte con lo stile *bungo* che ha il ritmo di base del *wabun* [...]» (Nakazato 1993, p. 72). Per quanto riguarda lo stile di Shiken in *Tantei Yūberu*, è simile al precedente *Keishidan* in quanto è caratterizzato dalle descrizioni precise e riproduce bene l'atmosfera del testo d'origine conservando i soggetti grammaticali e i complimenti oggetti. Tuttavia, a differenza di *Keishidan*, non sono usate molte parole di origine giapponese (*wago*) e la cadenza è quella del *kanbun-kundoku* con l'uso frequente dei costrutti tipici del *kanbun*, ma non si trovano quasi mai parole composte in *kanji* difficili né locuzioni convenzionali come parallelismi e espressioni idiomatiche. Le frasi sono brevi e il ritmo è brioso (Nakazato 1993, pp. 72 – 73). «Lo stile *shūmitsu* di Shiken, sfruttando bene lo stile di traduzione letterale dei testi in lingue europee che ricalca la struttura dei testi d'origine, realizza un tipo di testo con la struttura di base simile a quella del *kanbun*, ed è uno stile nato dalla volontà di eliminare i *kango* difficili, le espressioni convenzionali e i cliché sia giapponesi sia cinesi», e tali caratteristiche «riflettono pienamente la sua filosofia di quel periodo per quel che concerne la scrittura» (p. 73). Infatti, Shiken sottolineava

ripetutamente, nei suoi scritti come *Bunshō sekai no chingen* 文章世界の陳言 (*Cliché obsoleti nel mondo del bunshō*) (1887), *Hon'yaku no kokoroe* 翻訳の心得 (*Regole per la traduzione*, v. 5.3.2.1. e appendice n.3) (1887) e *Nihon bunshō no shōrai* 日本文章の将来 (*Il futuro della scrittura giapponese*, in appendice) (1888), l'importanza di diminuire i *kanji* difficili e di eliminare le espressioni convenzionali e idiomatiche.

Oltre alle suddette caratteristiche, Takahashi (2002) e Mizuno (2012) osservano che nelle sue traduzioni non ci sono omissioni significative e che l'ordine delle parole viene rispettato nei limiti della possibilità. Sono, in realtà, le stesse caratteristiche del *kanbun-kundoku*. Lo stile di traduzione, ma anche di scrittura in generale, che Shiken ricercava era uno stile basato su concetti ben precisi in cui «i caratteri cinesi vengono controllati con le regole cinesi ma vengono collocati a seconda delle “expression”/zōku-soji occidentali» (v. appendice n. 3). In altre parole, per l'utilizzo dei *kanji* bisogna seguire le regole cinesi ma per la collocazione delle parole bisogna seguire quella delle espressioni occidentali. La fedeltà di Shiken al testo d'origine in lingue occidentali (la lingua inglese nel suo caso²⁶) non si manifesta solo nei confronti dei costrutti ma anche dei tempi verbali del testo d'origine. Dato che nel *kanbun* non esiste in pratica la questione del tempo verbale, si potrebbe dire

²⁶ Per la traduzione delle opere originali in francese, si basava su versioni in inglese.

che la fedeltà ai tempi verbali del testo d'origine fosse un compito nato tramite la traduzione letterale dei testi in lingue occidentali.

La sensibilità di Shiken verso tale questione si manifesta nelle sue traduzioni ma anche nella postfazione a *Tantei Yuberu*, in cui esprime l'insoddisfazione per la propria traduzione dell'ultima frase dell'opera che contiene il perfetto presente "So Hubert has been hungry". Nell'analisi seguente del brano n.1 della sua traduzione, sono segnate tramite varie sottolineature le parti riprodotte fedelmente nella traduzione in giapponese per quanto riguarda il tempo verbale nel testo d'origine in inglese.

Shiken era molto sensibile anche agli elementi linguistici poco usati in giapponese. Mizuno (2012) sottolinea che la maggior parte dei pronomi personali, articoli indeterminativi, forme plurali dei nomi e aggettivi dimostrativi sono esplicitamente tradotti in giapponese, e che questi elementi erano rari nelle traduzioni giapponesi precedenti, dato che i pronomi sono grammaticalmente facoltativi e non esiste l'articolo indeterminativo nella lingua giapponese (Mizuno 2012, p. 110). Aggiungerei che questi elementi erano rari nei testi originali giapponesi (*wabun*, *wakan-konkōbun* e testi in stile *kanbun-kundoku*) e che nei testi in giapponese vennero introdotte solo tramite le traduzioni dalle lingue europee. Nell'analisi seguente del brano n.1 questi elementi sono segnati in grassetto.

Vediamo ora alcuni esempi di traduzione di Morita Shiken in *Tantei Yūberu* (1889)²⁷, considerata un'opera esemplare dello stile *shūmitsu*, per osservare soprattutto la fedeltà al testo d'origine con la quale veniva eseguita la traduzione. Il testo d'origine qui estratto è quello presunto tale da Takahashi (22, p. 398), *Things Seen* di Harper & Brothers del 1887.

N.1

Testo d'origine in inglese (traduttore anonimo):

Then they rapidly gave me the following details. Having retired since May from the society of refugees, and living in the country, all these facts were new to me.

In the month of April last a political refugee landed in Jersey. The innkeeper Beauvais, who is a generous-hearted fellow, was walking on the quay when the packet came alongside. He saw a man pale, exhausted, and in rags carry a little bundle. "Who are you?" said Beauvais. "A refugee." "What is your name?" "Hubert." "Where are you going?" "I do not know." "You have no inn?" "I have no money." "Come home with me." Beauvais took Hubert to his house, which is No. 20 Don Street.

Hubert was a man of about fifty, with white hair and black mustache. His face was marked with small-pox. His appearance was robust, his eyes intelligent. He said he had been a school-master and a surveyor.

²⁷ È stata pubblicata a puntate nel 1889 sulla rivista *Kokumin no tomo* dal numero 37 al numero 43 con il nome Shiken-koji 思軒居士. L'opera originale è *Choses vues* di V. Hugo (v. nota 6 di 1.1.), di cui Shiken utilizzò una versione in inglese.

(Hugo 1887, p. 188 – 189)

Testo in traduzione di Morita Shiken:

既にして人々は直ちに余に下の仔細を語れり、此の五月より以来 余は亡士等の仲間を退き田舎に起き伏しゝたれば 是等の事は一切創聞にてありしなり

去る四月に一個の国事犯の亡士ありてゼルシーに上陸せり、宿屋を業とせるブーフキスは仁心ある者なりしが、船の着ける時方さに棧橋をあゆみをれり ブーフキスは適ま一個の顔色蒼ざめて憊かれたるさまの男子の襤褸を纏ひ小さな包を携へたるを見たり ブーフキスは云へり 「御身は何者なる歟」、「亡士」、「御身の名は何と呼ぶ歟」、「ユーベル」、「御身はイツコにゆかんとする歟」、「余は知らず」、「御身は宿処無き歟」、「余は錢無し」、「余と偕もに我家に来れよ」

ブーフキスはドン町二十番地なる己の家にユーベルを伴ひゆけり

ユーベルは白髪黒髭、五十歳ばかりの人なり 其面には痘痕点ぜり 其貌は壯に其眼は鋭し 渠は云へり 己は嘗て学校教師たり 又た測量士たりと

(Morita 2002 [1889], pp. 401-402)

Analisi del testo:

Le parole tradotte usate nell'analisi sono in inglese per facilitare il confronto con il testo d'origine in inglese. (T = topic marker, Cop = copula, N = nominative case marker, A = accusative case marker, G = genitive case marker D = dative case

marker, L = locative case marker, PAST = past, NONPAST = non past, CONT = continuous)

1

Then **they** rapidly gave me the following details

既にして人々は直ちに余に下の仔細を語り、

Sudenishite **hitobito** wa tadachini **yo** ni shita no shisai o katareri.

Then persons-T immediately me-D below-G detail-A tell-PAST

2

Having retired since May from the society of **refugees**, and

此の五月より以来 余は亡士等の仲間を退き

Kono gogatsu yori irai **yo** wa **bōshi-ra** no nakama o shirizoki

This May since I-T refugees-G society-A retired and

living in the country, all **these** facts were new to me.

田舎に起き伏しゝたれば 是等の事は一切創聞にてありしなり

inaka ni okifushi shi tareba **korera** no koto wa issai sōmon ni te arishi nari
country-L living do-PAST these-G facts-T all newly-heard Cop-PAST be

3

In the month of April last **a** political refugee landed in Jersey.

去る四月に一個の国事犯の亡士ありてゼルシーに上陸せり、

Saru shigatsu ni **ikko** no kokujihan no bōshi arite Zerushī ni jōrikuseri.

Last April-L one-G state crime-G refugee be and Jersey in land-PAST.

4

The innkeeper Beauvais, who is a generous-hearted fellow,

宿屋を業とせるブーフキスは仁心ある者なりしが

Yadoya o gyō to seru Būwaisu wa jinshin aru mono nari shi ga

[inn-A profession-as doing] Beauvais-T generous-heart have man Cop-PAST but

was walking on the quay when the packet came alongside.

船の着ける時方さに棧橋をあゆみをれり

fune no tsuke ru toki masani sanbashi o ayumi ore ri

ship-N arrive-Past when exactly quay-A walking-be-PAST

5

He saw a man pale, exhausted, and in rags carry a little bundle.

ブーワキスは適ま一個の顔色蒼ざめて憊かれたるさまの男子の

Būwaisu wa tamatama **ikko** no ganshoku aozamete tsukaretaru sama no danshi no
Beauvais-T casually [one-G face-color pale and exhausted looking-G man-N

襤褸を纏ひ小さな包を携へたるを見たり

boro o matoi chīsanaru tsutsumi o kakae taru o mitari
rag-A wear and little bundle-A carrying] -A see-PAST

6-7

“Who are **you**?” said Beauvais. “A refugee.”

ブーワキスは云へり 「御身は何者なる歟」、「亡士」、

Būwaisu wa ieri “**onmi** wa nanimono naru ka?” “Bōshi”.

Beauvais-T say-Past “you-T who be?” “Refugee-”

8-9

“What is **your** name?” “Hubert.”

「御身の名は何と呼ぶ歟」、「ユーベル」、

“**Onmi no** na wa nan to yobu ka?”. “Yūberu”

“You-G name-T how call?” “Hubert”

10-11

“Where are you going?” “I do not know.”

「御身はイツコにゆかんとする歟」、「余は知らず」、

“**Onmi** wa izuko ni yukan to suru ka?”. “**Yo** wa shira zu”

“You-T where are going?” “I-T know not”

12-13

“**You** have no inn?” “**I** have no money.”

「御身は宿処無き歟」、「余は錢無し」、

“**Onmi** wa shukusho naki ka?” “**Yo** wa zeni nashi”

“You-T inn have not?” “I -T money have not”

14

“Come home with **me**.”

「余と偕もに我家に来れよ」

“**Yo** to tomoni wagaya ni kitare yo”

“With me together my house to come !”

15

Beauvais took Hubert to **his** house, which is No. 20 Don Street.

ブーワキスはドン町二十番地なる己の家にユーベルを伴ひゆけり

Būwaisu wa Don-chō nijū-banchi naru **onore** no ie ni Yūberu o tomonai yukeri

Beauvais-T [Don Street No. 20 situated in] self-G house to Jubert-A bringing go-
PAST

16

Hubert was a man of about fifty, with white hair and black mustache.

ユーベルは白髪黒髭、五十歳ばかりの人なり

Yūberu wa hakuhatsu kokushi, gojissai bakari no hito nari.

Jubert-T white-hair black-beard, 50 years old about man be-NONPAST.

17

His face was marked with small-pox.

其面には痘痕点ぜり

Sono omo ni wa abata tenzeri.

His face-L-T pockmark(N) dott-CONT

18

His appearance was robust, **his** eyes intelligent.

其貌は壮に其眼は鋭し

Sono kao wa sakan ni **sono** me wa surudoshi

His face-T vigorous and his eyes-T piercing.

19

He said **he** had been a school-master and a surveyor.

渠は云へり 己は嘗て学校教師たり 又た測量士たりと

Kare wa ieri, **onore** wa katsute gakkōkyōshi tari, mata sokuryōshi tari to.

He-T say-PAST [self-T once school-teacher Cop, also surveyor Cop]-N

(Numerazione aggiunta)

In questo brano di 19 frasi (del testo d'origine) nessuna parola è omessa per la traduzione e l'ordine originale delle parole è mantenuto fin dove la grammatica giapponese lo permette. Le parole aggiunte sono solo tre: *masani* (nella frase n.4), *tamatama* (5), *katsute* (19), indicate dai quadretti, ma servono per adiuvarne la riproduzione del tempo dei verbi nel testo d'origine e non compromettono il significato della frase.

Molti termini sono segnati con una linea semplice, che nella maggior parte dei casi indica la forma passata semplice del verbo nel testo d'origine, che di solito viene tradotta aggiungendo gli ausiliari “*ri* り” e “*tari* たり” usati per azioni perfette (e anche continui).

n.1) gave → *katareri*

n. 3) landed → *jōrikuseri*

n. 5) saw → *mitari*

n. 6) said → *ieri*

n. 15) took → *tomonai-yukeri*

n. 19) said → *ieri*

Tra gli ausiliari del passato/perfetto in giapponese classico “*ki*, *keri*, *tsu*, *nu*, *tari*, *ri*”, secondo l’analisi di Nakazato (1993), in *Tantei Yūberu* la frequenza con cui vengono usati questi ausiliari è la seguente: *keri* (1), *nu* (1), *tsu* (0), *ki* (34 di cui 28 in parte narrativa), *tari* (18 di cui 9 in parte narrativa), *ri* (513 di cui 378 in parte narrativa) (Nakazato 1993, p. 74). In base allo studio sul *bungo* del periodo Meiji di Okamoto (1987), che dimostra come nel periodo Meiji per le opere letterarie venissero usati principalmente gli ausiliari *keri*, *tsu* e *nu*, mentre per gli scritti non letterari come gli articoli di giornali e di riviste, nonché gli scritti scientifici, fossero usati principalmente *ki*, *tari* e *ri*, Nakazato (1993) osserva che la traduzione di Shiken dà la sensazione di una

certa durezza, come accade con lo stile di scrittura dei giornali, e che la frequente presenza del suono *ri* a fine frase trasmette un ritmo originale e serrato (Nakazato 1993, p. 74).

La doppia linea segna i tempi composti quali il passato progressivo (n. 4 “was walking”) e il presente progressivo (n. 6 “are... going” tradotto con “*yukan to suru*”) a cui il traduttore avrà dedicato maggiore attenzione. Il passato progressivo nella frase n. 4 è tradotto utilizzando un verbo intransitivo (*ayumi* – walking), un verbo di esistenza (*ore* – be) e un ausiliare di passato/perfetto, *ayumi-ore-ri* (in giapponese moderno *ayunde-i-ta* 歩んでいた o *aruite-i-ta* 歩いていた). Il presente progressivo nella frase n. 6 è tradotto utilizzando un verbo intransitivo (*yuka* -andare), un ausiliare *n* (*mu*) di volontà, una particella di caso *to* e un verbo transitivo (*suru* – fare), *yuka-n-to-suru* (in giapponese moderno *yukō/ikō-to-suru* 行こうとする).

PARTE II

Lettura critica dei saggi di Morita Shiken sulla scrittura e sulla traduzione

Capitolo 4. *Diario di un inviato* (*Hōji nichiroku* 訪事日録)

4.1. Panoramica

Il *Diario di un inviato* (d'ora in poi il *Diario*) è il diario del viaggio in Cina del giornalista Morita Bunzō (il vero nome di Morita Shiken), pubblicato in quattro parti sul quotidiano *Yūbinhōchi shinbun* dal 20 marzo fino al 12 maggio del 1885, ovvero del diciottesimo anno Meiji. Le quattro componenti del diario corrispondono al seguente itinerario: 1. Dalla partenza da Tokyo fino alla partenza da Nagasaki per la Cina (itinerario domestico), 2. Arrivo in Cina (Shanghai), 3. Viaggio in mare da Shanghai a Tianjin e viaggio via terra da Tianjin a Pechino, 4. Soggiorno a Pechino.

Il *Diario - parte I* si apre con «Il 9 marzo del diciottesimo anno Meiji, essendo stato incaricato dalla redazione, mi reco nella Cina del nord» e, prima di tutto, Shiken menziona il «Kanjō no hen 漢城の變 (‘Incidente di Hanseong’)»¹ accaduto a dicembre dell'anno precedente a Seoul. Si tratta del

¹ Hanseong è il vecchio nome della città di Seoul, usato durante la dinastia Joseon. La

colpo di stato del 4 dicembre 1884, il colpo di stato di Gapsin², effettuato dal partito riformista *Kaika-tō* 開化党 (cor. Gaehwadang, ‘partito illuminista’) nell’odierna Seoul con supporto da parte del Giappone per togliere il potere ai conservatori filocinesi. Il nuovo governo durò non più di tre giorni, dato che già il 6 dicembre con l’intervento dell’esercito cinese fu restaurato il regime dei conservatori. La sede della legazione giapponese fu bruciata e morirono alcuni cittadini giapponesi. Come è detto nella parte I del *Diario*³, fu inviato Itō Hirobumi per le trattative con la Cina dopo il suddetto golpe di Seoul. Dopo di che sarebbe stato firmato il trattato di Tianjin tra Giappone e Cina. Il corrispondente Morita Shiken fu, dunque, inviato per indagare sulla situazione attuale della Cina in quel momento.

4.2. Percezione giapponese della Cina intorno al periodo del *Diario*

Due anni prima del colpo di stato di Gapsin, nel 1882, sempre nella capitale coreana, c’era stato un ammutinamento militare, l’incidente di Imo (Jingo-gunran 壬午軍亂 cor. Imo Gullan). I due episodi, nei quali si acuì il

scrittura in caratteri cinesi 漢城 viene letta in giapponese “kanjō”.

² Oggi viene definito solitamente Kōshin seihen 甲申政變 (cor. Gapsin Jeongbyeon).

³ «Nella terza decade di febbraio il governo inviò in Cina il consigliere Itō come ambasciatore straordinario e plenipotenziario per fargli patteggiare l’affare coreano»

contrasto tra Giappone e Cina riguardante il controllo sulla Corea, si conclusero ambedue in favore della Cina. A partire dal trattato sfavorevole alla Corea firmato con il Giappone nel 1874 all'isola di Ganghwa, la posizione del Giappone era un misto di solidarietà e di invasione, ma vi era comunque l'intento di supportare la modernizzazione della Corea. Attraverso le ripetute esperienze frustrate dagli interventi della Cina, in Giappone aumentava sempre di più il sentimento anticinese che culminò con la guerra sino-giapponese del 1894.

Venendo a conoscenza delle sconfitte dei due giganti dell'Asia tra gli anni '40 e '50 dell'Ottocento -- la sconfitta della Cina nelle Guerre dell'oppio e lo stabilirsi del controllo della Gran Bretagna sull'India dopo il fallimento dei Moti indiani del 1857 --, il Giappone dovette prendere atto della superiorità e dell'enorme potenza dei paesi occidentali e scelse di abbandonare la politica dell'isolamento, adottando quella dell'apertura con l'obiettivo di acquisire un potere nazionale paragonabile a quello degli stati occidentali. Nel rapporto con la Corea, lo stato giapponese offriva sostegno ai progressisti coreani, ipotizzando che, almeno in linea di principio, anche la Corea dovesse aprirsi al mondo, modernizzandosi per poter mantenere l'indipendenza della nazione. Ragion per cui i due incidenti nella capitale coreana e le loro conseguenze delusero profondamente il Giappone, avendo fatto aumentare in Corea il potere dei conservatori e la dipendenza dalla Cina. Tale delusione traspare, per esempio, nell'editoriale anonimo pubblicato sul quotidiano *Jiji shinpō* 時

事新報, il celebre *Datsu-A ron* 脱亜論 (*Uscire dall'Asia*), contemporaneo del *Diario*. Questo articolo, solitamente attribuito all'allora direttore del *Jiji shinpō*, Fukuzawa Yukichi⁴, fu pubblicato, infatti, il 16 marzo del 1884, giorno in cui Shiken arrivò a Shanghai. Tre settimane prima, il 23 e il 26 febbraio, sempre sul *Jiji shinpō* fu pubblicato l'editoriale “Esecuzioni del partito independentista coreano”⁵ nel quale venivano descritte le esecuzioni spietate non solo dei membri principali del partito riformista Gaehwadan ma anche dei loro familiari, inclusi i genitori anziani e i figli piccoli, sottolineando la crudeltà disumana e barbara dei conservatori coreani e anche della Cina che li supportava.

Il quotidiano *Yubin hōchi shinbun* era uno dei cosiddetti *ōshinbun* 大新聞 (‘grandi giornali’) e anche giornale del partito politico Rikken-kaishin-tō 立憲改進黨 (‘Partito progressista costituzionale’). Per la fondazione di questo quotidiano nel 1872 fu coinvolto Maejima Hisoka 前島密 che aveva presentato nel 1866 all'ultimo shōgun Tokugawa Yoshinobu la famosa petizione per l'abolizione dei caratteri cinesi (*Kanji on haishi no gi* 漢字御廃止之議), solitamente considerata l'inizio del movimento *genbun'itchi*. All'epoca gli editorialisti erano, oltre al direttore Yano Ryūkei, i futuri

⁴ L'articolo, pubblicato anonimo, è stato ad esempio incluso nell'opera omnia di Fukuzawa, *Zoku-Fukuzawa zenshū* (1933), a cura di Ishikawa Kanmei. Tuttavia, non ci sono prove concrete del fatto che sia stato scritto da Fukuzawa. Mi limito, dunque, a trattarlo come un articolo anonimo.

⁵ Titolo originale: *Chōsen dokuritsutō no shokei* 朝鮮独立党の処刑

personaggi politici importanti tra i quali Inukai Tsuyoshi 犬養毅 e Ozaki Yukio 尾崎行雄. Precedentemente ai suddetti articoli del quotidiano *Jiji shinpō*, dall'8 al 10 dicembre 1884, sul quotidiano *Yūbin hōchi shinbun* era stato pubblicato l'editoriale *Discussione sulla politica che il nostro paese dovrebbe adottare verso la Corea* a firma di Ozaki Yukio⁶. Ozaki usa un tono duro contro la Cina, denunciando la corruzione diffusa non solo nel governo ma anche tra il popolo e l'inattendibilità della facciata grandiosa e del sistema governativo dello stato cinese (Saitō 2009, pp. 685-686). L'ottica di questo articolo contro la Cina è, in linea di massima, simile a quella di *Datsu-A ron*. C'è uno sguardo critico verso l'arretratezza della Cina della dinastia Qing, che supportava il governo dei conservatori della Corea, arretratezza non ammissibile in un forte stato-nazione.

Nello stesso 1884, sul *Yūbin hōchi shinbun* era stato già pubblicato *Yūshinki 遊清記 (Diario di un viaggio in Cina)* di Ozaki Yukio, inviato in Cina per raccogliere informazioni sulla guerra sino-francese. In questo scritto lo sguardo di Ozaki verso la Cina e la sua civiltà è sempre critico. Nel *Diario* c'è solo un riferimento breve a questo diario di Ozaki. Ma Saitō (2009) fa notare che Shiken, nel suo *Diario*, ereditava da Ozaki il tipo di sguardo verso la situazione reale della civiltà cinese, e che, nello stesso tempo, questo atteggiamento era piuttosto diffuso (Saitō, 2009, pp. 688-690). «[...] vi sarà chiaro che il tipo di sguardo che considera la Cina come un paese arretrato e

⁶ *Honpō no Chōsen ni taishite hodokosubeki seisaku o ronzu* 本邦の朝鮮に対して施す可き政策を論ず raccolto in *Ozaki Yukio zenshū*, vol. 5. Tokyo: Heibonsha, 1926, pp. 3 – 125.

l'atteggiamento di guardare la Cina identificandosi con il punto di vista occidentale» del diario di Shiken «erano già stati affermati nel quotidiano *Yūbin hōchi shinbun*. Anche se è da ritenere che sia stato Ozaki Yukio a ispirare questo atteggiamento, il suo non era il punto di vista isolato. Si può considerare che tale percezione era piuttosto naturale per la generazione che nacque nel periodo tra la fine del regime dello shogunato e l'inizio della restaurazione Meiji» (Saitō 2009, p. 690). Per quanto riguarda il fondamento di tale cognizione, Saitō si riferisce a «la formazione tipica di questa generazione, cresciuta col *kangaku* e poi istruita con gli studi inglesi», e dice che i giovani di quella generazione che «convertivano i metodi di studi in base alla loro crescita cercarono di relativizzare il valore del *kangaku* come per giustificare la loro crescita. Lo stesso valeva per Shiken» (Saitō, 2009, p. 690).

Anche se l'ottica verso la Cina è simile in Ozaki e Shiken, i due mostrano degli atteggiamenti fondamentalmente diversi nello scrivere le proprie esperienze in Cina. A tal proposito i commenti di Saitō sono acuti. «Nel caso di Ozaki non c'è quasi nessuna riflessione sul proprio stile di scrittura. Lui continua a scrivere invariabilmente in uno stile costante di *kundoku* e la sua scrittura è più o meno uguale a quella usata negli editoriali» e, a differenza di Shiken, non lo sfiora neanche un attimo l'idea di mettere in discussione il proprio modo di scrivere. Secondo Saitō, da questa differenza emerge la figura di Shiken come «uomo di lettere⁷» (Saitō, 2009, pp. 690-691).

⁷ *Bunshō no hito* 文章の人 (uomo del *bunshō*)

Inutile dire che c'è una sottile ironia nelle parole di Saitō “stile costante del *kundoku*” relative allo stile di Ozaki; la “costanza” dello stile di Ozaki è vista come un limite e la “non costanza” di stile di Shiken come una potenzialità. Lo stile *kundoku* di Ozaki è a suo modo efficace ma è costituito principalmente da una serie di espressioni comuni volte semplicemente ad elencare i fatti e le vicende ed è privo dell'autentico “contesto letterario sinitico” dal quale bisognerebbe svincolarsi per ottenere una certa libertà di espressione; ed è proprio questa caratteristica che assicura la “costanza” del suo stile.

4.3. Cambiamento di stile di scrittura nel *Diario di un inviato*

4.3.1. Dallo “stile quadrato” allo “stile spontaneo e libero”

Shiken cambiò il suo stile di scrittura all'interno del *Diario* nel passare dalla parte II alla parte III. La traduzione nell'appendice di questa tesi, “Estratto da *Diario di un inviato*”, è il brano in cui Shiken dichiara tale cambiamento, come apertura della parte III del *Diario*. È un brano breve ma niente affatto trascurabile in quanto al suo interno si spiega il motivo del

passaggio da uno stile piuttosto rigido di *kanbun-kundoku*, che appare proprio come una traduzione letterale da testi in cinese classico, al cosiddetto “stile spontaneo e libero” (*tennen jiyū no buntai* 天然自由の文体). Il fatto può sembrare un po’ bizzarro ma nello stesso tempo rappresenta la vocazione letteraria, e poco politica, di Morita Bunzō (Shiken), un giovane giornalista che decise di dichiarare solennemente, su un “grande giornale” (quindi, di orientamento politico) come *Yūbin hōchi shinbun*, il cambiamento del suo stile di scrittura di un articolo di “passatempo” come un diario di viaggio.

Shiken esordì come autore di *kanshibun* sullo stesso giornale e scrisse poi, sempre in cinese classico, una sintesi della storia dell’Antica Grecia *Seishi tekisetsu* per la parte prima del famoso *Keikoku bidan*, e, per la parte seconda, le postille marginali e i riassunti dei capitoli (v. 1.3.). Per postille marginali, prefazioni e postfazioni dei libri destinati agli intellettuali, in quegli anni si usava normalmente scriverle in cinese classico oppure con lo stile *kanbun-kundoku* di tipo rigido col sistema di scrittura misto di *kanji* e *katakana*, cioè, come se si traducesse presunti testi scritti in cinese classico al giapponese classico col metodo *kundoku* abbastanza standardizzato durante il periodo Edo, in particolare dopo l’editto Kansei (1790)⁸. La stessa cosa si poteva dire anche per le opere letterarie di intrattenimento destinate agli intellettuali come quelle tradotte dalle lingue europee. In quegli anni il cosiddetto stile *genbun’itchi* era ancora oggetto di ricerca. Non esisteva

⁸ *Kansei igaku no kin* 寛政異学の禁, v. 1.4. nota 22.

ancora la bella scrittura comune in “volgare illustre”, ovvero, dotata della grammatica del giapponese moderno. Era considerata la scrittura per eccellenza quella in *hakubun* 白文, ovvero in *kanbun* senza glosse di lettura (*kunten* 訓点) che aiutano l’adattamento alla lettura in giapponese (*kundoku*). Il manuale di chimica *Monowari no hashigo* ものわりのはしご (*Scala della divisione*)⁹, invece, è stato scritto interamente in *hiragana* ma fu un’eccezione. L’autore Shimizu Usaburō 清水卯三郎 (1829-1910) era un sostenitore dell’uso dei *kana* e questo manuale fu l’espressione della sua presa di posizione. Normalmente, per quanto riguarda le opere letterarie, anche quando il contenuto era di natura popolaesca, per essere accettate dagli intellettuali, le parti che fanno da “cornice” erano scritte in uno stile austero. Prendiamo come esempio il romanzo pubblicato nel 1885, *Keishidan* 繫思談 (*La storia di K. C.*), traduzione di *Kenelm Chillingly* di Bulwer-Lytton a cura di Fujita Mokichi¹⁰, allora giornalista anche lui del quotidiano *Yūbin hōchi shinbun*: la parte principale è scritta con il sistema di scrittura misto di *kanji* e di *hiragana* (a parte i nomi propri occidentali scritti in *katakana*), quindi, quello usato comunemente oggi; una prefazione scritta a mano da Iwaya Ichiroku¹¹ e l’altra dall’autore stesso sono ambedue in *hakubun*; una breve

⁹ Traduzione di *EXPERIMENTAL CHEMISTRY for the use of beginners* in *Gleig’s School Series* (1855). L’autore è Thomas Tate che apparteneva al Battersea Training College. L’uso della parola ‘monowari’ che significa ‘divisione’ sembra derivare dal tentativo di tradurre la parola olandese ‘scheikunde (chimica)’ che etimologicamente contiene il verbo ‘scheiden’ che significa “dividere”.

¹⁰ La traduzione, in realtà, sembra che sia stata curata da Asahina Chisen 朝比奈知泉. (cfr. Yanagida 1961, p. 60.)

¹¹ Iwaya Ichiroku 巖谷一六, 1834-1905, funzionario di stato, calligrafo, autore di *kanshi* (poesie in cinese classico).

biografia di Lytton è scritta in *kanbun* con glosse di lettura (*kunten*) e anche le postille marginali sono redatte nella stessa maniera. Tale sistemazione è simile a quella del cosiddetto *Canzoniere* di Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* (sec. XIV), in cui il titolo e le postille (manoscritti) sono in latino mentre il testo principale in rime è in volgare.

Shiken, come avevo accennato prima, entrò nel 1882 nell'azienda del quotidiano *Yūbin hōchi shinbun* con l'aiuto dell'allora direttore Yano Ryūkei ed esordì nel mondo delle lettere (non c'era ancora il sistema della cerchia dei letterati come il cosiddetto *bundan*), curando alcune parti di “cornice” di *Keikoku bidan* e, sul giornale, scriveva i *kanshibun*, versi in cinese classico. Il punto forte di Shiken, dunque, fu la sua spiccata capacità nello scrivere in cinese classico, allora lingua della scienza e della cultura per eccellenza. Per il giovane giornalista Morita Bunzō questo viaggio in Cina fu il primo lavoro importante per indagare sulla situazione poco precedente alla sottoscrizione del trattato di Tianjin, che sarebbe avvenuta ad aprile 1885. Da una parte Shiken inviava alla sede del giornale i reportage quali *Shanghai tsūshin* 上海通信 (*Notizie da Shanghai*), *Pekin tsūshin* 北京通信 (*Notizie da Pechino*) e *Tenshin tsūshin* 天津通信 (*Notizie da Tianjin*) e dall'altra questo diario saggistico di viaggio che inizia con la partenza da Tokyo e finisce con il ritorno in Giappone. Per i reportage veniva usato sempre lo stile piuttosto rigido del *kanbun-kundoku* col sistema misto di *kanji* e di *katakana*, mentre nel diario,

che permetteva più spazio personale all'autore, venne cambiato lo stile di scrittura da un giorno all'altro.

All'inizio della dichiarazione del cambiamento di stile di scrittura (v. traduzione dell'estratto del *Diario* nell'appendice), Shiken dice di aver «pensato un attimo di adottare il puro *kanbun*». Si aprirebbe una vasta discussione se si dovesse definire esattamente cosa vuol dire “*junsui no kanbun* 純粹の漢文(‘puro *kanbun*)”, dato che gli stili del cinese classico variano a seconda dell'epoca nella Cina stessa, ma la parola sembra essere usata in una maniera piuttosto generica. Si potrebbe dire che Shiken intendesse la scrittura in cinese classico così come veniva usata in Cina, al massimo con glosse di lettura (*kunten*), escludendo lo stile *kanbun-kundoku*. Per la classe degli intellettuali, composta principalmente dagli ex *samurai*, la disciplina degli studi più importante era senza dubbio quella di filologia cinese che richiedeva non solo l'interpretazione ma anche la composizione dei testi in *kanbun*, ed era una pratica piuttosto normale scrivere in *kanbun*, per esempio, i diari, inclusi quelli di viaggio. Nel momento in cui scriveva il *Diario*, Shiken era già noto come un ottimo scrittore del *kanbun* (v. 1.3. e 3.1.) pur avendo solo ventiquattro anni, ma non aveva ancora iniziato l'attività di traduttore letterario. La sua ragion d'essere nel mondo delle lettere si basava sulla sua cultura del *kanbun*. Tuttavia, questo diario del viaggio in Cina andava pubblicato su un giornale. Anche se *Yūbinhōchi shinbun* era uno dei cosiddetti “grandi giornali” (*ōshinbun* 大新聞), rivolti principalmente ai

lettori intellettuali, bisognava comunque far sì che venisse accettato dal maggior numero di lettori possibile. Adottare il “puro *kanbun*” sarebbe stato eccessivo. Shiken avrà pensato ciò quando diceva che «il *kanbun* è per natura non tanto conciliabile con il giornale». In più, dato che non era un viaggio per ammirare i bei paesaggi, non c’era bisogno di «sfoggiare gusti raffinati» e, dunque, escluse l’uso del puro *kanbun*. Va notato il fatto che non era il *wabun* lo stile da escludere, dato che non veniva neanche preso in considerazione. Tra gli stili in lingua giapponese che allora circolavano, adottò lo stile “quadrato” (*shikakutai* 四角体). La parola “quadrato” va intesa come sinonimo di “rigido”. In pratica Shiken utilizzò uno stile *kanbun-kundoku* abbastanza rigoroso, col sistema di scrittura misto tradizionale di *kanji* e *katakana*, facile da tradurre o “restituire” in cinese classico¹². Per le parti prima e seconda del *Diario* fu adottato questo stile che rientrava nei limiti degli stili correnti nell’ambito dei grandi giornali. Sembra comunque curioso il fatto che un giornalista premetta di avere «pensato un attimo di usare il puro *kanbun*», ma bisogna ricordare che Shiken esisteva come scrittore di poesie in cinese classico. A questa premessa risponde la parte finale del brano con un tono di giustificazione: «Non temendo altro che qualche possibile critica che lo¹³ consideri sconclusionato, preciso quanto sopra». Si potrebbe, quindi, riassumere l’intenzione di Shiken come segue: Egli all’inizio aveva

¹² La pratica di ri-traduzione in *kanbun* di un testo tradotto tramite il *kundoku* si chiama *fukubun* 復文, con il carattere 復 che significa “restituire”.

¹³ Si riferisce allo stile di scrittura “spontaneo e libero” che verrà adottato in seguito nel testo del *Diario*. V. appendice n.1.

scelto lo stile *kanbun-kundoku* tra gli stili che circolavano. Tuttavia, si era accorto che questo stile non era adatto per riprodurre situazioni reali e, dunque, aveva deciso di adottare un nuovo stile di scrittura “spontaneo e libero”. Considerando il livello intellettuale dei lettori di quel giornale, il suo nuovo stile di scrittura poteva essere giudicato “sconclusionato”, ma in realtà, aveva pensato di usare addirittura il puro *kanbun*. Probabilmente ciò che intendeva dire era di essere capace di scrivere in stile aulico e ordinato.

Shiken, inoltre, inserì una breve composizione in puro *kanbun*, senza glosse di lettura, per descrivere la difficoltà del viaggio. Sembra che fosse anche una manifestazione di rispetto verso il livello intellettuale dei lettori oltre che un’esibizione al fine di tutelare la sua reputazione come esperto di scrittura piuttosto che come giornalista. Anche se Shiken dichiara un “leggero” cambiamento dello stile di scrittura del diario in una maniera piuttosto sintetica, è immaginabile che il suo fosse un cambiamento coraggioso, considerando che tale svolta significava un allontanamento dal contesto letterario sinico e poteva compromettere la sua identità culturale e professionale. Per Morita Shiken la scrittura non era un mero strumento di lavoro come giornalista.

Nel mondo delle opere letterarie, Ozaki Kōyō, per esempio, cambiò il proprio stile di scrittura da quello in lingua classica (*bungo*) a quello in lingua moderna (*kōgo*)¹⁴, addirittura a metà di un romanzo, *Ninin nyōbō* 二人女房

¹⁴ Lo stile *bungo* o *bungo-tai* 文語体 e lo stile *kōgo* o *kōgo-tai* 口語体 riguardano tutti e

(*Due mogli*, 1892)¹⁵, ma senza alcun tipo di giustificazione dichiarata. In realtà, molti autori delle opere letterarie dell'epoca, oltre al famoso Futabatei Shimei, sperimentavano diversi tipi di scrittura, di solito per le parti descrittive di opere narrative. In quanto alle parti dialogiche, già dal periodo Edo molti scrittori del genere di letteratura popolare (*gesaku* 戯作) usavano la lingua parlata (*kōgo*) del periodo. Il problema riguardava le parti descrittive che richiedono il registro neutrale che non rifletta il rapporto tra lo scrivente e i presunti lettori, stile che non esiste in forma completa nella lingua parlata giapponese, specie nel giapponese moderno, a differenza di tante altre lingue del mondo. È un fatto inerente alla lingua giapponese. Anche oggi le parti dialogiche e le parti descrittive di molti testi letterari, interamente scritti in lingua moderna, sono, in realtà, diverse non solo dal punto di vista lessicale e retorico, ma a livello grammaticale¹⁶.

Durante il periodo Meiji questo fatto (la mancanza del registro completamente neutrale nel parlato) emerse come un problema durante la

due gli stili di scrittura ma soprattutto dal punto di vista della grammatica. La grammatica del *bungo-tai* è quella del giapponese classico mentre la grammatica del *kōgo-tai* è quella del giapponese moderno (v. 2.1. e 2.2.). La differenza tra il giapponese classico e il giapponese moderno che riguarda quella tra lo stile *bungo* e lo stile *kōgo* si potrebbe riassumere principalmente nella modalità di flessione delle parole coniugabili (verbi, aggettivi e ausiliari), nella presenza/assenza del *kakarimusubi* e negli ausiliari usati.

¹⁵ Dal n. 3 di *Naka-no-maki* (parte seconda) appare la forma copulare *dearu* come espressione di fine frase, anche se rimane parzialmente la copula neutrale antica *nari*.

¹⁶ Nelle parti dialogiche delle opere letterarie in prosa, oltre all'uso della forma copulare inesistente nel parlato (l'uso di *-dearu* a fine frase), esiste una sorta di violazione (omissione) della cosiddetta regola di restrizione di persona (*ninshō seigen* 人称制限) che, nel parlato, va applicata ai predicati (verbi e aggettivi) dello stato interno (psicologico e sensoriale) (cfr. Hayashi 2018, pp. 82-83).

ricerca dello stile *genbun'itchi*, quando si tentava di scrivere le parti descrittive in lingua moderna, e gli scrittori di allora l'hanno affrontato ognuno a modo suo. Ozaki Kōyō, per esempio, dopo il suddetto *Ninin nyōbō* (1892) in cui si osserva un passaggio graduale dallo stile *bungo* allo stile *kōgo*, nel 1896 pubblicò il romanzo *Tajō takon* 多情多恨 (*Passione e dolore*) scritto interamente in lingua moderna (stile *kōgo*). L'anno dopo, però, riprese lo stile *bungo* nelle parti descrittive nel suo romanzo *Konjiki yasha* 金色夜叉 (*Il demone dell'oro*, 1897-1902) che risultò un grande successo. Yamada Bimyō, nelle sue opere letterarie, utilizzava all'inizio la lingua moderna in stile piano ma del registro non completamente neutrale (il cosiddetto stile *-da*), ma poi passò a quello in stile cortese (il cosiddetto stile *-desu* e *-masu*). Mori Ōgai pubblicò nel 1890 traduzioni dal tedesco al giapponese moderno come *Ryokuyō no nageki* 緑葉歎 (*I lamenti delle foglie verdi*)¹⁷ ma l'anno seguente pubblicò il famoso racconto *Maihime* 舞姫 (*La ballerina*), scrivendolo interamente in giapponese classico (stile *bungo*) in uno stile abilmente misto di *wabun*, dal punto di vista lessicale, e di *kanbun-kundoku*, dal punto di vista strutturale delle frasi. Sono tutti esempi di cambiamento di stile di scrittura, ma nell'ambito delle opere narrative e non in quello degli scritti giornalistici. Nell'ambito giornalistico, e dei "grandi giornali" in particolare, era sufficiente utilizzare, come faceva Ozaki Yukio, semplicemente lo stile *kanbun-kundoku* ordinario (il cosiddetto *futsū-bun*) senza mettere in discussione i luoghi comuni. Considerato quanto sopra, credo

¹⁷ L'opera originale è *Kadour e Katel* di Alphonse Daudet (1872).

che sia degno di particolare attenzione il cambiamento di stile di scrittura dichiarato in questo diario saggistico di Morita Shiken pubblicato su un “grande giornale”.

4.3.2. Dal sistema di scrittura misto di *kanji* e *katakana* al sistema *kanji* e *hiragana*

Nella parte III del *Diario*, il cambiamento palese al livello superficiale riguarda quello del tipo di *kana* (alfabeti sillabici giapponesi) usato nel testo. La sistemazione dei caratteri è sempre quella mista di *kanji* e *kana* (*kanjikanamajiri bun* 漢字仮名交り文). Fino alla parte II del diario, il sistema è misto di *kanji* e *katakana*, tipico del sistema tradizionale di scrittura in stile *kanbun-kundoku*, mentre a partire dalla parte III, inclusa la dichiarazione del cambiamento di stile, vengono usati gli *hiragana* al posto dei *katakana*¹⁸ ad eccezione della trascrizione fonetica dei nomi occidentali, come nel sistema comune odierno di scrittura. Per quanto riguarda la grammatica, invece, non è della lingua giapponese moderna ma sempre di quella classica, cioè, dello stile *bungo* e di tipo *kanbun-kundoku*. I segni di punteggiatura, elemento

¹⁸ Nel caso delle frasi tradotte e citate nel testo è usato lo stile misto di *kanji* e *katakana* per meglio distinguere dal testo principale.

indispensabile del sistema di scrittura moderna, vengono usati raramente e in maniera irregolare sia prima sia dopo il cambiamento ma non sono necessari nella scrittura in lingua classica. Ad un primo sguardo il cambiamento sembra riguardare solo la sostituzione dei *katakana* con gli *hiragana*, ma, a vederli meglio, i testi prima e dopo la dichiarazione hanno due stili abbastanza diversi. Il testo che precede la dichiarazione sembra una traduzione letterale di un presunto testo in cinese classico e, infatti, si potrebbe convertire facilmente in *kanbun* eliminando i *kana* e cambiando un po' l'ordine delle parole. È uno stile *kanbun-kundoku* molto raffinato e vicino al cinese classico dal punto di vista lessicale e stilistico. Invece, dopo la dichiarazione, non si rilevano più i vocaboli particolarmente ricercati del *kanbun* e sono inserite in maniera naturale alcune espressioni di tipo *wabun* (stile giapponese), per esempio, «*fūgaburazu mogana* 風雅ぶらずもがな» (vorrei non sfoggiare i gusti raffinati) con il suffisso “-buru” (in “burazu”) e la particella finale antica giapponese “mogana” che impediscono la procedura del cosiddetto *fukubun*¹⁹. Nei testi di stile *kanbun-kundoku* si usavano tradizionalmente i *katakana*, ma, volendo mischiare liberamente elementi del *wabun* nel testo, Shiken decise giustamente di usare gli *hiragana* al posto dei *katakana*. Il sistema di scrittura misto di *kanji* e *kana* del periodo in cui Shiken scriveva il *Diario* non era ancora standardizzato. Si trovavano ancora molti scritti con il sistema misto di *kanji* e *katakana*, tipico del *kanbun-kundoku*. Oggi il sistema di scrittura comunemente usato in Giappone è

¹⁹ Sul termine *fukubun* v. nota 12.

quello misto di *kanji* e *hiragana* con l'eccezione dell'uso del *katakana* per la maggior parte delle parole provenienti dai paesi stranieri (ad eccezione dei nomi propri dei paesi dove sono usati i caratteri cinesi) e altri casi particolari. La scelta del tipo di *kana* nel sistema misto di scrittura sembra riguardasse più i contenuti, i mezzi e i presunti lettori piuttosto che i gusti degli scriventi. Per esempio, per la letteratura popolare come gli *yomihon* del periodo Edo e i “piccoli giornali” che contenevano principalmente letture per svago, normalmente venivano usati gli *hiragana* mentre per gli scritti “seri” come testi di genere scientifico e testi ufficiali, per es. leggi, venivano usati i *katakana*. La costituzione Meiji, tipico esempio di scrittura ufficiale, promulgata nel 1889 (anno ventiduesimo Meiji) è stata scritta in stile *kanbun-kundoku* col sistema misto *kanji* e *katakana*. Anche nell'ambito della letteratura in traduzione dalle lingue occidentali che serviva come “svago per gli intellettuali”, all'inizio si usava lo stile abbastanza rigido di *kanbun-kundoku* con il sistema di scrittura misto di *kanji* e *katakana*. Poi, dal 1885 (anno diciottesimo Meiji) circa, anno in cui Shiken scriveva il *Diario*, questo stile diventava man mano più elastico, accogliendo più elementi del *wabun* e con il sistema di scrittura misto di *kanji* e *hiragana*. Ma ciò riguardava il testo principale. Le prefazioni, le brevi introduzioni ai capitoli aggiunte dai traduttori secondo la tradizione letteraria e le eventuali annotazioni erano prevalentemente ancora in *kanbun* (con o senza glosse di lettura). I casi che rappresentano questo cambiamento sono, per esempio, il *Karyū shunwa* 花柳春話 (*Storia amorosa di fiori e salici*, 1878) di Oda Jun'ichirō e il *Keishidan*

(1885) di cui si è già fatta menzione, che sono anche gli esempi che rappresentano le due fasi importanti dello sviluppo della letteratura in traduzione dell'inizio Meiji. Nel *Karyū shunwa* si usava ancora il sistema misto di *kanji* e *katakana*, mentre nel *Keishidan* quello di *kanji* e *hiragana*. A partire dal *Keishidan*, sembra che la modalità di scrittura nell'ambito della letteratura in traduzione si stabilizzasse col sistema misto di *kanji* e *hiragana*, ad eccezione dell'uso di *katakana* per trascrivere i nomi occidentali. Precedentemente, quando prevaleva il sistema misto di *kanji* e *katakana*, i nomi occidentali nel testo erano scritti sempre in *katakana* ma accompagnati dalle linee o dai puntini laterali²⁰ per meglio distinguerli.

Nel 1884 Yano Ryūkei, nella parte intitolata “*buntai-ron* 文体論 (discussione sullo stile di scrittura)” all'interno dell'introduzione del secondo volume del suo *Keikoku bidan*, sosteneva il bisogno di creare un nuovo stile di scrittura utilizzando assieme i seguenti quattro stili di scrittura: 1) *kanbun-tai* 漢文体 (‘stile *kanbun*’, ovvero lo stile *kanbun-kundoku*), 2) *wabun-tai* 和文体 (‘stile *wabun*’), 3) *ōbun-chokuyaku-tai* 欧文直訳体 (‘stile di traduzione letterale dalle lingue occidentali’), 4) *zokugorigen-tai* 俗語俚言体 (‘stile di lingua “volgare”’, ovvero lo stile del parlato in lingua giapponese moderna) (Yano, 1884). Più tardi, nel 1891, sulla rivista *Waseda-bungaku*, fondata da lui stesso, Tsubouchi Shōyō promuoveva fortemente la traduzione delle opere occidentali al fine della riforma della lingua scritta giapponese e,

²⁰ Si rammenta che la scrittura giapponese del genere letterario è solitamente eseguita in maniera verticale.

nello stesso momento, sosteneva la necessità di unificare tre stili di scrittura (stile *wabun*, stile *kanbun* e stile occidentale), analoghi ai primi tre stili elencati da Yano Ryūkei (Tsubouchi, 1896 [1891], pp. 25 – 28). Considerando che sia Ryūkei sia Shōyō erano leader nell'allora mondo letterario, si potrebbe dire che tale linea generale per la creazione di una nuova lingua scritta si riflettesse anche sul sistema di scrittura, e che si verificasse una tendenza verso l'odierno sistema di scrittura in cui si usano sostanzialmente i *kanji* per molti sostantivi e la parte invariabile delle parole flessive (verbi e aggettivi), gli *hiragana* per le parti funzionali come desinenze, particelle (*joshi* 助詞), ausiliari e suffissi e i *katakana* principalmente per i nomi occidentali.

Il cambiamento riguardante il tipo di *kana* in concomitanza con quello dello stile di scrittura nel *Diario* di Shiken può essere considerato anche come una manifestazione dell'allora nuova tendenza (per rendere più affabile il testo), ma, nel caso di Shiken, andrà considerato piuttosto e soprattutto come una manifestazione dell'allontanamento dal “mondo del *kanbun*” o dal *kanbunmyaku* 漢文脈 (‘contesto letterario sinitico’). Il cambiamento del sistema di scrittura, tuttavia, è una questione comunque subordinata a quella del cambiamento dello stile di scrittura.

4.3.3. Allontanamento dal *kanbunmyaku*

Perché il giornalista dello *Yūbinhōchi-shinbun*, Morita Bunzō, decise d'improvviso di adottare uno stile che lui stesso chiama “stile spontaneo e libero”? Il motivo della decisione non andrà cercato tra le cause “ufficiali” del movimento *genbun'itchi* mirate alla modernizzazione della lingua scritta o all'innovazione della letteratura come forma artistica. Il cambiamento fu spontaneo, mosso dalle esigenze interiori e professionali dello scrittore.

In considerazione della natura di un mezzo di comunicazione quale il giornale, Shiken decise di non adottare il cosiddetto puro *kanbun*²¹ e all'inizio fece un compromesso adottando lo stile “quadrato”, cioè, un tipo “rigido” di stile *kanbun-kundoku* che fa trasparire un presunto testo d'origine in cinese classico. Infatti, nel diario del 12 marzo, tre giorni dopo la partenza, Shiken sembrava completamente immerso nel mondo estetico letterario, descrivendo col suo raffinato stile di ispirazione sinitica un paesaggio che suscita nostalgie, mettendosi sul ponte e rivolgendosi verso il proprio paese natio, mentre la sua nave procedeva al largo della sua provincia di origine, Okayama. Il 16 marzo (quattro giorni dopo), invece, quando la nave arrivò nel territorio cinese, il paese natio del *kanbun*, e il reale paesaggio cinese si presentò davanti ai suoi occhi, il decoroso e ordinato stile di Shiken cominciò a disgregarsi. Mentre la sua nave, Hiroshima-maru, entrava nel fiume Yangtze, Shiken salì sul ponte e guardò attorno come aveva fatto quattro giorni prima sul mare vicino al suo

²¹ Qui si intende la scrittura in cinese classico con o senza glosse di lettura (*kunten*) e non la scrittura in giapponese in stile *kanbun-kundoku*.

paese natio. Cominciò con una frase introduttiva al mondo estetico del *kanbun*: «Salgo sul ponte e lancio lo sguardo. Vedo una scia scura di terraferma tra il mare e il cielo²²». Dopo questa premessa, però, prosegue:

Una volta ho sentito belle parole degli esperti di scrittura che dicevano che, nell'epoca Han, Shiba Sen²³ andava in giro per ammirare le famose montagne e i grandi fiumi per coltivare lo spirito per la bella scrittura e, perciò, i suoi scritti sono liberali e stravaganti. Tutti i posterì che studiano le lettere seguono rispettosamente questo metodo, considerandolo come il primo segreto. Ma io non ci credo. Queste montagne che sembrano bernoccoli e questi fiumi che sembrano sbavature, come possono essere le risorse per coltivare lo spirito? Non sono altro che parole vuote e millanterie degli scrittori che ingannano la gente. (Komori, 1983, p. 63)

余嘗テ支那文章家ノ雅言ヲ聞クニ漢時司馬遷名山大川ヲ歴觀シテ作文ノ氣ヲ養フ故ニ其文疏宕ニシテ奇氣アリト後世文学ヲ学フモノ皆奉シテ以テ第一訣トナス然レトモ余ハ之ヲ信セス以為ラク瘤ノ如キ山澁ノ如キノ川何ヲ以テ養氣ノ資ヲ為スニ足ラン是レ文士空言虚喝人ヲ欺ク耳ト

Appena Shiken comincia a scrivere, quasi automaticamente scaturiscono le espressioni tipiche del *kanbun*, come nella suddetta parte introduttiva. Dopo

²² 甲板二登リテ眸ヲ放テハ陸黛一痕ヲ水天相接スルノ際ニ見ル (Komori 1983, p. 63)

²³ 司馬遷 (cin. Sima Qian, sec. II-I a.C.), storico della Cina antica.

di che normalmente seguono le parole per ammirare il paesaggio, ma in questo caso, lungi dalle espressioni estetiche e sentimentali, seguono le critiche prosaiche rivolte a «belle parole degli esperti di scrittura». Su questo passaggio del *Diario* di Shiken, Komori (1983) osserva: «Si può dire che proprio in questo momento, le espressioni tipiche del *kanbun* e le impressioni di Shiken entrano in pieno conflitto, quasi distruggendo il contesto» (Komori, 1983, p.64). Questo conflitto diventa più chiaro, mettendo questo passaggio piuttosto prosaico a paragone con quello poetico e sentimentale della prima parte del *Diario* scritta sul mare vicino al paese natio dell'autore con un raffinato stile del *kanbun*:

Mi alzai e accertai che la nave era già arrivata alla coda del mare di Banshū. Il vento è dolce e il sole è bello. Le onde verdi sembrano un morbido tappeto. A sinistra e a destra appaiono una dopo l'altra le vette delle montagne di Sanuki, Iyo, Banshū e Kibi. Prima che finisca il color azzurro del monte anteriore si accende il colore verdeggianti del monte posteriore. Il paesaggio cambia seguendo lo sguardo e non si riesce ad assaporare in tempo tutti gli splendidi colori. (Morita, 2009 [1885], p. 460)

起テ検スレバ船既ニ播州海ノ尾ニ及ブ 風軟日麗 碧派氈ノ如シ
左右 讚予播備ノ諸山、取次岫ヲ疊ミテ現前シ来リ前山ノ青未ダ了
ラズ又タ後山ノ黛ヲ点ズ 光景眼ヲ遂テ変ジ秀色尽ク餐ラフニ違ア
ラズ

Verso la fine del diario dello stesso giorno Shiken scriveva: «In questo momento Tomonotsu sta così vicina. Se mi chiamassero da là, quasi potrei rispondere. È difficile resistere alla nostalgia che stenta a lasciarmi (今マ鞆津眉目ノ中に在リ呼ベバ應エント欲ス 郷思ノ依々タルニ堪エザル也)». Guardando dal ponte della nave verso Tomonotsu che è vicino al suo paese Kasaoka, la sua nostalgia raggiunge il culmine. Il diario del giorno finisce con la descrizione del suo stato ancora in preda della nostalgia, sempre con uno stile estetico ispirato al *kanbun*: «Oggi per la prima volta tirai fuori la pietra da inchiostro e scrissi le vicende a partire dall'inizio del viaggio. La sera appoggiai la testa sul cuscino, ma, mentre la mia mente era confusa dall'assalto del sogno nostalgico, arrivò l'alba (是日始メテ硯ヲ啓キ上途以来ノ事ヲ記ス 夜、枕ニ就ケバ郷夢頻リニ脳神ヲ乱襲シテ旦ニ達ス)».

Quale può essere il fattore che manteneva questo suo continuo stato d'animo sentimentale? Sembra che sia proprio la circostanza stessa in cui lui fantastica da lontano il proprio paese nativo in chiave nostalgica. Questo passaggio non è un resoconto di reali situazioni relative al suo paese nativo concepito guardandolo da vicino o standone all'interno. Il paese nativo contemplato da lontano offriva un'immagine statica piena di nostalgia. Invece, nella parte seconda del *Diario*, per la prima volta Shiken vede con i suoi occhi la situazione reale della Cina, paese fino ad allora familiare solo attraverso la sua conoscenza del mondo letterario classico. La constatazione del divario tra le immagini poetiche del mondo letterario sinatico e le scene prosaiche del

mondo reale della Cina produce uno sconvolgimento nella scrittura di Shiken. Comincia a sgretolarsi dall'interno il suo stile che fino a quel momento era ordinato e raffinato. È una sorta di shock culturale, ma non è quello ordinario causato dal divario culturale, per esempio, tra il Giappone e la Cina. Il divario in questione sta tra «il territorio linguistico estetico e fantastico formato nel suo mondo interiore, cioè, il mondo del *kanbun*» (Komori 1983a, p. 64) e la Cina reale, il paese di origine del mondo del *kanbun*. Tuttavia, è da notare che Shiken non subisce passivamente lo sgretolarsi del mondo fantastico letterario, ma comincia a smontare lui stesso il mondo in cui è stato formato intellettualmente.

Per Morita Shiken, che aveva esordito nel mondo delle lettere come esperto del *kanbun*, la ricerca di uno stile di scrittura “spontaneo e libero” poteva mettere a rischio il proprio valore come scrittore. La dichiarazione di adottare uno stile “spontaneo e libero”, dunque, sarà stata scritta con una certa dose di coraggio necessaria a ripartire da zero con una nuova forma mentis, avendo capito profondamente che il cosiddetto stile “quadrato” «comporta il pericolo di realizzare qualcosa così diversa dalla realtà» (v. appendice n.1, Morita 2009 [1885], p. 472).

Tuttavia, nella parte quarta del *Diario* in cui Shiken visita le rovine nella città di Pechino, sembra che la sua scrittura abbia già ottenuto una certa libertà che gli permette anche di divertirsi con il contesto letterario sinitico, non essendone più prigioniera. Saitō (2009) scrive:

In Enmeien²⁴ no ki 円明園の記 ('Note sull'Antico Palazzo d'Estate') e in Manjusan²⁵ no ki 万寿山の記 ('Note sul Monte di Longevità'), la sua penna assume ormai più scioltezza e Shiken la padroneggia da grande esperto di scrittura. Per quanto riguarda le espressioni del contesto letterario sinitico, è disposto ad inserire anche le poesie cinesi, cioè, non si limita più a escluderle semplicemente, e le posiziona in maniera opportuna. In questo modo, il divario e la sovrapposizione tra il testo e la realtà risaltano, rendendo più realistico il paesaggio delle rovine. Forse fu questo l'aspetto della sua scrittura che è stato ben accolto dai lettori. (Saitō, 2009, p. 692-693)

4.3.4. Descrizioni realistiche

Nella dichiarazione del cambiamento dello stile di scrittura, Shiken usa parole come «riportare (*hōdōsuru* 報道する)» le «situazioni reali (*jikkyō* 実境)». In altre parole, è la questione della descrizione realistica o del realismo (*shajitsu* 写実), un problema centrale della letteratura moderna e del *genbun itchi*. Si potrebbe dire che Shiken iniziò a ricercare il realismo tramite lo «stile di scrittura spontaneo e libero», accantonando altri stili che rientrano nel contesto letterario sinitico. Nel puntare alla realizzazione di descrizioni

²⁴ Enmeien 円明園 cin. Yuanming Yuan

²⁵ Manjusan 万寿山 cin. Wan Shou Shan

più realistiche è in linea con *Essenza del romanzo* (*Shōsetsu shinzui* 小説神髓) di Tsubouchi Shōyō, pubblicato poco dopo il *Diario*. Ma Shiken non si interessava alle descrizioni psicologiche, ovvero del *ninjō* 人情 (‘sentimenti umani’), mentre per Shōyō il *ninjō* era il fulcro della nuova forma di letteratura in prosa. Per Shiken la questione delle descrizioni realistiche nacque apparentemente dalla sua missione di giornalista, ma, in realtà, toccava in profondità il suo mondo interiore e intellettuale.

Dopo *L'Essenza del romanzo* (1885-1886) di Tsubouchi Shōyō e l'emblematico saggio del linguista Mozume Takami, *Genbun'itchi* (1886), nel 1887, il ventesimo anno Meiji, furono pubblicate due opere letterarie famose per essere precorritrici dello stile *genbun'itchi*: *Musashino* di Yamada Bimyō e *Ukigumo* di Futabatei Shimei. Per questa serie di eventi il periodo intorno al ventesimo anno Meiji può essere visto come il momento cardine del movimento *genbun'itchi* in ambito letterario. Dal punto di vista ideologico-letterario era una ricerca del realismo, e dal punto di vista linguistico era un tentativo di adottare la lingua parlata (il *kōgo*) contemporanea nelle parti descrittive dei testi. Così, dal punto di vista odierno, può sembrare che la questione più importante della modernizzazione della lingua scritta del periodo Meiji fosse quella del *genbun'itchi* al fine di raggiungere uno stile che permettesse descrizioni più realistiche. Ma a questo tipo di prospettiva spesso manca la presa d'atto dei due punti seguenti:

1) la posizione del puro *kanbun*, ossia della scrittura letteraria classica cinese, era ancora superiore a quella di ogni altro stile di scrittura di quel periodo.

2) la questione del *genbun'itchi* e quella del realismo sono sostanzialmente due questioni diverse.

È largamente condiviso il fatto che la categoria della lingua scritta in generale, il *bungo*, all'inizio Meiji includesse non solo tutti gli stili in lingua giapponese classica, incluso anche lo stile *kanbun-kundoku*, ma anche il *kanbun* (scrittura in cinese classico), sia in versione con glosse di lettura (*kunten*) (il cosiddetto *kundoku-bun* 訓読文 in senso stretto²⁶), sia in versione senza *kunten* (il cosiddetto *hakubun* 白文). Ma sembra che questo fatto venga spesso e ambigualmente dimenticato quando si discute oggi la modernizzazione della lingua scritta giapponese, forse perché si tende a focalizzare l'attenzione, appunto, sulla questione del *genbun'itchi* e, in particolare, sul passaggio dalla scrittura in lingua classica giapponese a quella in lingua moderna giapponese. Inoltre, la nascita dell'ottica moderna della “storia della letteratura giapponese” nella quale viene posta al centro e in alto la letteratura giapponese intesa come letteratura in lingua giapponese, è avvenuta, però, solo a partire dagli ultimi anni del secolo XIX. Tale ottica

²⁶ Il termine *kundoku-bun* 訓読文 viene utilizzato per indicare la forma della prosa in cinese classico alla quale sono aggiunti i *kunten* (glosse di lettura) per aiutare la traduzione in giapponese classico, il *kundoku*. La versione orale di tale traduzione viene chiamata *yomikudashi* 読み下し e quella scritta *kakikudashi* 書き下し. Il *kundoku-bun* è scritto in cinese classico e va distinto dal *kanbun-kundoku-tai* (stile *kanbun-kundoku*), che è lo stile di scrittura che ricalca quello del *kundoku*.

moderna può aver dato luogo alla convinzione che il *wabun*, stile di scrittura che risale alla scrittura in *kana* del periodo Heian, fosse stato da sempre la forma principale tra tutti gli stili *bungo* in ambito letterario. Per esempio, il cosiddetto *gikobun* 擬古文 (‘stile classicheggiante’) di Higuchi Ichiyō (1872 - 1896) è un esempio che appartiene principalmente alla tradizione del *wabun*, e non si può considerare come un esemplare della lingua scritta comune dell’epoca. Va considerato, piuttosto, come un originale tentativo di descrizioni realistiche con uno stile di lingua giapponese “autoctona”. Lo stile di scrittura principale o “mainstream” dell’epoca, quello per esempio usato nei cosiddetti grandi giornali (*ōshinbun*) o nella Costituzione Meiji del ventiduesimo anno Meiji (1889), non era del tipo *wabun* ma era del *kanbun-kundoku* che appartiene al contesto letterario sinitico. È da notare anche che non seguirono altri esempi simili ai suddetti tentativi del *genbun’itchi* di Yamada Bimyō e di Futabatei Shimei del ventesimo anno Meiji (1887). È ritornato, invece, lo stile *bungo* almeno nelle parti descrittive del testo per tutti gli anni ‘20, come nei casi di grandi scrittori quali Kōda Rohan, Mori Ōgai, Izumi Kyōka e Ozaki Kōyō. Già nel genere popolare come *ninjōbon* 人情本 e *kokkeibon* 滑稽本, i cui lettori per la maggior parte non erano intellettuali, era normale scrivere in stile *kōgo* (giapponese moderno) le parti dialogiche e in stile *bungo* (giapponese classico) le parti descrittive. Non ci dovevano essere, quindi, particolari problemi per capire il testo da parte dei lettori comuni.

In linea con la maggior parte degli scrittori dell'epoca, anche Shiken, non sperimentò il cosiddetto stile *genbun'itchi*, tranne che in una traduzione, la già citata *Rōgaeri* del 1896 (v. 2.3.2.). Il suo stile è costantemente, almeno in apparenza, di tipo *kanbun-kundoku*, ma non è appropriato dedurre precipitosamente che i suoi scritti non siano realistici. Lo stile *genbun'itchi*, ovvero la scrittura in lingua moderna, non va considerato come una condizione indispensabile per le descrizioni realistiche. Come aveva accennato Karatani, il *Maihime* di Ōgai, scritto nello stile *bungo*, sembra molto più realistico rispetto all'incipit di *Ukigumo* di Futabatei scritto interamente in lingua moderna (Karatani 1988 [1978], pp. 58-60; 1998 [1978], pp. 49-51).

A Morita Shiken, almeno in questo diario, non viene neanche in mente il concetto del *genbun'itchi*. Nel periodo Meiji negli articoli dei “piccoli giornali” (*koshinbun* 小新聞) come *Yomiuri shinbun*, fondato nel settimo anno Meiji (1874), si usava già uno stile moderno e affabile di scrittura, il cosiddetto “*danwa-tai* 談話体” (‘stile conversativo / colloquiale’) ²⁷, chiamato anche “*keitai* 敬体” (‘stile rispettoso’), uno stile di scrittura che rispecchia il rapporto tra gli interlocutori e che è marcato dall’uso degli ausiliari di gentilezza *-desu*,

²⁷ Il *danwa-tai* 談話体 letteralmente significa ‘stile di conversazione’. Si potrebbe chiamare anche “stile colloquiale”, ma sarebbe opportuno mettere tra virgolette la parola “colloquiale”, dato che il termine “stile colloquiale” è già usato spesso per la traduzione di *kōgo-tai* 口語体 o di *genbun'itchi-tai* 言文一致体 (v. 2.2. nota 16). Il *danwa-tai* è una forma vicina alla trascrizione della lingua parlata, mentre il *kōgo-tai* e il *genbun'itchi-tai* oggi usati indicano tutti i tipi di stile di scrittura in lingua giapponese moderna, incluso anche il *danwa-tai*.

-de gozaimasu e *-masu* a fine frase²⁸. È uno stile *genbun'itchi* in senso lato, dato che è scritto in lingua moderna²⁹. In ogni caso, lo *Yūbin hōchi shinbun* era un quotidiano di tipo “grande giornale” che prevedeva i lettori piuttosto intellettuali e la redazione non poteva adottare lo stile “conservativo / colloquiale” come faceva quella dello *Yomiuri shinbun* che prevedeva una vasta gamma di lettori di tutti i livelli di istruzione. In quell'epoca lo stile di scrittura caratterizzato dalla grammatica della lingua giapponese moderna e neutrale, ovvero “non colloquiale” – il cosiddetto stile *-dearu*, per intenderci – non esisteva ancora come uno stile largamente accettato³⁰, anche se era usato normalmente già nel periodo Edo nei manuali della grammatica dell'olandese e dell'inglese³¹. Lo stile abbastanza comune di scrittura con cui la maggioranza dei lettori intellettuali si sarebbe sentita più a suo agio era ancora lo stile più vicino al cinese classico, cioè quello del *kanbun-kundoku*. I numerosi saggi sul tema del *genbun'itchi* usciti nel periodo attorno al ventunesimo anno Meiji, raccolti nel volume di Yamamoto (1965), sono quasi

²⁸ Nel caso della copula si utilizzava la forma molto gentile *-de gozaimasu*.

²⁹ Negli anni Venti del periodo Meiji, anche sullo *Yomiuri-shinbun* è ritornato lo stile *bungo* negli articoli editoriali (Cfr. Jarosch Shimada, 2021).

³⁰ Si osserva molta resistenza verso l'uso del cosiddetto stile *-dearu* da parte degli scrittori e nelle parti descrittive delle opere narrative dell'epoca, quando è scritto nello stile *genbun'itchi*, è usato spesso la forma sospensiva *-de* della copula *-dearu* anche alla fine della frase al fine di evitare l'uso della forma finale “*dearu*” per la non naturalezza dell'espressione nel parlato.

³¹ Per la presenza della forma finale della copula *-dearu* nei manuali dell'olandese e dell'inglese dell'Ottocento, cfr. Kawato 2012 (pp. 8 – 9) per i manuali dell'inglese, Sugimoto 2013 (pp. 209-224) per i manuali di ambedue le lingue.

tutti scritti con lo stile *kanbun-kundoku* in cui ricorrono le forme copulari e gli ausiliari come *-nari*, *-tari* e *-beshi*.

Per Morita Shiken, che appariva sul giornale come esperto di scrittura in cinese classico già da prima di questo viaggio per la Cina in qualità di giornalista, la questione dello stile di scrittura nel *Diario* non riguardava la scelta tra la lingua giapponese classica e quella moderna, ma la scelta tra il “puro *kanbun*” (cinese classico) e lo stile “quadrato” del *kanbun-kundoku* (giapponese classico). S’imbatté nell’impossibilità di descrivere “situazioni reali” con lo stile “quadrato” e decise di sostituirlo con quello “spontaneo e libero”, ma sempre in lingua classica, dotata già del registro neutrale.

Per quanto riguarda questo “stile spontaneo e libero”, Komori (1983a) lo definisce come «stile in prima persona di un reporter in azione che comunica in diretta “situazioni reali”³²», ed è in pratica «uno stile di scrittura che scorre in concomitanza con il tempo e con le reazioni del reporter stesso che vive all’interno della situazione» (Komori, 1983, p. 65).

Lo stile di scrittura di Shiken, infatti, dopo la suddetta dichiarazione cambia notevolmente. Con lo stile “quadrato” in *kanji* e *katakana* le frasi erano brevi e sintetiche, come nei testi in cinese classico, con molte parole di origine cinese composte di due caratteri cinesi. Per esempio, nella parte prima del *Diario* c’è il passaggio seguente: 清晨せいしん眼めヲ開ひらケバぼうがいせきぜん房外寂然 (“la prima

³² 行動する「実境」中継者の一人称文体 *kōdō suru jikkyō chūkeisha no ichininshō buntai*

mattina mi sono svegliato, fuori la cabina c'è silenzio"). La frase, sintetica ed elegante, è di ispirazione apparentemente sinitica e può essere facilmente resa in cinese: 清晨開眼、房外寂然, ed è in pratica una prosa in stile parallelo (*pianwen* 駢文) in quattro caratteri. Sempre nella prima parte del *Diario*, per raccontare semplicemente un momento di incontro casuale e fuggitivo con un conoscente, Shiken scrive, anche in questo caso con uno stile conciso ed elegante, ma forse un po' troppo elegante per una scena piuttosto comune: 彼^{かれ}亦^まタ^{ぎょう}凝^し視^よ余^のヲ^ぞ望^むム 諦^{てい}観^{かん}少^{しょう}傾^{けい}、彼^{かれ}我^{われ}齊^{せい}シク^{ぜん}醒^{せい}然^{ぜん} (Anche lui mi guardava fisso. Per un istante ci siamo scrutati, e ci siamo accorti l'uno dell'altro). Anche questa frase si rende facilmente in *kanbun*, eliminando i *kana* e invertendo le posizioni di due caratteri (余 e 望). Invece, dalla terza parte del *Diario* in poi, aumentano le descrizioni più dettagliate e meno sintetiche, le frasi diventano più lunghe e vengono inseriti anche più elementi del *wabun*.

出日と共に船房を起出でしに前面近く一体の陸地を見たり 是れ山東なり
とぞ

Con il sole che sorge mi svegliò e uscì dalla cabina, e vidi di fronte e vicino un pezzo di terraferma. Mi dicono che è lo Shandong. (Morita 2009 [1885], p. 458)

Le frasi sono più sobrie che sintetiche e stilisticamente meno eleganti. Si rileva facilmente la differenza, confrontando la prima frase con la frase «^{せいしん}清晨

め ひら ぼうがいせきぜん
 眼ヲ開ケバ房外寂然» appena citata o anche con la frase citata in 4.3.3, che
 descrive una situazione analoga, «甲板二登リテ眸ヲ放テハ陸黛一痕ヲ水天相
 接スルノ際二見ル³³ («Salgo sul ponte e getto uno sguardo. Vedo una scia
 scura di terraferma tra il mare e il cielo)», frase anche questa restituibile
 facilmente in *kanbun*: 登甲板放眸、見陸黛一痕水天相接際). Sia l'uso di due
 parole 陸黛³⁴ ('profilo scuro di terraferma') e 一痕 ('una macchia/traccia') sia
 la successione di esse 陸黛一痕 ('una scia scura di terraferma'), senza
 nessuna particella in mezzo, oltre al ritmo piacevole della lettura "*rikutai
 ikkon*", rendono questa prosa più elegante, sinitica e poetica. Invece, il
 sintagma nominale "一体の陸地 ('un pezzo di terra')", contiene solo parole
 comuni. È preciso come descrizione ma non è né bello né brutto, essendo privo
 di elementi estetici e allusivi come il carattere 黛 nell'altra frase appena
 citata. Anche l'espressione della distanza è allusiva e poetica nella frase «水
 天相接スルノ際二見ル», ma la frase «前面近く(...)見たり» è una descrizione
 precisa e priva di poeticità. In fine è usato "*tozo とぞ*", un'espressione tipica
 del *wabun* composta di due particelle che aggiunge, in questo caso,
 l'informazione che quanto detto prima è saputo per sentito dire.

Il seguente è un passaggio nella quarta parte del *Diario*.

³³ V. nota 23 della sez. 4.3.3.

³⁴ Il carattere 黛 rappresenta il colorante nero-bluastrò per truccare le sopracciglia ma anche le sopracciglia truccate con esso. Il carattere viene usato, inoltre, per indicare le sopracciglia femminili e anche il colore blu scuro o nero bluastrò per descrizioni paesaggistiche.

余が北京に到着するや否や開卷第一に余の眼中に闖入し来りたるは乞食なり 城門の処には男女老少の乞食許多群聚し行人に向て錢を乞ふこと尤も喧びすし

Non appena arrivai a Pechino, la prima cosa che si intruse nei miei occhi erano i mendicanti. Alla porta della città si radunavano numerosi mendicanti – uomini, donne, vecchi e giovani – e chiedevano soldi ai passanti in maniera assai chiassosa. (Morita, p. 490)

I costrutti di base sono sempre analoghi a quelli del *kanbun-kundoku*, ma le parole vengono adoperate in maniera meno sintetica ed esteticamente piacevole. La seconda frase è conclusa con un aggettivo “autoctono” e tipico del *wabun*, *kamabisushi* 喧びすし (chiassoso), forse per una maggiore efficacia nel trasmettere il fastidio percepito in una scena piuttosto mondana.

4.4. Ridimensionamento del valore del *kanbun*

Il *Diario di un inviato* di Morita Shiken e il *Diario di un viaggio in Cina* di Ozaki Yukio, come avevamo già visto, hanno in comune un simile sguardo verso la Cina, ma c'è una differenza fondamentale tra gli atteggiamenti dei due quando scrivono le proprie esperienze in Cina. Mentre

Ozaki continuò tranquillamente a scrivere in uno stile ordinario del *kanbun-kundoku*, la penna di Shiken iniziò a vacillare. A proposito di questa differenza Saitō (2009) spiega che lo stile di Ozaki è sempre quello di *kanbun-kundoku* un po' rigido ma le espressioni usate sono abbastanza ordinarie e anche i vocaboli e la retorica non sono molto elaborati. Ozaki non ricerca in maniera particolare gli stili adatti allo scopo né i vocaboli adatti allo stile, mentre «nel caso di Shiken, adottando lo stile *kanbun-kundoku* piuttosto rigido, non riesce ad evitare la retorica tipica del contesto letterario sinitico» (Saitō, 2009, p. 691). In sostanza, la scrittura di Shiken viene paradossalmente disturbata dalla sua stessa padronanza stilistica del *kanbun*. Quando Shiken scrive nello stile “quadrato”, qualsiasi cosa scriva finisce per dare impressioni di cura estetica a causa dell'uso per lui “inevitabile” delle figure retoriche tipiche del bel *kanbun*. Tale tipo di scrittura sarebbe adatto, per esempio, alle parti di “cornice” (introduzione o presentazione) delle opere letterarie. Ma se si cercasse di descrivere situazioni reali, specie quelle mondane o squallide, si potrebbe dare l'impressione di qualità estetica, rischiando a volte di mettersi in ridicolo. Le scritture letterarie sinitiche stilisticamente elevate hanno il potere di «trasformare il lurido nello stravagante e il misero nell'elegante 穢を変じて奇となし陋を変じて雅となす»³⁵, come diceva Shiken stesso, e possono non essere adatte per

³⁵ V. appendice n.1

descrivere la realtà. Anche nel diario sopraccitato di Ozaki, *Yūshinki*, è espresso un concetto analogo:

Siccome i cinesi sono tutti bravi ad adoperare le lettere³⁶, se vediamo ciò che appare sulle lettere dei nomi delle persone, dei luoghi, eccetera, sembra tutto molto bello e ammirevole. Tuttavia, se osserviamo la realtà, sono tante le cose da evitare e da detestare. (Ozaki, 1926, p. 518)

総て支那人は文字を使用するに巧みなるが故、地名人名其他文字上に現はる者を見れば甚だ美にして慕ふ可きに似たりと雖ども、就て其实を察すれば忌む可き者多し

Shiken e Ozaki condividono l'idea che il *kanbun* e la scrittura in caratteri cinesi in generale abbiano un potere illusorio. Ma come osserva Saito (2009), Ozaki non pensa minimamente di cambiare il suo stile di scrittura, dato che per lui è semplicemente uno strumento di scrittura, mentre Shiken si reca alla ricerca di uno stile di scrittura “spontaneo e libero” che riproduca più efficacemente “situazioni reali” (pp. 690 – 693).

Saitō (2009) osserva che «ciò che è caratteristico dei discorsi della linea dura contro la Cina di Ozaki o di *Yūbin hōchi shinbun* è che il discorso si estende fino agli argomenti del *kangaku* e del *kanbun*» (p. 686). Si

³⁶ Le lettere qui sono i caratteri cinesi.

considerava che la potenza del Giappone avesse superato quella della Cina e della Corea e il livello dei *kangakusha* giapponesi fosse già sufficientemente alto e, quindi, non c'era più bisogno di continuare ad imitare la bella scrittura cinese classica, ma era sufficiente scrivere nel cosiddetto “*tatsui no kanbun* 達意の漢文”, cioè, in uno stile *kanbun-kundoku* facilmente comprensibile, per una maggiore diffusione della nuova conoscenza culturale ed enciclopedica. (Saitō, 2009, pp. 686-687).

È da notare che sebbene il valore del *kangaku* e del *kanbun* venisse declassato, non è mai stato negato totalmente. Anche oggi in Giappone i *kanji* sono normalmente usati nella scrittura e il *kanbun* è rimasto, assieme al giapponese classico (*kobun* 古文), come una disciplina scolastica nell'ambito della lingua giapponese (*kokugo* 国語 'lingua nazionale'), differentemente dalla situazione della Corea e del Vietnam dove abolirono sostanzialmente l'uso di caratteri cinesi durante la realizzazione della nuova lingua nazionale. Questa differenza sembra correlabile con la presenza/assenza storica delle ingerenze politiche e militari da parte della Cina. A parte il periodo del commercio con la Cina dei Ming nel periodo Muromachi (sec. XIV-XVI), il Giappone non è mai stato considerato come uno stato tributario nell'ordine mondiale sinocentrico, e ha sempre ricevuto i benefici culturali tramite il *kanbun* senza subire il controllo politico da parte della Cina. Non si avvertiva, quindi, una necessità particolare di rinnegare anche l'eredità culturale ricevuta storicamente dalla Cina al fine di costruire una nuova identità

nazionale. Il senso di superiorità nei confronti della Cina non comportava l'abolizione totale del *kanbun*, e, dal punto di vista pragmatico, si limitava a invalidare la superiorità cinese nell'arte della scrittura in cinese classico.

La realizzazione di uno stile di lingua scritta largamente e facilmente comprensibile non era orientata unicamente verso lo stile *genbun'itchi* inteso come lingua scritta in giapponese moderno. In realtà, la direzione principale era piuttosto la semplificazione dello stile *kanbun-kundoku*, quindi, in giapponese classico, che era in pratica già realizzata in *Gakumon no susume* 学問ノススメ (*Incoraggiamento agli studi*, 1872) di Fukuzawa Yukichi. Si tratta del cosiddetto *futsū-bun* 普通文, non nel senso di “ordinario” o “normale” come viene usata normalmente oggi la parola *futsū*, ma nel senso di “*amaneku tsujiru* 普く通じる (‘largamente accettato’)”. Tale stile era sufficiente per redigere articoli giornalistici e trattati scientifici. Tuttavia, per uno scrittore come Shiken non era così facile da realizzare come lo era per Ozaki Yukio, proprio perché la pratica di scrivere in cinese classico o in stile *kanbun-kundoku* era per lui legata alla retorica tradizionale sinitica in maniera talmente organica che non era affatto facile svincolarsene.

4.5. “Malattia” del *bunshō*

Nel *Diario* c'è un passaggio in cui si può osservare la consapevolezza di Shiken stesso di non poter evitare le figure retoriche letterarie sinitiche quando scrive. In *Enmeien no ki* 円明園の記 ('su *Yuangming Yuan* 圓明園 (Antico Palazzo d'Estato)', d'ora in poi *Enmeien*) nella parte IV del *Diario*, c'è una sorta di trattato sulla scrittura in cui lui chiama questa sua propensione "malattia del *bunshō* (*bunshō no yamai* 文章の病)". Questa "malattia", però, è riconosciuta da Shiken anche come un fenomeno inerente alla scrittura classica cinese. Questo interessante discorso dimostra la sua maturità intellettuale, insolita per un giovane della sua età, nei confronti della scrittura in *kanbun*.

Ultimamente ho avuto sempre di più chiare prove che la scrittura dei cinesi (*shinajin no bunshō* 支那人の文章, N.d.T.) contenga esagerazioni senza fine. Tra ciò che riportano le "Ventidue storie ufficiali" e che dicono le "Cento scuole di pensiero", siano le imprese degli eroi, siano le gesta virtuose dei santi, sono tutte fandonie esagerate e solo gli sciocchi le prendono sul serio. Così pensando, nella mia mente numerosi volumi si svilarono repentinamente e diventarono fogli sprecati, e io finii per non averne più nessuna fiducia. Inutile dire che, per quanto riguarda la bellezza dei palazzi e delle torri esaltata con stupore dai poeti pretenziosi che fanno gare di pomposità, ormai la ignoro come se fosse un miraggio o fatamorgana di cui non ci si può fidare. Tuttavia, ora che guardo l'Antico Palazzo d'Estato e mi rendo conto con non poca ammirazione che la grandiosità delle dimensioni e della progettazione è infatti propria dell'edilizia di un grande paese. [...] Sembra che ogni tanto vengano riportati anche i fatti, ma mi spiace dire che la scrittura cinese ha una

struttura alquanto approssimativa, squilibrata e priva di criteri selettivi. Si mette impegno dove non c'è bisogno e si mettono belle parole dove non c'è sostanza. Per esempio, se si descrive un eroe, siccome si loda allegramente solo il suo aspetto rude, si perde una sorta di scrupolosità che è la vera natura degli eroi, e si tende a dipingere un uomo rozzo che beve e si esalta. Se si descrive un santo, siccome ci si concentra sulla sua purezza e lealtà, si perde il suo vigore particolare che è la vera natura dei santi, e si finisce col dipingere un uomo idiota che segue solo le regole. Tuttavia, ciò non è colpa degli scriventi. È la struttura stessa dei testi classici (*bunshō*, N.d.T) che subisce tale malattia. Sono le regole stesse della scrittura classica (*bunshō*, N.d.T) che la costringono ad assumere certi stili. Una volta lessi qualche brano degli articoli scritti da un certo signore europeo che aveva vissuto a lungo in Cina ed era abile nella scrittura in cinese classico (*bunshō*, N.d.T). Il suo stile non era assoggettato a quelli di Sashi 左氏 ('sig. Zuo')³⁷ o di RekiRyū 酈柳 ('Li e Liu')³⁸ e aveva anche un certo gusto ricercato, ma quando guardai i suoi scritti comparando a quelli classici cinesi (*shina bunshō* 支那文章, N.d.T.), non c'era lo stesso gusto che si prova citando Haku 白³⁹ o recitando lo *Shiki* 史記 (cin. *Shiji*)⁴⁰. Certamente tutto ciò sarà dovuto alla stessa malattia dei miei predecessori che rimase in fondo ai miei occhi, se non riuscii a giudicare in maniera equa. Ma devo anche dire che il gusto particolare della scrittura classica cinese (*shina bunshō*, N.d.T.) va applicato al posto giusto. Inoltre, la scrittura dello *Shiki* non è uguale a quella del *Saden* 左伝 (cin. *Zuo zhuan* 左傳), e la scrittura del *Saden*

³⁷ Sa Kyūmei 左丘明 (cin. Zuo Qiuming, sec. VI-V a.C.), storico del periodo delle primavere e degli autunni 春秋時代 cui è attribuito *Saden* 左伝 (cin. *Zuo zhuan*).

³⁸ Reki Dōgen 酈道元 (cin. Li Daoyuan sec. V-VI) e Ryū Sōgen 柳宗元 (cin. Liu Zongyuan sec. VIII-IX). Lo stile di Reki Dōgen divenne il modello di scrittura di diario di viaggi. Ryū Sōgen è uno degli Otto maestri delle dinastie Tang e Song (唐宋八大家).

³⁹ Haku Kyōi 白居易 (cin. Bai Juyi), poeta cinese (sec. VIII-IX).

⁴⁰ *Shiki* è la storia dell'Antica Cina scritta da Shiba Sen 司馬遷 (cin. Sima Qian, sec. II-I a.C.)

è pure diversa da quella dello *Shōsho* 尚書 (cin. *Shangshu*)⁴¹. La disciplina della scrittura (*bunshō no michi* 文章の道, N.d.T.) non consiste in un unico stile e non fa altro che seguire l'andamento della società. Se in Cina un giorno la situazione cambiasse di colpo assieme alla politica e alle scienze, sicuramente non sarebbe così difficile realizzare, con i caratteri cinesi che abbiamo oggi a disposizione, un nuovo stile di scrittura che rispecchi i pensieri nuovi. Non mi preoccupo, pertanto, della malattia della loro scrittura ma, innanzitutto, della malattia della loro società. (Morita, 2009 [1885], p. 505-507)

近ごろ追々支那人の文章の途方もなき掛値あることの明証を獲たりしより 二十二史の載する所 伝記百家の言ふ所 英雄の偉功にせよ 聖人の峻徳にせよ 悉く皆な吹き散らしたる法螺の音色 真に受けるは愚か也と 胸中幾巻の書俄かに滅落して数枚の反古となりし心地し一切信用を置かずなりぬ 況や浮靡を之れ競ふ詞客等が得意に詫異艶称する宮殿楼阁などの美に至りては蜃気か海市か当てにはならずと殆ど度外に置きたりしが 今試に円明園について之を観るに 其規模典型の何処となく博大なるは流石に大国の土木なりと感心する所なきにあらず (...) 且だ気の毒なるは支那の文章にて偶々には事実を載することもあるならんか 其仕組の如何にも麤鹵にて繁簡宜きを失ひ取舍度なく力を無用の地に竭し華を無実の所に張り借とへば英雄を叙すれば重もに其疏放の処のみを喜び称するが故 英雄の本色たる一種精細の神は亡せて 動もすれば酒を使ひ気を鼓する粗笨漢子となりたがり 聖人を記すれば専ら其純実の処のみを盛道するが故 聖人の本相たる一段の覇気は隠れて皆な準に依り繩に因る白痴男子に陥らんとす 然れども是れ操觚者の過にあらず 文章の仕組自から斯る病を受けしものにて 此文章の格よりすれば 此体に行かざれば叶はざることなり 余嘗て支那に久寓して其文章

⁴¹ È più noto come *Shokyō* 書經(cin. *Shujing*).

を善くする欧人某氏が手記せる記事叙事数篇を読みしに 其体左氏
酈柳の束縛を受けず 自から一種の至味を具することは具せしが
支那文章として之を視ては究境白を引て史記を誦する程の旨まみは
なかりし 是れ一には余の眼底に先人の病ありて公平の判断を得せ
ざりしに因るべしと雖ども 一には又た支那文章の趣の適不適する
所あるが故也 然れども史記の文は左伝に同じからず 左伝の文は
又た尚書に異なり 文章の道豈に一体のみならんや 亦た唯だ社会
の有様に随ふのみ 若し支那にして社会の有様一転し 政治学問皆
な其の面目を豹変するの時あらば 今日あり合せの鳥跡も亦た能く
自ら新意の思想を写す一体新異の文章をなさんこと決て難きにあら
ず 故に余は其文章の病を憂へずして先ず其社会の病を憂ふ

Ciò che viene chiamato la “scrittura dei cinesi (*shinajin no bunshō* 支那人の文章)” si riferisce ai testi classici cinesi, ma «la parola “*shina* 支那” è stata usata come il termine che corrisponde alla parola “China”, cioè, per simboleggiare lo sguardo verso la Cina dal punto di vista occidentale» (Saitō 2009, p. 690). Infatti, già dall’uso di questa parola “*shina*” si percepisce lo sguardo di Shiken che ridimensiona il valore della scrittura classica cinese, ma in questo passaggio si può osservare, inoltre, un atteggiamento misto di critica e di affetto, e anche di ammonizione contro l’eccessiva critica, verso la scrittura classica cinese. Innanzitutto, Shiken prende atto che gli scrittori classici cinesi esageravano nell’abbellire i testi con dei fronzoli ben lontani dalla realtà e giudica che solo gli sciocchi prendono sul serio i loro scritti. Questa osservazione potrebbe essere una conclusione per chi pensa come Ozaki Yukio, ma per Morita Shiken è solo un punto di partenza. Con la frase

«Una volta lessi qualche brano degli articoli scritti da un certo signore europeo [...]», comincia gli elogi del gusto particolare e della qualità stilisticamente elevata dei testi classici cinesi, che si assaporano al di là della mera funzionalità. Shiken descrive il *bunshō* come se fosse un personaggio affascinante da cui, se ci si credesse ciecamente, si potrebbe rimanere imbrogliati. Secondo Shiken l'arte della scrittura «non fa altro che seguire l'andamento della società» e la scrittura cambia a seconda della situazione della società. Vale a dire che non è che la società cambia se si cambia la scrittura. Quindi, Shiken non si preoccupa della “malattia” inerente alla scrittura classica cinese. Sebbene abbia la suddetta “malattia”, ha il suo gusto particolare e unico. Inoltre, non ha una sola forma ma ci sono vari stili per diversi usi, e non sarebbe giusto disapprovare la scrittura classica cinese in generale. Dall'ultima frase «Non mi preoccupa, pertanto, della malattia della loro scrittura ma, innanzitutto, della malattia della loro società» si può percepire anche l'orgoglio proprio di un esperto di scrittura, più che di un giovane giornalista, che spinge Shiken a difendere il valore della scrittura cinese classica, pur ammettendone anche gli aspetti negativi.

Capitolo 5

Regole per le traduzioni (*Hon'yaku no kokoroe* 翻訳の心得)

5.1. La prima teoria traduttologica per le traduzioni letterarie dalle lingue occidentali del periodo Meiji

L'articolo *Regole per le traduzioni* (d'ora in poi *Regole*) è uno scritto di Morita Shiken pubblicato sulla rivista *Kokumin no tomo* 国民の友 ('Nation's friend'), n.10, il 21 ottobre dell'anno 20° Meiji (1887). La rivista fu fondata dal noto giornalista e storico Tokutomi Sohō 徳富蘇峰(1863-1957) a febbraio del 1887 con il sottotitolo "Critica socio-politico-economica e letteraria". Era una rivista influente nell'ambito intellettuale negli anni '20 del periodo Meiji. Già da quando Shiken scriveva gli articoli giornalistici, Tokutomi Sohō era affascinato dalla sua scrittura, come si può notare dal suo contributo al primo volume dell'opera omnia di Morita Shiken ¹ pubblicata postuma, una recensione su Shiken scritta con grande affetto e qualche spunto critico. La

¹ *Shiken zenshū* 思軒全集 pubblicato da Ishiwari shoten nel 1907.

frequentemente citata espressione “*kan shichi ō san* 漢七欧三”² per sintetizzare il tipo di preparazione culturale di Shiken è stata coniata da Tokutomi Sohō in questa recensione.

L'articolo è firmato da “Shiken *koji*, Morita Bunzō 思軒居士森田文蔵”. Il nome “Shiken” è il più famoso tra i suoi pseudonimi. La parola “*koji* 居士” è, nell'ambito del *kangaku*³, una sorta di titolo di origine cinese che indica gli uomini eruditi fuori dal governo, figura contrapposta a quella dei funzionari pubblici eruditi *shitaifu* 士大夫 (cin. *shidafu*).

L'incipit delle *Regole* comincia con «Osservando bene le odierne traduzioni dei testi in lingue straniere 熟ら今人の外国文を翻訳するを観るに (*tsuratsura konjin no gaikoku-bun wo hon'yaku suru wo miruni*)». Va precisato che l'espressione “*gaikoku-bun*” qui riferita significa letteralmente “testi stranieri” e si riferisce in realtà ai testi in lingue europee. Tra i “*gaikoku-bun*” non sono inclusi i testi in *kanbun* (cinese classico) che venivano presentati così come sono in forma scritta, con o senza glosse di lettura (*kunten*), nella tradizione letteraria del Giappone. La lettura orale del

² Il “*kan*” si riferisce alla cultura del *kanbun* e “*ō*” si riferisce a quella dell'*ōbun* 欧文 (“scrittura in lingue europee”). L'espressione significa che nella cultura complessiva di Shiken la parte basata sul cinese classico è in maggioranza rispetto a quella basata sulle lettere europee in rapporto di sette a tre.

³ Il termine viene usato anche nell'ambito buddhista.

kanbun col metodo di traduzione testuale (*kundoku*) si può trascrivere, ma per il prodotto scritto viene usato il termine “*kakikudashi-bun* 書き下し文” oppure “*yomikudashi-bun* 読み下し文”, e non viene usata la parola “*hon'yaku* 翻訳 (traduzione (scritta)) o “*yakubun* 訳文 (testi tradotti)”.

In questo discorso sono dimostrati non solo l’atteggiamento e la filosofia di traduzione di Morita Shiken, traduttore di successo dall’inglese al giapponese di opere letterarie occidentali, ma anche un tentativo di elenco di regole per la traduzione. In questo senso potremmo considerarlo il primo “manuale” nella storia della traduzione di opere letterarie occidentali del primo periodo Meiji. Nella recente antologia delle teorie di traduzione a partire dall’inizio Meiji fino alla seconda guerra mondiale intitolata *Nihon no hon'yakuron* 日本の翻訳論 (*Teorie giapponesi di traduzione*) (Yanabu et al., 2010), sono riferiti alcuni esempi pubblicati prima di questo articolo di Shiken, ma sono in genere scritti collocati all’interno del volume dell’opera in traduzione nei quali il traduttore espone i propri pareri e metodi di traduzione relativi a quella specifica opera, e non possono essere considerati come scritti teorici. A proposito delle precedenti teorie di traduzione in Giappone,

potremmo elencare gli scritti del periodo Edo quali *Yakubun sentei* 訳文詮蹄 di Ogyū Sorai 荻生徂徠 (1666-1728) e *Utsushibumi warawa no satoishi* 訳文童喩 di Ban Kōkei 伴蒿蹊 (1733-1806), come ricordano studiosi quali Sugimoto (1996) e Naganuma (2013), ma riguardano solo le lingue come il cinese classico (*kanbun*), il giapponese classico (*gabun* 雅文) e il giapponese “volgare” (*zokubun* 俗文).

Anche scrittori famosi contemporanei di Shiken come Futabatei Shimei e Mori Ōgai produssero alcuni scritti sulla traduzione, in cui però si limitavano a esporre il loro atteggiamento sulla traduzione, senza elaborare delle vere teorie. Inoltre, i loro scritti sulle traduzioni -- “Il criterio delle mie traduzioni” (*Yo ga hon'yaku no kijun* 余が翻訳の基準) di Futabatei Shimei del 1906 e “Le mie traduzioni del periodo di *Sokkyō shijin* e quelle di oggi” (“*Sokkyō shijin*” *jidai to genji no hon'yaku* 「即興詩人」時代と現時の翻訳) di Mori Ōgai del 1909 – furono pubblicati solo nel ventesimo secolo, dopo che il cosiddetto stile *genbun'itchi* era già largamente condiviso nel mondo letterario, e ambedue gli scrittori si basano principalmente sui ricordi dei lavori di traduzione del passato. L'articolo *Regole* di Morita Shiken, invece, fu pubblicato in tempo reale nel periodo in cui le traduzioni delle opere letterarie occidentali erano cominciate da poco in Giappone.

Quando Shiken scrisse questo articolo (ottobre 1887), nel quale sembrava già un esperto della materia, aveva cominciato a dedicarsi alla traduzione letteraria da non più di un anno. Shiken partì per l'Europa a novembre 1885 per accompagnare Yano Ryūkei in viaggio e inviare relazioni al suo giornale dall'Europa e tornò in Giappone ad agosto 1886. Poco dopo il loro ritorno in patria, Yano intraprese la riforma del giornale *Yūbin hōchi* e ampliò la sezione letteraria, e Shiken assunse il controllo della redazione, divenendo caporedattore⁴. Prima di pubblicare l'articolo *Regole* sulla rivista *Kokumin no tomo*, aveva svolto alcuni lavori di traduzione, principalmente delle opere di Jules Verne. Le traduzioni si basavano su versioni in inglese, ma in quell'epoca il confine tra i testi originali e le traduzioni non era ancora ben definito. La convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche era appena adottata nel 1886 (il Giappone avrebbe recepito la convenzione nel 1899) e il diritto d'autore non era ancora un concetto comune. Non c'era ancora un'attenzione matura verso la questione della doppia traduzione e tra le opere letterarie "originali" c'erano non poche opere di adattamento non dichiarato, specie in base alle opere dell'edizione economica (Hori 2000, 2007).

⁴ Per le circostanze relative alla redazione dell'epoca del giornale *Yūbin hōchi shinbun* cfr. Akiyama, Y (1995), pp. 89-91.

5.2. Lo stato della lingua giapponese e delle traduzioni dalle lingue europee intorno al ventesimo anno Meiji

L'anno in cui furono pubblicate le *Regole* (1887), cioè il ventesimo anno Meiji, è il momento che segna una grande svolta nella storia della traduzione letteraria dell'epoca, ma lo è anche dal punto di vista del cambiamento della lingua giapponese scritta. Konno Shinji (2014) offre lo schema seguente per delineare in maniera macroscopica le quattro fasi dei cambiamenti della lingua giapponese del periodo Meiji:

- 1) *wa-kan* 和漢 ('giapponese-cinese')
- 2) *wa-kan + yō* 和漢 + 洋 ('giapponese-cinese + occidentale')
- 3) *wa-kan-yō* 和漢洋 ('giapponese-cinese-occidentale')
- 4) *wa-yō* 和洋 ('giapponese-occidentale')

In base a questo schema, si potrebbe dire che il periodo intorno al ventesimo anno Meiji coincidesse con il passaggio dalla fase 2 alla fase 3, visto che, come avevo detto nel capitolo precedente (vedi 4.3.2.), Yano Fumio (Ryūkei) promuoveva l'uso di uno stile misto “*wa-kan-yō + zokugo* ('lingua volgare/vernacolare)’⁵ nel diciassettesimo anno Meiji, mentre Tsubouchi Shōyō incoraggiava, nel ventiquattresimo anno Meiji, le traduzioni dalle

⁵ Si riferisce alla lingua parlata moderna.

lingue occidentali con l'uso di uno stile misto “*wa-kan-yō*”. Era una fase in cui iniziarono ad aggiungersi diversi elementi della scrittura occidentale (*ōbun* 欧文) al tipo di scrittura già esistente, basata su un forte legame tra il giapponese e il *kanbun* ed iniziò la formazione di un tipo di scrittura che integrava il giapponese (classico o moderno), il *kanbun* e gli elementi nuovi delle lingue occidentali.

Dal punto di vista della storia della traduzione a partire dal periodo Meiji, per quanto riguarda le traduzioni delle opere letterarie in lingue occidentali, questa fase coincide perfettamente con il periodo in cui nasceva lo stile di traduzione letterale e fedele al testo originale tramite la tecnica analoga a quella del *kanbun-kundoku*. Il *Keishidan*, ufficialmente a cura di Fujita Mokichi⁶, pubblicato nel diciottesimo anno Meiji (1885), è un'opera rappresentativa di questa nuova tendenza.

Nel suo *Meiji shoki hon'yaku bungaku no kenkyū* 明治初期翻訳文学の研究 (*Studio sulla letteratura in traduzione dell'inizio Meiji*, prima edizione 1934), uno dei primi studi diacronici e dettagliati, se non il primo, sulla letteratura in traduzione dall'inizio Meiji, Yanagida Izumi divide la prima metà del periodo Meiji in tre fasi in base alle tendenze della traduzione.

⁶ La traduzione sembra sia stata curata in realtà da Asahina Chisen 朝比奈知泉 (1862-1939). Cfr. Yanagida 1961, p. 60; Keene 1984, p. 68; Mizuno 2007, p. 9, 2009, p. 33.

-- Fase I: fino all'undicesimo anno Meiji (1878) in cui venne pubblicato il *Karyūshunwa* 花柳春話 di Oda Jun'ichirō 織田純一郎. Poche opere tradotte.

-- Fase II: fino al diciottesimo anno Meiji (1885) in cui venne pubblicato il *Keishidan*. Aumento esponenziale del numero delle opere in traduzione assieme all'interesse crescente verso la cultura occidentale, in particolare verso quella inglese.

-- Fase III: fino al ventunesimo o ventiduesimo anno Meiji (1888 – 1889). *Aibiki* あいびき (*L'appuntamento*) (1888⁷) di Futabatei Shimei e *Yoru to asa* 夜と朝 (*Notte e mattina*) (1889) di Masuda Katsunori 益田克徳 (ambidue tradotti interamente in lingua moderna) segnano l'inizio della nuova tendenza nello stile di traduzione. Aumento della sensibilità verso gli elementi linguistici del testo originale e della qualità della traduzione. Il numero di traduzioni raggiunge il massimo tra il diciannovesimo e ventesimo anno Meiji, in concomitanza con l'aumento della politica dell'occidentalizzazione e dell'interesse verso la letteratura occidentale.

Tale periodizzazione, in realtà, come precisa Yanagida stesso, si basa su quella indicata da Morita Shiken nella prefazione, scritta da lui stesso, alla suddetta opera di Masuda Katsunori, *Yoru to asa* (1889) (Yanagida, 1961, p.4). A proposito di questo scritto di Shiken, Kawato (2000) afferma che «è considerato come uno dei documenti fondamentali ed indispensabili per lo

⁷ L'anno della prima traduzione. La versione rivisitata fu pubblicata nel 1896.

studio della letteratura in traduzione della prima metà del periodo Meiji» (Kawato, 2000, p. 385). Il testo di Shiken riguardante la suddetta periodizzazione è il seguente:

La tendenza dei romanzi giapponesi sembra che stia cambiando completamente. Tale tendenza risale al *Karyūshunwa*, opera in traduzione di Oda, che, in realtà, era *Ernest Maltravers* di Lord Lytton. Da allora in Giappone le traduzioni dei romanzi occidentali sono aumentate d'improvviso di numero e di varietà. Tuttavia, nella maggior parte dei casi lo stile di scrittura seguiva la vecchia tradizione orientale. Non c'era ancora nessuno che aprisse un nuovo orizzonte. Con la traduzione di Oda di *La storia di K.C. (Keishidan)* arrivò un'innovazione nei costrutti e nelle espressioni. La traduzione, anche se a volte ardua e non facile da comprendere, rispecchia il testo originale in maniera seria e precisa. La ricerca dell'origine dei numerosi testi odierni in stile *shūmitsu* deve risalire a questa opera. (Morita, 1893 [1889])

曩ニ我邦小説ノ趨向將ニ一変セムトスルヤ。織田氏訳スル所ノ『花柳春話』之カ嚆矢ヲナセリ。而シテ是レ実ニリットン氏ノ『マルトラバース』ナリ。而後西洋小説ノ我邦ニ訳サルルモノ紛然群起セリ。然レトモ其ノ文体ハ率ネ東洋ノ旧ニ仍リテ。未タ生面ヲ其間ニ開クモノアラズ。織田氏ノ『繫思談』ヲ訳スルニ及テ。造句措辞別ニ一機軸ヲ出タシ。或ハ艱奥ニシテ通シ難キモノ無キニ非ラスト雖モ。其ノ原本ヲ臨スル謹嚴精緻。今日無数ノ周密文体ハ其ノ紀元ヲ此ニ遡求セサルヲ得ス。

Shiken spiega che a partire dall'apparizione del *Karyūshunwa* (l'undicesimo anno Meiji) ci fu un grande aumento delle traduzioni letterarie ma lo stile del testo tradotto era ancora ciò che apparteneva al «vecchio stile basato sul contesto letterario sinitico» (Kawato, 2000, p. 386), e solo con l'avvento di *Keishidan* (il diciottesimo anno Meiji) vi fu un'innovazione nei costrutti e nelle espressioni (o nel modo di collocare le parole), così che il testo tradotto potesse riprodurre più precisamente il testo originale.

Infatti, nel primo periodo, ovvero prima del decimo anno Meiji, di opere che si possono considerare come opere in traduzione ce n'erano solo poco più di dieci (Yanagida, 1961, pp. 168-169). Invece, nel periodo successivo (a partire dalla pubblicazione di *Karyūshunwa*) il numero delle opere in traduzione aumentò in maniera esponenziale, soprattutto per la letteratura inglese e la letteratura francese⁸. Nella prima decade del periodo Meiji il Giappone fu nella fase iniziale del nuovo assetto politico, sociale e culturale ed «era intento a procurarsi delle conoscenze pratiche occidentali. Fu intorno al decimo anno Meiji che negli studi occidentali rivolsero finalmente attenzione all'introduzione della letteratura» (Yanagida, 1961, p. 198). Successivamente sorgeva ciò che viene chiamato da Yanagida la «consapevolezza traduttiva (*hon'yaku ishiki* 翻訳意識)». Ci fu, quindi, il

⁸ Gli autori preferiti erano soprattutto Shakespeare, Bulwer-Lytton e Benjamin Disraeli per la letteratura inglese e Victor Hugo, Alexandre Dumas padre e Jules Verne per la letteratura francese.

passaggio «dal “periodo di inconsapevolezza e di orientamento al contenuto”⁹ al “periodo di consapevolezza in cui si dava importanza sia al contenuto sia alla forma esteriore”¹⁰» e venne conferita a *Keishidan* «una posizione da pietra miliare nell’ambito della letteratura in traduzione del periodo Meiji» (Yanagida 1961, p. 59). Il termine “forma esteriore (*gaikei* 外形)” si riferisce all’apparenza testuale: «i cosiddetti *zōku* 造句 (costrutti) e *soji* 措辭 (modi di collocare le parole), la forma esteriore della traduzione, cioè, il *bunshō*» (Yanagida, 1961, p. 36)¹¹; e la traduzione letterale (*chikuji-yaku* 逐字訳¹²) viene considerata come una manifestazione dell’orientamento alla “forma esteriore” (p. 59). Se utilizzassimo i termini “traduzione libera” e “traduzione letterale”, potremmo parafrasare il suddetto passaggio come transizione dall’epoca della traduzione inconsapevolmente libera all’epoca della traduzione consapevolmente letterale. Per quanto riguarda i concetti di questi termini (traduzione libera e quella letterale), recentemente vengono utilizzati, dagli studiosi dell’ambito della traduttologia, termini come traduzione “orientata alla lingua di destinazione” e quella “orientata alla lingua di partenza”¹³ (Mizuno, 2010, p. 38) oppure traduzione “orientata al testo di

⁹ Nel testo originale: *naiyō henchō no muishiki jidai* 内容偏重の無意識時代

¹⁰ Nel testo originale: *naiyō-gaikei heichō no ishiki jidai* 内容外形併重の意識時代

¹¹ Come vedremo nella sezione seguente (5.3.1), per un concetto analogo Shiken usa parole come *ishu* 意趣 e *kotoba no sugata* 言葉の姿.

¹² Il termine *chikuji-yaku* 逐字訳 è sinonimo del *chikugo-yaku* 逐語訳 e anche del *choku-yaku* 直訳. Tutti e tre sono antonimi dell’*i-yaku* 意訳 (traduzione libera).

¹³ Nel testo originale: *mokuhyō gengo jūshi* 目標言語重視 e *kiten gengo jūshi* 起点言語重視.

destinazione” e quella “orientata al testo di partenza”¹⁴ (Saitō Mino, 2012). Sono anche analoghi ai concetti di traduzione “estraniante” e di quella “addomesticante”. Il suddetto passaggio dal secondo al terzo periodo della letteratura in traduzione dell’inizio Meiji, quindi, si potrebbe ulteriormente parafrasare come transizione “dal periodo dell’orientamento inconsapevole al testo di destinazione al periodo dell’orientamento consapevole al testo di partenza”.

Shiken scrisse le *Regole delle traduzioni* nel ventesimo anno Meiji (1887), proprio a metà del terzo periodo (dal diciottesimo al ventiduesimo anno Meiji) e nell’anno in cui, secondo Yanagida (1961), il numero delle opere in traduzione raggiunse il massimo¹⁵. Fu il periodo in cui cresceva un atteggiamento di traduzione consapevolmente orientata al testo di partenza, sia per il contenuto sia per le forme linguistiche, dopo un grande aumento delle opere in traduzione.

¹⁴ Nel testo originale: *kiten teskusuto shikō* 目標テキスト志向 e *mokuhyō tekusuto shikō* 起点テキスト志向. Le parole sono leggermente diverse tra Mizuno e Saitō Mino ma ambedue adoperano questi termini basati sulle parole inglesi di “target language/text oriented (translation)” e “source language/text oriented (translation)”.

¹⁵ Il numero di opere in traduzioni letterarie raggiunge il culmine nel 20° anno Meiji e dal 21° anno comincia il declino (cfr. Yanagida, 1961, pp. 84, 112).

5.3. Atteggiamento di traduzione di Morita Shiken nelle *Regole delle traduzioni*

5.3.1. “*Ishu* (intenzione)” e “forma del testo¹⁶”

Sulla questione fondamentale “che cos’è la traduzione?”, in questo articolo Shiken dice «la traduzione essenzialmente non è altro che riformulare i pensieri (*shisō* 思想) e le intenzioni¹⁷ (*ishu* 意趣) del testo originale nella nostra lingua» e in questo breve scritto ripete la parola *ishu* ben undici volte. Tuttavia, il significato esatto di questa parola usato in questo scritto non è facile da comprendere. Gli studi in giapponese che trattano questo articolo di Shiken riportano la parola così com’è senza indagare il senso che assume nel contesto. Tra le variegate accezioni di questa parola “*ishu*”, quella più vicina all’uso che l’autore ne fa in questo articolo sarebbe quella di “intenzione, proposito, idea”, ma in molte occasioni Shiken sembra usarla in un senso diverso.

Tra i due caratteri usati in questa parola *ishu* 意趣, il secondo, 趣 (in questo composto letto “shu”), in giapponese si può leggere anche “omomuki”, e tra i sinonimi del carattere 趣 (*shu / omomuki*) si trovano anche *shui* 趣意

¹⁶ Nel testo originale: *kotoba no sugata* 言葉の姿

¹⁷ Nel senso di “ciò che si vuole intendere/esprimere” o “modo di intendere” piuttosto che nel senso comune odierno di “proposito” o “scopo”. V. nota 9 del testo intero in appendice.

e *shushi* 趣旨 che hanno il senso di “ciò che si intende dire”. La parola *omomuki* viene spesso usata con il senso di “*yōsu* 様子” e “*fuzei* 風情” che hanno il senso di “aspetto, apparenza, forma esteriore” combinato col senso di “aria, atmosfera, gusto”. Sembra che Shiken usasse la parola *ishu* piuttosto come sinonimo di *omomuki*.

Il carattere 意 di 意趣 rappresenta le funzioni mentali e cognitive come “mente”, “coscienza” e “sensi”. Il carattere 趣 sostanzialmente significa “correre” e “recarsi”. La combinazione di questi due caratteri, dunque, genera il significato di “intenzione”, ovvero “dove si reca la mente¹⁸”. Potremmo interpretarlo come una sorta di processo mentale o di orientamento della coscienza. In questo scritto si può osservare che la rappresentazione di *ishu* come processo mentale in forma testuale venga chiamata ugualmente *ishu* ma con il senso di “*omomuki* (aspetto + aria)” del testo. In altre parole, la parola *ishu* sembra essere impiegata per designare sia processo mentale o idea sia la formulazione (del processo mentale o dell’idea) che assume un determinato tenore. Il discorso intorno a “il monte Tai e le piume d’oca (*taizan kōmō* 泰山鴻毛)” nelle *Regole* è la parte in cui la parola “*ishu*” è usata sia come idea sia come la sua realizzazione testuale. In questo passaggio Shiken dice che «nella mente degli occidentali non può mai esistere l’*ishu* di paragonare “le cose pesanti” e “le cose leggere” a “il monte Tai e le piume

¹⁸ *kokoro no omomuku tokoro* 心の趣くところ

d'oca"¹⁹». Ignari del modo di dire "il monte Tai e le piume d'oca", naturalmente non avranno mai una simile associazione d'idee. Subito dopo, Shiken afferma che se si servisse comunque il modo di dire come "il monte Tai e le piume d'oca" per tradurre i concetti di "cose pesanti" e "cose leggere", «si comunicherebbe solo il *koto* del testo originale, mentre l'*ishu* di esso sarebbe già perduto». Questo secondo *ishu* sarebbe, più che "ciò che si vuole intendere", la forma del testo (originale) o il modo di intendere -- ovvero come si presenta il testo con una determinata disposizione delle determinate parole, assumendo un determinato tenore -- come realizzazione testuale dell'idea. In questo tratto, è da notare anche che le parole "*koto*" e "*ishu*" sono usate in maniera contrastante. La parola "*koto*", normalmente tradotta come "cosa" o "fatto", qui è traducibile come "senso" o "significato" (del testo), mentre la parola "*ishu*" come "apparenza", "aspetto esteriore" o "forma" del testo, incluso il tenore assunto tramite tale forma. Si potrebbe dire "modo di presentarsi" o anche "modo di intendere/esprimere".

Inoltre, nella parte concernente la metodologia della traduzione dei testi buddhisti nella Cina antica, Shiken dice che per la volontà di «trasmettere l'*ishu* del testo originale quanto più possibile», tramite la traduzione si ottenne il tipo di testo che assumeva «un aspetto completamente diverso» da quello dei modelli tradizionali del cinese classico. Tale risultato è

¹⁹ 西洋人の脳中には「重き者」「軽き者」を泰山鴻毛に喩ふへき意趣は決して有られ間敷わけなるに

il frutto del voler trasmettere l'aspetto esteriore, la forma, del testo originale così com'è. Il parere di Shiken relativo a tale "deformazione" (o deviazione dal canone) del bello stile classico cinese è espresso anche nell'articolo di intervista *Hon'yaku no kushin* 翻訳の苦心 (*Difficoltà della traduzione*):

Quando i cinesi traducevano i testi buddhisti²⁰ dell'India, gli studiosi che si radunarono in tanti per la traduzione saranno stati tutti esperti di scrittura. Se, nel trasportarli nella scrittura cinese, avessero seguito solo il senso senza badare alla disposizione delle parole, non ci sarebbe stata molta difficoltà. Tuttavia, sembra che cercassero di riportare non solo il senso ma anche la forma del testo²¹ e, perciò, i testi in traduzione assunsero le forme lievemente diverse da quelle della scrittura cinese propria. (Morita 1991 [1906], p. 292)

支那人が印度の仏教を訳する時に、随分当代の能文の士が集まって訳したのでありませうが、もし其の言葉の意味に従つて言葉の筋に関係せず支那の文章に写すのなれば、そんなに苦勞は無かつたらうと思ふです。然るに、当時の翻訳は畜に其意味を取るばかりでなくして、言葉の姿をも合せて取らうとしたと見えて、其の翻訳文が一種支那固有の文章とは違った姿を見せたものと成つたのです。

²⁰ Nel testo originale è scritto semplicemente "il buddhismo 仏教" (N.d.T).

²¹ *kotoba no sugata* 言葉の姿 (forma delle parole) nel testo originale, ma la parola *kotoba* è usata in senso lato e si riferisce non solo alle singole parole ma anche alle frasi e ai testi a seconda del contesto.

Mettendo questo brano, che contiene termini come “senso (*imi* 意味)”, “disposizione (*suji* 筋)²²” e “forma (*sugata* 姿)” delle parole (o del testo), in confronto alla suddetta parte delle *Regole* (quella relativa al modo di dire “il monte Tai e le piume d’oca”), emerge chiaramente il parallelismo tra “*imi*” e “*koto*” e quello tra “*suji*”, “*sugata*” e “*ishu*”. Per Morita Shiken la traduzione «non è altro che riformulare i pensieri e l’*ishu* (intenzione/idea o forma) del testo originale nella nostra lingua». Come abbiamo accertato finora, la parola *ishu*, anche se può essere tradotta con la parola “intenzione”, non va compresa semplicemente come “intenzione/idea”. Designa anche le forme (*sugata*) dei testi considerate come manifestazione o realizzazione testuale dell’intenzione/idea (*ishu*). In tale ottica, la parola “*ishu*” adoperata da Shiken potrebbe essere paragonata alla parola “intenzione” (nel senso di *intentio* (*Intention*)²³) adoperata da Walter Benjamin (1892 - 1940) nel suo famoso saggio *Il compito del traduttore* (1923). La maniera in cui Benjamin cerca di riprodurre l’intenzione (*intentio*) o “il modo di intendere” dei testi originali è analoga a quella in cui Shiken cerca di riprodurre l’*ishu* dei testi originali. Secondo Benjamin, «invece di assimilarsi al significato dell’originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere» (Benjamin 1962 [1923], p. 49).

²² La parola *kotoba no suji* 言葉の筋 può essere interpretata come la sintassi e i costrutti.

²³ Cfr. la nota del traduttore in Benjamin 1962 [1923], p. 44.

Sembrano quasi le parole di Shiken. Ricordiamo che furono ambedue traduttori propensi alla traduzione estraniante.

A proposito della traduzione estraniante nel campo letterario, il linguista, folklorista, scrittore e poeta Orikuchi Shinobu (1887 - 1953), nel suo articolo *Shigo to shite no nihongo* 詩語としての日本語 (*La lingua giapponese come lingua poetica*, 1950), a proposito del celebre traduttore Ueda Bin 上田敏 (1874-1916), dice:

[...] la sua tecnica di traduzione è sicuramente eccellente, ma rimane un grande rammarico per la completa trasformazione alla giapponese sia dei colori sia delle forme dell'originale (Shaku, 1955 [1950], p. 257).

翻訳技術の巧みなことは勿論ながら、其所には原詩の色も形も、すっかり日本化せられて残った憾みが深い。

Orikuchi prosegue con la seguente osservazione sul *Kaichōon* 海潮音 (*Il suono della marea*, 1905), la famosa raccolta delle traduzioni delle poesie simboliste e parnassiane:

Gli oggetti di traduzione sono senza dubbio opere letterarie artistiche, ma non c'è bisogno che la tecnica traduttiva sia artistica. Per quanto riguarda la scrittura in traduzione, prima che essa diventi un'opera letteraria, non si dovrebbe tralasciare la comprensione linguistica dell'originale né le sfumature particolari della lingua originale. Non posso non ammirare la tecnica di Ueda Bin, ma il problema è che lui ha creato opere letterarie traducendo opere letterarie. (Orikuchi, 1955 [1950], p. 257)

翻訳せられる対象は、勿論文学であるけれど、翻訳技術は文学である必要はない。翻訳文そのものが文学なる先に、原作の語学的理會と、その国語の個性的な陰影を没却するものであつてはならない。上田敏さんの技術は感服に堪へぬが、文学を翻訳して、文学を生み出した所に問題がある。

Orikuchi critica le traduzioni elaborate con una bella scrittura “letteraria” in giapponese di Ueda Bin, prendendo la posizione di chi promuove la creazione della nuova poetica giapponese. Le “sfumature (*in'ei* 陰影) particolari della lingua originale” è concetto simile a quello dell'*ishu* adoperato da Shiken col senso di *omomuki* (‘aspetto + aria’). La posizione di questi due letterati è comune nella volontà di ricercare una nuova forma di scrittura. La ricerca per la riproduzione della forma testuale dell'originale legata alle sue sfumature in un'altra lingua è ritenuta un tentativo di ampliare la potenzialità della lingua di destinazione.

In tale ottica, le traduzioni facili da capire per i lettori non sono necessariamente l'obiettivo desiderato. Piuttosto, la cosa considerata più importante è mantenere quanto più possibile la forma testuale ²⁴ dell'originale, ma questo atteggiamento va distinto, naturalmente, da quello delle traduzioni meccanicamente letterali a scapito dell'intelligibilità del testo finale.

A proposito del termine "traduzione estraniante", nell'ambito della letteratura in traduzione dell'inizio Meiji in Giappone, Mizuno (2010) sottolinea che va inteso col senso originale del termine come intendevano Schreiermacher (1768 - 1834) e Antoine Berman (1942 - 1991), e non come intende Venuti nel suo *The Translators' Invisibility* (1995). Nel contesto giapponese dell'inizio Meiji la traduzione estraniante non può avere il senso di "resistenza" all'etnocentrismo, al narcisismo culturale e all'imperialismo culturale, ma piuttosto, «si osserva una notevole volontà del miglioramento (rimodellamento) della lingua giapponese.» (Mizuno, 2010, pp. 38-39).

La buona traduzione estraniante a cui miravano traduttori come Shiken sarebbe, dunque, il frutto di un tentativo di riprodurre quanto più possibile la forma testuale dell'originale nei limiti dell'intelligibilità, permettendo anche qualche deviazione dall'esistente canone della scrittura. Questo tipo di atteggiamento della traduzione può aumentare la potenzialità

²⁴ Si riferisce sostanzialmente alle singole parole, alla sintassi e ai costrutti delle espressioni.

espressiva della lingua di destinazione. Le figure importanti del mondo letterario Meiji quali Yano Fumio e Tsubouchi Shoyō che promuovevano la traduzione delle opere letterarie occidentali, saranno state consapevoli di tale potenzialità della traduzione.

5.3.2. Allontanamento dal contesto letterario sinitico

In accordo con il suddetto schema di Konno (2014) “*wa-kan + yō* (‘giapponese-cinese + occidentale’)”, Mizuno afferma che «la scrittura giapponese moderna è sostanzialmente dello stile misto giapponese-cinese (*wakan konkōbun*) che unisce il contesto letterario giapponese (*wabunmyaku*) e il contesto letterario sinitico (*kanbunmyaku*), ma a partire dal periodo Meiji si aggiunge il contesto letterario occidentale (*ōbunmyaku*)²⁵» (Mizuno, 2010, p. 38). Nell’introduzione al suo *Kindai nihon bunshōshi* 近代日本文章史 (‘Storia della scrittura giapponese moderna’) Seko afferma che ci fu una grande svolta intorno al ventesimo anno Meiji nella storia della scrittura, tramite il sopravvento del contesto letterario occidentale, paragonabile alla

²⁵ Sul termine *ōbunmyaku*, Kisaka (1987) spiega che sono «le espressioni di uso corretto, e non erroneo, ma di deviazione, ottenute in base al prestito consapevole delle strutture grammaticali e delle forme espressive delle lingue occidentali come seconda lingua da parte dei parlanti della madrelingua giapponese» (p. 124)

svolta causata dalla nascita dei caratteri sillabici *kana* del periodo Heian e a quella causata dalla nascita dello stile misto giapponese-cinese (*wakan konkōbun*) (Seko, 1968 [1934], pp. 1-13). Anche Ekoyama, nel suo *Nihon bunshōshi* 日本文章史 ('Storia della scrittura giapponese'), riconosce il potente ruolo della traduzione letteraria nel rendere dominante il cosiddetto *ōbunmyaku* (Ekoyama, 1968, p. 287). In base a tali affermazioni, Mizuno deduce che nella storia della letteratura giapponese finora comunemente accettata è sottovalutato il ruolo della traduzione di quel periodo (Mizuno, 2010, p. 38).

Il ruolo della traduzione dell'inizio Meiji è senza dubbio sottovalutato nella storia della letteratura, ma, in ogni caso, anche questa ottica non è altro che quella concentrata sull'"influenza occidentale". Si può notare una quasi inconsapevole e automatica assenza dell'attenzione alla sorte del *kanbunmyaku*, il contesto letterario principale nella letteratura "alta" giapponese fino all'inizio Meiji. In realtà, mentre aumentava la prevalenza dell'*ōbunmyaku* nella scrittura giapponese, ci fu anche un processo di allontanamento dal *kanbunmyaku*, processo che non viene quasi mai discusso o che viene semplicemente oscurato dal sopravvento dell'*ōbunmyaku*. In questo riguardo, nelle *Regole* di Shiken sono esposti proprio i modi precisi di rimuovere, ma anche di mantenere, il *kanbunmyaku*, articolati in quattro punti, come nella traduzione del testo in appendice. In sintesi:

- 1) Non usare le espressioni idiomatiche della lingua di destinazione non pertinenti al testo originale.
- 2) Utilizzare le parole equivalenti a quelle nella lingua di partenza quando è necessario, anche quando il senso letterario e l'etimologia sono differenti (per es. “*heika* 陛下” (‘sotto la scala’) per “majesty”).
- 3) Possono essere utilizzate le frasi fatte nella lingua di destinazione se sono comprensibili in altre lingue.
- 4) Per lo stile di scrittura per la traduzione è consigliabile quello del tipo *bunshō*²⁶, con l'utilizzo delle parole semplici e comuni e delle espressioni non consuetudinarie che non contengano accezioni ed etimologie particolari.

Il primo e il più importante punto riguarda l'astensione dall'uso delle espressioni particolari della lingua di destinazione, quindi, delle espressioni fisse e delle figure retoriche comprensibili solo all'interno del contesto letterario specifico della lingua di destinazione. Il concetto è ripetuto e spiegato ulteriormente al punto 4. Nel testo *Shiken* si riferisce ai *tengo* 典語 e ai *keigo* 経語 del *kanbunmyaku* e anche agli *shigo* 詞語 del *wabunmyaku* (contesto letterario giapponese)²⁷. I punti 2 e 3 riguardano i casi di eccezione. L'ultimo punto 4 riguarda la scelta delle parole e dei costrutti. In breve,

²⁶ *bunshōteki no michi* 文章の道. In pratica si consiglia lo stile del tipo *kanbun-kundoku*.

²⁷ Per i termini *tengo*, *keigo* e *shigo* vedi 5.3.2.1. e il testo intero tradotto in appendice.

Shiken consiglia di utilizzare le parole più semplici e facili da capire usate nei colloqui, mantenendo solo lo stile del *bunshō*, quindi, praticamente lo stile *kanbun-kundoku*. In altre parole, raccomanda di evitare le espressioni idiomatiche del contesto letterario non solo del *kanbun* ma anche del *wabun*, e mantenere, come struttura di base di scrittura, i costrutti che derivano dal *kanbun* (cinese classico), o per meglio dire dello stile del *kanbun-kundoku*. In pratica si consiglia di tradurre letteralmente, rispettando ogni singola parola e la sintassi, senza ricorrere alle frasi fatte o ai giochi di parole tradizionali, elementi che possano rendere i testi tradotti più familiari e piacevoli ai lettori. È da notare che questo orientamento non è influenzato minimamente dalla desinizzazione politico-culturale né dall'aumento del nazionalismo in Giappone. Sono le strategie mirate a riprodurre il più fedelmente possibile in lingua giapponese i pensieri e l'*intenzione* (*ishu*: modo d'intendere / forma testuale / idea) degli originali in lingue europee.

5.3.2.1. Abolizione delle espressioni idiomatiche

Shiken sostiene, innanzitutto, che la cattiva usanza più diffusa nel tradurre i testi occidentali è «l'uso dei *tengo* 典語 e dei *keigo* 経語». I *tengo* sono i cosiddetti *koji-jukugo* 故事熟語, espressioni idiomatiche che derivano

dai fatti storici e dalle leggende dell'antica Cina, mentre i *keigo* sono proverbi e massime in cinese classico. Shiken fa notare che nella traduzione dei testi occidentali i traduttori talvolta ricorrono alle espressioni tipiche del cinese classico, ma lo fanno per abitudine o per negligenza. L'uso di tali espressioni che hanno senso solo nel contesto letterario sinitico va evitato perché l'*ishu* (intenzione / modo d'intendere) dei testi originali viene perduto, anche se le traduzioni con tali espressioni possono essere facili da capire per i fruitori. Per lo stesso motivo Shiken consiglia di evitare anche l'uso dei cosiddetti *shigo* 詞語 che fanno parte delle forme retoriche del *wabunmyaku* ('contesto letterario giapponese'). Shiken sostiene l'importanza di tale atteggiamento, ovvero di evitare le forme espressive che appartengono ai contesti letterari della lingua di destinazione, e nello stesso tempo di mantenere il più possibile inalterate le forme espressive del contesto letterario della lingua di partenza. Tale atteggiamento di traduzione si può definire "estraniente" (vedi 5.3.1), visto che dà più importanza alla lingua di partenza piuttosto che a quella di destinazione (vedi 5.2.).

5.3.2.2. Critica contro la scuola di Sorai

Nell'ambito della scuola dello studioso confuciano Ogyū Sorai (Sorai *gakuha* 徂徠学派²⁸) del periodo Edo, sotto l'influenza del movimento neoclassico cinese del periodo Ming, veniva considerata, come modello della prosa, la scrittura dei periodi antichi quali Qin (226 – 206 a.C.) e Han anteriore (206 a.C. – 8 d.C.). Si adottava, inoltre, il metodo di leggere direttamente il cinese classico come una lingua straniera senza ricorrere alla tecnica del *kundoku* (Mori 2016, p. 305). L'approccio filologico ai testi antichi della scuola di Sorai ebbe grande influenza non solo sul mondo degli studi dei classici cinesi durante il periodo Edo ma anche sul *kokugakusha* Motoori Norinaga 本居宣長 (1730 – 1801).

In questo scritto sulle metodologie della traduzione, Shiken muove con audacia una critica verso la rinomata scuola “neoclassica” di Sorai, Mostrando un paio di esempi della loro traduzione delle frasi giapponesi in cinese classico, Shiken spiega che essi non riproducono sufficientemente l'*ishu* (intenzione/atmosfera) dei testi originali in giapponese. Shiken in ogni caso elogia Sorai «per la sua altissima capacità di scrittura²⁹» nel tradurre un brano di *Taiheiki* 太平記 e loda anche un suo allievo, Yamagata Shūnan 山縣周南 (1687-1752), per la sua traduzione di una frase del *Seisuiki* (detto anche *Jōsuiki*) 盛衰記³⁰, dicendo che è «una resa sintetica ed abile nel cinese

²⁸ Nota anche come la scuola del *kobunji* 古文辞 (lingua antica) (*kobunji-ha* 古文辞派 o *kobunji-gakuha* 古文辞学派) o la scuola di Ken'en (Ken'en *gakuha* 護園学派).

²⁹ 流石に其の筆力の裕たかなるを見る

³⁰ Si riferisce a *Genpei seisuiki* 源平盛衰記,

scritto³¹». Tuttavia, sono elogi rivolti solo ai testi finali in cinese classico e non alla resa traduttiva. Shiken infatti si domanda in maniera retorica se la traduzione di Sorai è sufficiente per la riproduzione delle emozioni e del tono di voce che trapelano dal testo originale. In quanto alla traduzione di Shūnan, asserisce senza riserva che difficilmente trasmette l'*ishu* del testo originale. Il senso è stato tradotto bene e il testo finale in cinese classico è impeccabile, ma l'insieme dei toni, delle atmosfere e dei modi di pensare che avvolge il testo originale tramite la disposizione delle parole, ovvero l'*ishu*, viene sacrificato a beneficio dell'estetica del *kanbun* del testo tradotto. Sono esempi della traduzione orientata alla lingua di destinazione, e non sono, dunque, il tipo di traduzione che Shiken considera virtuoso, ovvero quello più orientato alla lingua di partenza, che conservi al meglio l'*ishu* dell'originale.

5.3.3. La potenzialità delle metodologie della traduzione dei testi buddhisti e la filosofia della traduzione di Morita Shiken - verso il nuovo stile di scrittura

La parte in cui Shiken si riferisce alla traduzione dei testi buddhisti è piuttosto breve ma non per questo di poca importanza, dato che è inserita

³¹ 成程、旨く手短に支那文になほしたるものかな

come un buon esempio nel paragrafo in cui Shiken espone la sua filosofia della traduzione e sottolinea l'importanza di riprodurre per quanto possibile l'*ishu* dell'originale. Si osserva anche il suo pensiero piuttosto elastico o "aperto" nei confronti del *kanbun* e del *bunshō* in generale, che sembra contrastare con quello della suddetta scuola "neoclassica" di Sorai, riferito nel paragrafo seguente del saggio. Per uno studioso e allievo di Sorai come Hattori Nankaku 服部南郭 (1683-1759), che appartiene a questa scuola, la scrittura dei testi buddhisti tradotti in cinese classico sembrava semplicemente "maldestra" (Mori 2016, p. 305). Dazai Shundai 太宰春台 (1680-1747), un altro allievo di Sorai, nel suo *Shūsan Amidakyō* 修刪阿弥陀經 ('Correzione al Sutra di Amitabha'), tentò di ritoccare il testo del *Sutra di Amitabha*, tradotto dal sanscrito al cinese classico (*Bussetsu amida kyō* 仏説阿弥陀經) da uno dei più importanti traduttori Kumarajiva (鳩摩羅什 *gia. Kumarajū*, IV-V sec.), per avvicinarlo allo stile del cinese classico tradizionale (Mori 2013, p. 201; 2014, pp. 299-300).

A proposito dello stile del cinese classico usato nei testi buddhisti tradotti in Cina, in contrasto con gli atteggiamenti dimostrati nell'ambito della scuola di Sorai, Shiken lo difende considerandolo come un risultato inevitabile del tentativo di conservare quanto più possibile l'*ishu* dell'originale e per mantenerne la quintessenza.

I testi così ottenuti non erano né dello stile classico delle dinastie Qín e Hàn né dello stile nuovo di *pianwen*. Sia dal punto di vista dei costrutti sia dal punto di vista dell'uso dei caratteri, assumevano un aspetto completamente diverso. (Morita, 1991 [1887], p. 285)

而して其の為せる所を觀れば秦漢の古体にあらず、駢儷の新体にあらず、造句、使字、全然別様の面目を具せり

Shiken prosegue che se avessero adoperato liberamente le espressioni tradizionali del cinese classico sarebbe stato molto più facile per i traduttori, ma non lo fecero «perché [...] vollero trasmettere l'*ishu* del testo originale nel modo più fedele possibile³²».

Il cosiddetto *bukkyō-kanbun* 仏教漢文 ('*kanbun* del buddhismo') nacque attraverso una sorta di deformazione del cinese classico tradizionale. Per i “puristi” del cinese classico della scuola di Sorai, poteva sembrare una scrittura “maldestra”. A parte la trascrizione fonetica delle parole in sanscrito, erano “da correggere” le espressioni vernacolari, le parole composte di due caratteri cinesi invece che di uno solo e le espressioni prolisse (Mori, 2014, p. 299). Shiken, invece, proprio in questo aspetto “non classico” dei testi buddhisti (in cinese classico) trova la potenzialità della traduzione per la

³² 原文の意趣を成る可く其儘に伝へんと欲すればなり

creazione di un nuovo stile di scrittura. Nell'intervista *Hon'yaku no kushin* ('*Difficoltà della traduzione*'), già citata parzialmente in 5.3.1., pur ammettendo di non essere in grado di capire quanto la traduzione in *kanbun* sia fedele ai testi originali buddhisti, in base al fatto che lo stile di scrittura nella traduzione è abbastanza diverso da quello dei testi cinesi classici, Shiken presuppone che i traduttori cercassero di mantenere quanto più possibile la "forma" dei testi originali, e dice:

Altrimenti, credo che non potesse nascere uno stile di scrittura completamente diverso da quello della scrittura cinese propria. Intorno al diciannovesimo anno Meiji ho incontrato il maestro Yoda³³. Tra vari argomenti, ho parlato con lui anche di ciò che ritengo d'importanza primaria nella traduzione. Anche il maestro Yoda mi ha dato la sua approvazione citando questo fatto della traduzione della Cina³⁴. (Morita 1991 [1906], p. 292)

もし然らずんば、アヽいふ支那固有の文体とは全く違ツた文体が生まれ出ないだらうと思ふのです。明治十九年の頃に、依田先生に逢うて色々の話をする時に、私の翻訳の第一義を話しますと、依田先生も支那の翻訳の事を引いて私の説を賛成して呉れられました。

³³ Yoda Gakkai. V. la nota 12 del cap. 1.

³⁴ Si riferisce alla traduzione dei testi buddhisti nell'antica Cina.

Ciò che Shiken ritiene di importanza primaria nella traduzione sarà ormai chiaro: tradurre cercando di mantenere il più inalterato possibile l'*ishu* dell'originale, anche se così può essere sconvolto il canone della scrittura esistente.

Non c'è dubbio, secondo Saitō (2005), che Shiken trovasse, nelle metodologie della traduzione cinese dei testi buddhisti, un supporto alle sue metodologie (p. 210). In questo saggio (*Regole*) Shiken in effetti si riferisce a certe regole («c'erano delle regole e delle note esplicative prestabilite³⁵») parlando della traduzione dei testi buddhisti, ma non è chiaro quali siano esattamente. A questo proposito Saitō (2005) indica alcuni discorsi teorici sulla traduzione che si trovano nelle prefazioni del catalogo più antico dei testi buddhisti a noi pervenuto, *Antologia delle registrazioni relative al Tripitaka*³⁶ (d'ora in poi *Tripitaka*), curato dal monaco buddhista Sengyou 僧祐 (gia. Sōyū, 445 - 518). Le stesse prefazioni sono la fonte più antica esistente relativa alle teorie e metodologie della traduzione dei testi buddhisti in cinese classico. È in questo testo che si trovano le famose regole di traduzione di Shi Dao'an 釈道安 (gia. Shaku Dōan, 312 - 385), “*go shippon* 五失本” (‘cinque casi di perdita delle forme originali’) e “*san fui / fueki* 三不易” (‘tre casi di difficoltà

/

³⁵ 是れ其の翻訳の心得義礼先ず確定せる有りて

³⁶ *Shutsu sanzōkishū* 出三藏記集 (cin. *Chu sanzang jiji*). Il 出 del titolo ha il significato di “traduzione” in cinese (Funayama 2013, pp. 13-14)

tre casi non modificabili)”³⁷ Secondo queste regole, rigorosamente osservate a lungo nei cosiddetti *yakujō* 訳場 (‘luoghi della traduzione’) (Ōchō 1983, p. 10), nella traduzione dei testi buddhisti in cinese dalle lingue straniere dell’Asia centrale, ovvero dai cosiddetti *kogo* 胡語 (cin. *huyu*)³⁸, ci sono cinque casi in cui le forme originali si perdono e ci sono tre casi difficili da modificare o non modificabili.

I cinque casi di perdita sono ritenuti da tollerare. Si potrebbe anche dire che sono cinque casi in cui la traduzione letterale non sia richiesta.

- Il primo caso riguarda le posizioni delle parole, ovvero la sintassi. Il messaggio è “siccome nelle lingue degli *hu* dispongono le parole con l’ordine diverso rispetto a quello del cinese, quando i testi vengono tradotti in cinese viene perduta la collocazione originale delle parole”.

- Il secondo riguarda il famoso dibattito su due polarità di stile di scrittura e di traduzione, *wen* 文 e *zhi* 質 (gia. *bun* e *shitsu*)³⁹. Il concetto di *wen* (stile

³⁷ La parola 不易 di 三不易 permette in giapponese due letture con significati diversi, “*fu*” (‘non facile’) e “*fueki*” (‘non cambiamento/sostituzione’). Da parte degli studiosi cinesi tradizionalmente si interpreta come “non facile” e con questa interpretazione in giapponese si distingue leggendo come “*fu*” invece che come “*fueki*”. La lettura “*fueki*” è stata proposta dal celebre studioso giapponese sulle teorie della traduzione di Dao’an, Ōchō Enichi 横超慧日, con il significato di “non cambiamento/sostituzione” (1983, p.9), che per la prima volta è stata proposta nel 1958 (Funayama 2013, p. 118)

³⁸ Nel periodo della compilazione del *Tripitaka* (*Shutsu sanzōkishū*), per le lingue dei testi originali, testuali o orali, si usava in genere la parola 胡語 (cin. *huyu*), la/le lingua/lingue degli *hu*. I testi buddhisti che traducevano in cinese non erano solo in sanscrito, ma anche nelle lingue dell’Asia centrale. (Miyajima 2009, p. 98, nota 5). La parola *hu* 胡 si riferisce ai popoli o ai “barbari” abitanti delle aree nord-occidentali della Cina antica, ovvero dell’Asia centrale.

³⁹ Il dibattito viene chiamato in giapponese solitamente come *bun-shitsu ronsō* 文質論

raffinato) si riferisce alla qualità letteraria della lingua di destinazione e il concetto di *zhi* (sostanza, genuinità) si riferisce alla fedeltà all'originale. Il messaggio è “mentre nelle scritture in lingue degli *hu* viene apprezzata la genuinità (*zhi*), i cinesi amano la raffinatezza (*wen*). Per trasmettere bene i messaggi al popolo (cinese), la scrittura deve essere raffinata, e la genuinità del testo originale viene perduta”.

- Altri tre casi riguardano la semplificazione tramite l'omissione delle ripetizioni nei testi originali. Dato che il concetto di *wen* è affine anche alla semplicità e alla sinteticità e che tutti i casi tranne il primo riguardano la semplificazione del testo, l'atteggiamento tollerante i “cinque casi di perdita” dà più importanza al concetto *wen* (Funayama 2013, pp. 112-118).

I tre casi difficili, o non modificabili, invece, sono quelli in cui viene dato più importanza al concetto *zhi*. Il messaggio comune è, grosso modo, “non si devono (/ non è facile) modificare le parole dei santi dei tempi antichi a seconda degli usi e costumi contemporanei del momento della traduzione al fine di renderle più comprensibili ai lettori”. (Ōchō 1983, pp. 9-10; Funamaya 2013, pp. 118-119)

In base a quanto appena detto, la filosofia della traduzione di Morita Shiken che sottolinea l'importanza della preservazione dell'*ishu* (modo d'intendere / forma testuale) dell'originale è simile a quella che dà più

importanza a “tre casi difficili / non modificabili”, e cioè, allo *zhi* piuttosto che al *wen*. A questo proposito Saitō (2005) cita alcune frasi interessanti dal *Tripitaka*. Dao’an disse, per esempio, «tutto ciò che viene tradotto in cinese e reso facile da capire è come il vino annacquato⁴⁰» (vol. 11). Questa frase mostra la posizione piuttosto rassegnata di Dao’an nei confronti della traduzione *wen*, ovvero la traduzione orientata alla lingua di destinazione. Un altro interessante esempio sono le parole di Zhao Zheng 趙政 (gia. Chōsei), traduttore contemporaneo di Dao’an, che disse «la traduzione dalle lingue degli *hu* al cinese si fa non per rendere più facile da capire nella lingua locale ma per cercare l’*ishu* delle parole⁴¹». Dopo aver sentito queste parole di Zhao Zhen, Dao’an si limitò solo a cambiare le posizioni delle parole e registrò il resto così com’era senza diminuire né aumentare le parole (vol. 10) (Saitō 2005, p. 210). La parola di Zhao Zheng qui tradotta come “*ishu* 意趣” è scritta nella frase originale come 趣⁴². Visto che Zhao Zheng era favorevole alla traduzione *zhi*⁴³, l’uso della parola 趣 in questa frase è molto significativo per riflettere sull’affinità tra la parola cinese *zhi* 質 usata nella traduttologia buddhista cinese e la parola giapponese *ishu* 意趣 usata da Shiken nelle considerazioni sulla traduzione.

⁴⁰ 諸出為秦言、便約不煩者、皆蒲陶酒之被水者也

⁴¹ 伝胡為秦、以不開方言求知辞趣耳

⁴² È da considerare anche che le parole solitamente composte di due caratteri nel parlato cinese vengono scritte solo con un carattere nel cinese scritto classico.

⁴³ Zhao Zheng era un sostenitore della traduzione *zhi*. (Okayama 1983, pp. 92-93)

La questione di *wen* e *zhi* nel contesto della traduzione della letteratura buddhista in cinese classico spesso viene considerata equivalente a quella di *iyaku* 意識 (cin. *yiyi* 意譯, traduzione libera) e *chokuyaku* 直訳 (cin. *zhiyi* 直譯, traduzione letterale). Secondo Okayama (1983) tale tendenza degli studiosi moderni iniziò con il filosofo–politico–riformatore Liang Qichao 梁啓超 (1873-1929) (p. 86). Il senso della parola “*iyaku* (‘traduzione libera)’”⁴⁴ potrebbe essere troppo ampio per il concetto “*wen*”. La traduzione *wen* è quella che realizza il tipo di testo elegante e sintetico in modo da compiacere i gusti cinesi, oltre a trasmettere in maniera immediata il senso approssimativo dell’originale; mentre la traduzione *zhi* preserva quanto più possibile la sostanza, ovvero le parole e la struttura del testo originale, anche quando esso sembra ingarbugliato e/o prolisso. I concetti *wen* e *zhi* sono considerati come due tendenze contrarie, ma lo stato ideale è quello in cui *wen* e *zhi* siano mischiati in maniera armoniosa come nell’espressione *wen zhi binbin* 文質彬彬 (gia. *bun shitsu hinpin*), che appare nel celebre testo confuciano *Lunyu* 論語 (*Dialoghi*), scritto secoli prima dell’inizio della traduzione dei testi buddhisti, come descrizione di personalità: il *wen* si riferisce all’eleganza esteriore e lo *zhi* alla sostanza o alla genuinità interiore.

Finora non mi risulta alcun documento che attesti l’arrivo delle teorie occidentali della traduzione in Giappone nel periodo Meiji. Come avevo

⁴⁴ La parola *iyaku* 意識 (‘traduzione del senso’) significa l’atteggiamento di traduzione per trasmettere il senso globale delle frasi invece di attenersi alle singole parole del testo originale.

accennato in questo capitolo, durante il periodo Edo c'erano alcuni scritti sulla traduzione di Ogyū Sorai e di Ban Kōkei (vedi 5.1.) e non si può escludere la possibilità che Shiken avesse letto le teorie almeno di Sorai. In ogni caso la filosofia della traduzione di Shiken che sembra favorevole allo *zhi* è in contrasto con quella della scuola di Sorai che quasi santifica la scrittura classica raffinata dei periodi Qin e Han, quindi favorevole allo stile *wen*. Sembra anche che Shiken citasse con tono critico gli episodi della scuola di Sorai al fine di giustificare il proprio allontanamento dal contesto letterario sinotico rigidamente classico, in cerca di uno stile efficace non solo di traduzione ma anche di scrittura.

Le teorie della traduzione più importanti accessibili in quegli anni in Giappone potevano essere quelle della letteratura buddhista, anche se non erano i testi previsti nell'ambito del *kangaku*, e probabilmente i lettori erano quasi esclusivamente gli studiosi buddhisti. Il dibattito su *wen* e *zhi*, in particolare, durò quasi duecento anni a partire dal traduttore Zhi Qian 支謙 (gia. Shiken, sec. II-III) fino al periodo di Dao'an (sec. IV) e Kumarajiva (sec. IV-V) come l'argomento principale nella prima fase della storia della traduzione dei testi buddhisti. Tutta la documentazione relativa a questo dibattito si trova nella parte delle introduzioni ai sutra raccolti nel *Tripitaka*⁴⁵. Le regole di “cinque casi di perdita e tre casi non facili (/non modificabili)” di

⁴⁵ Quanto al dibattito su *wen* e *zhi* e la periodizzazione relativa al primo periodo della traduzione dei testi buddhisti cfr. Okayama (1983), Ōchō (1983), Funayama (2013), Harbsmeier (2015), in particolare Okayama (1983, pp. 84-86)

Dao'an furono stabilite per porre fine in qualche modo al dibattito su *wen* e *zhi* (Funayama 2013, p. 115). Questa teoria fu pubblicata da Dao'an nell'introduzione al sutra di *Mahāprajñāpāramitā*⁴⁶, tradotto in cinese nel 382, tre anni prima della sua morte, ed è considerata la teoria più importante nella storia della traduttologia in Cina (Okayama 1983, p. 92).

L'analisi dell'atteggiamento della traduzione di Morita Shiken è stata finora condotta da alcuni studiosi, tra cui Mizuno Akira (2007, 2009, 2010, 2012)⁴⁷ e Saitō Mino (2012)⁴⁸ in particolare nell'ambito della traduttologia, e Yanagida (1961 [1935]) e Kawato (1996, 2000, 2002, 2003a, 2003b, 2012, 2014) nell'ambito della storia della letteratura in traduzione. Osservano la meticolosa fedeltà testuale di Shiken al testo originale all'interno del contesto della traduttologia in generale. L'analisi di Saitō Mareshi (2005), con l'ottica basata sul contesto letterario sinitico, sembra rimanere l'unica in cui viene spiegato il collegamento tra l'argomento della traduttologia buddhista cinese e la filosofia della traduzione di Shiken. Considerando l'enorme portata degli studi sul buddhismo nella storia culturale di tutta l'Asia orientale, ho ritenuto doveroso approfondire questo collegamento, anche perché Shiken stesso si

⁴⁶ l'introduzione al sutra di *Mahāprajñāpāramitā* 摩訶鉢羅若波羅蜜經鈔序 è raccolta nel vol. 8 del *Tripitaka*.

⁴⁷ Mizuno spiega la centralità della letteratura in traduzione nel mondo letterario del periodo Meiji e

⁴⁸ Lo studio Saitō Mino contiene numerosi esempi di traduzione di Shiken per osservare soprattutto i modi di tradurre letteralmente le espressioni particolari alle lingue occidentali.

riconosceva nell'atteggiamento degli antichi traduttori e studiosi dei testi buddhisti in Cina.

La parola *ishu* adoperata da Shiken si avvicina in maniera notevole al concetto *zhi* adoperato nell'ambito della traduttologia buddhista cinese. Inoltre, per l'uso combinato delle parole *wen* e *zhi* possiamo risalire, come avevo menzionato prima, almeno al discorso confuciano nel capitolo “Yong ye 雍也” dei *Dialoghi (Lunyu)*, scritti molti secoli prima del *Tripitaka*. Ricordando che Shiken appartiene ad una delle ultime generazioni che venivano istruite in base al *kangaku*, per una migliore comprensione dei termini usati da Shiken per esprimere i suoi pensieri sulla traduzione, sarebbe opportuno analizzarli anche nel contesto letterario sinitico.

Nelle *Regole* si trovano i riferimenti all'accademia di Hanlin (istituita nel 738) e allo stile nuovo di *pianwen*, e si può dire che ciò che espone Shiken corrisponda alla situazione della traduzione dei testi buddhisti durante la dinastia Tang (618 - 907) e non a quella del periodo di Dao'an (sec. IV). In ogni caso, le regole di Dao'an, dopo essere state pubblicate nel 382, furono rigorosamente osservate per lungo periodo nei luoghi della traduzione (Ōchō 1983, p. 10) e i suoi pensieri custoditi in queste regole furono «la conclusione di circa duecento anni della storia della traduzione dei testi buddhisti e delle relative teorie traduttologiche, e furono assimilati da Kumarajiva, che arrivò in Cina sedici anni dopo la sua morte, per essere realizzati in una forma ideale della traduzione» (Okayama 1983, p. 93). Sono state considerate come le

regole più importanti nella storia della traduzione dei testi buddhisti in cinese. Come osserva Saitō (2005), “le regole prestabilite” a cui si riferisce Shiken, dunque, potrebbero essere con molta probabilità proprio queste regole di Dao’an. Nell’articolo *Regole*, avendo riconosciuto l’importanza della presenza delle regole di traduzione, Shiken stesso provò a stabilire in maniera concreta quattro punti da osservare al fine di realizzare i testi tradotti che facciano trasparire quanto possibile l’*ishu* (modo d’intendere / forma testuale) dei testi originali.

Come avevo ricordato all’inizio del capitolo, fu nel ventesimo anno Meiji che Shiken pubblicò questo articolo. Il Giappone attraversava anni di forte promozione dell’occidentalizzazione. Nell’ambito della traduzione letteraria, si era nel mezzo della terza fase (tra il diciottesimo e il ventunesimo anno Meiji) e nell’anno in cui il numero delle opere in traduzione raggiungeva il picco (Yanagida, 1961, pp. 85 - 86). Si cominciò a rispettare consapevolmente gli scritti originali come opere d’arte, traducendoli testualmente. La svolta fu segnata dall’arrivo di *Keishidan* (1885) due anni prima della pubblicazione delle *Regole* di Shiken⁴⁹. Nello stesso anno fu pubblicato anche l’*Essenza del romanzo* di Tsubouchi Shōyō. Erano chiari segni che l’interesse verso la letteratura occidentale, quella moderna in

⁴⁹ Sullo stile di traduzione accuratamente letterale (stile *shumitsu*) e sul *Keishidan* v. 5.2.

particolare, arrivava ad una certa maturità. Oltre all'interesse per il contenuto o per la trama, aumentava, dunque, il rispetto per il testo stesso. Nel mondo della traduzione letteraria si iniziò a prestare più attenzione alle strutture ed espressioni testuali (*zhi* o *ishu*) dell'originale. Nelle *Regole Shiken* spiega in maniera concreta come evitare le espressioni non adeguate, ovvero le espressioni idiomatiche e i vari cliché della lingua di destinazione che magari trasmettono in maniera immediata il senso approssimativo ma non hanno nulla a che fare con le parole usate nel testo originale, al fine di realizzare delle traduzioni che preservino quanto più possibile l'*ishu* o lo *zhi* del testo originale senza rendere incomprensibile il testo finale.

È da notare che nello stesso anno (1887) furono pubblicate le prime opere letterarie ed originali della sperimentazione *genbun'itchi*: *Musashino* di Yamada Bimyō e *Ukigumo* di Futabatei Shimei⁵⁰. Nell'anno precedente (1886) uscì anche il trattato del linguista Mozume Takami *Genbun'itchi*. Per Morita Shiken, tuttavia, il cosiddetto stile *genbun'itchi*, ovvero lo stile di scrittura in giapponese moderno, non era una questione primaria. Nell'ambito giornalistico in cui operava Shiken, tra l'altro di un "grande giornale" quale lo *Yubin hōchi shinbun*, era necessario tenere in considerazione un pubblico di lettori numericamente rilevante al quale ben si

⁵⁰ L'*Ukigumo* è scritta interamente in lingua giapponese moderna, mentre nel caso del *Musashino* solo la parte narrativa è scritta in giapponese moderno dell'epoca, mentre la parte dialogica è scritta, secondo l'autore, in giapponese dell'epoca tra il periodo Ahikaga, cioè, il periodo Muromachi (XIV-XVI sec.) e il periodo Keichō (XVI-XVII sec.) per l'ambientazione storica del racconto.

adattava uno stile di scrittura simile a quello del *kanbun-kundoku*, ovvero il cosiddetto stile contemporaneo (*kintai-bun* 今体文⁵¹), allora ben accettato ed usato largamente anche dagli intellettuali. Se la parola *bun* 文 (cin. *wen*) vuol dire “*bunga* 文雅 (cin. *wenya*)” e indica lo stile di scrittura elegante e distinto che è facile da leggere per gli *shitaifu* 士大夫 (cin. *shidafu*) (Funayama, 2013, p. 113), si può dire che la scelta di Morita Shiken dello stile di scrittura simile a quello del *kanbun-kundoku* (quindi, in lingua classica giapponese) ben rappresenti il suo atteggiamento orientato al “*wen*”. Il grande successo che Morita Shiken godeva all’epoca come traduttore si potrebbe attribuire alla magistrale miscela dell’orientamento allo *zhi*, dimostrato chiaramente in questo saggio, e dell’orientamento al *wen*, non riferito in questo saggio ma dimostrato direttamente nello stile di scrittura usato. L’orientamento allo *zhi* contribuiva ad aggiungere delle forme nuove, affascinanti, alla scrittura giapponese, mentre l’orientamento al *wen* garantiva il piacere nella lettura soprattutto agli intellettuali dell’epoca.

⁵¹ Oggi viene chiamato anche “stile comune Meiji (*meiji futsū-bun* 明治普通文)”

Conclusioni

Lo scopo principale di questa ricerca è una valutazione adeguata dello scrittore-traduttore-giornalista Morita Shiken nella fase della modernizzazione della lingua scritta giapponese avvenuta nella seconda metà dell'Ottocento. La sua rivalutazione come traduttore è recentemente in atto in concomitanza con lo sviluppo della scienza della traduzione in Giappone, mentre nell'ambito della storia della letteratura giapponese il letterato continua ad essere scarsamente considerato. Ritengo che questo letterato non meriti un trattamento simile e che tale negligenza nel riconoscere la sua importanza possa essere attribuita ai seguenti due motivi: 1) l'oblio della centralità del contesto letterario sinitico nella storia della letteratura giapponese sin dall'antichità fino al periodo Meiji, 2) la sottovalutazione o il non riconoscimento della centralità della letteratura in traduzione nel sistema letterario giapponese della prima metà del periodo Meiji.

Per rivalutare correttamente il valore di questo letterato occorre osservare da vicino quei pochi anni intorno al ventesimo anno Meiji in cui lui operava con grande successo, senza considerare l'odierno stile di scrittura (stile *genbun'itchi*) come se fosse l'unico punto giusto d'arrivo. Oltre ad aver

ritenuto fondamentale accertare il contesto storico e internazionale dell'epoca e scegliere un approccio filologico, ho ritenuto altresì indispensabile prendere in considerazione, in maniera complessiva, non solo la recente valutazione di Shiken come traduttore nell'ambito della traduttologia, ma anche la constatazione dell'importanza del contesto letterario sinitico nella tradizione letteraria giapponese, le conoscenze precise sui cambiamenti della lingua scritta durante il periodo Meiji, la problematica del realismo e della creazione di un nuovo stile di scrittura e, infine, l'antica tradizione della traduttologia cinese (dei testi buddhisti).

La lingua scritta non è una semplice rappresentazione della lingua parlata, ma è anzitutto la scrittura adatta per redigere documenti ufficiali quali atti giuridici e amministrativi, e anche per storiografie, trattati scientifici e le parti descrittive di opere narrative ove è richiesta oggettività nelle descrizioni. In questi tipi di scrittura sono indispensabili le espressioni neutrali non vincolate dalle relazioni interpersonali. Il giapponese come lingua naturale, cioè la lingua giapponese parlata, tuttavia, richiede necessariamente l'uso di espressioni relazionali finanche per le descrizioni e affermazioni oggettive, almeno per le espressioni di fine frase che rispecchiano il rapporto sociale tra il parlante e gli interlocutori; la sua grammatica stessa non ne facilita l'utilizzo come lingua scritta. Si potrebbe considerare che il *kanbun* è stato utilizzato a lungo come lingua scritta non

solo per il suo prestigio ma forse anche per comodità. Inoltre, nel passaggio dal giapponese classico (o tardo antico) al giapponese moderno, tra tutti i verbi solo nel caso della copula neutrale *nar-* (con la forma conclusiva *nari*) non veniva utilizzata la sua forma adnominale come forma conclusiva, e, di conseguenza, nel giapponese moderno (parlato) è emersa la lacuna della forma conclusiva della copula neutrale. Sarebbe abbastanza ragionevole ipotizzare che sia stata tale lacuna ad ostacolare una spontanea formazione della lingua scritta giapponese moderna parallela ad una sorta di standardizzazione del giapponese parlato moderno, avvenuta già nel periodo Edo. Il contrasto tra le parti dialogiche in lingua moderna e le parti descrittive in lingua classica nei generi letterari popolari del periodo Edo, ovvero la scrittura delle parti descrittive eseguite in lingua classica nonostante gli autori non avessero bisogno di ostentare la propria cultura classica, può essere considerato come una prova a sostegno dell'ipotesi. Intanto, nel periodo Meiji avvenne comunque una svolta nella lingua scritta senza sforzi particolari: il *kanbun* (cinese classico) cedette il suo ruolo centrale allo stile *kanbun-kundoku* (giapponese classico). La costituzione Meiji (1889) fu scritta infatti nello stile *kanbun-kundoku*.

Il cosiddetto movimento *genbun'itchi* è oggi riconosciuto come una serie di sperimentazioni volte a riformare la lingua scritta in stile *bungo* (lingua classica giapponese e cinese) avvicinandola a quella in stile *kōgo*

(lingua giapponese moderna), ma per realizzare tale riforma fu necessaria l'introduzione consapevole del cosiddetto stile *dearu*, “deformando” la lingua giapponese naturale, ovvero utilizzando una forma copulare praticamente inesistente nel parlato, nella scrittura in stile *shūmitsu*, una forma sviluppata dello stile *kanbun-kundoku*. Tale innovazione, tuttavia, si può considerare anche come una conversione piuttosto semplice della forma conclusiva copulare neutrale da *nari* a *dearu*. In sintesi, si può dire che la lingua scritta giapponese è sempre stata identificabile con il *kanbun*, e anche quella odierna è una sorta di lingua artificiale sviluppata in base allo stile *kanbun-kundoku*, versione letteralmente tradotta del *kanbun*.

Se adottassimo una prospettiva che veda nel completamento dello stile *genbun'itchi* la svolta più significativa della lingua scritta nel Giappone moderno, Morita Shiken verrebbe considerato come l'ultimo della vecchia generazione, e, in realtà, è questa la valutazione piuttosto diffusa di Shiken dopo la sua morte. Ma bisogna notare che si tratta di una tendenza sorta dopo la nascita di una visione della lingua e letteratura nazionale che colloca in alto e al centro la letteratura giapponese scritta in lingua giapponese. Se, invece, ci mettessimo, come viene suggerito da Saitō Mareshi, nella prospettiva del *kanbunmyaku*, ovvero del contesto letterario sinitico, la svolta della lingua scritta più significativa sarebbe stata il passaggio dal *kanbun* allo stile *kanbun-kundoku*. In tale prospettiva Morita Shiken verrebbe considerato come uno dei primi innovatori della nuova generazione che

completò la prima fase del nuovo stile di scrittura sotto il nome di stile *shūmitsu*.

Da quando era un semplice giornalista Morita Shiken puntò all'innovazione della scrittura per realizzare delle descrizioni realistiche, e ciò è stato palesemente manifestato nella parte della dichiarazione della ricerca di uno "stile spontaneo e libero" nel *Diario di un inviato* Shiken non ricercava apparentemente il *genbun'itchi*, ma si potrebbe dire che condivideva il vero motivo della ricerca del *genbun'itchi*, cioè la ricerca del realismo. Tramite l'impegno come traduttore a mantenere al massimo l'*ishu* (intenzione o modo d'intendere / forma testuale) dei testi originali, Shiken perfezionò lo stile *shūmitsu* (stile *kanbun-kundoku* applicato alla traduzione letterale dei testi in lingue occidentali) e diede un significativo contributo allo sviluppo dell'allora nuovo stile di scrittura *kanbun-kundoku*, chiamato all'epoca *futsūbun* ('stile comune') o *kintaibun* ('stile contemporaneo'), portandolo fino alla fase immediatamente precedente del cosiddetto stile *genbun'itchi* (stile di scrittura in giapponese moderno). Yanagida Izumi apprezzava molto Morita Shiken per questo motivo, non solo nell'ambito della traduzione letteraria del periodo Meiji ma anche come esperto di scrittura in generale. Lo stile di Shiken, in effetti, esercitò una grande influenza sulla generazione giovane dell'epoca, dalla quale sarebbero nati gli scrittori influenti del periodo successivo.

La scrittura in *kanbun* o in stile vicino al *kanbun* si vanta di possedere una bellezza semplice e sintetica ma non è adatta per descrivere la realtà complessa, specie in un momento di grandi cambiamenti. Shiken se ne rese profondamente conto quando vide realmente la Cina, paese natio del *kanbun*, dove si recò come giornalista. In seguito, tramite l'impegno come traduttore di riprodurre meticolosamente l'*ishu*, ovvero i costrutti e le espressioni assieme alle "intenzioni" inerenti ad essi, perfezionò uno stile minuzioso e accurato di traduzione (il cosiddetto stile *shūmitsu*) sviluppato tramite la tecnica analoga a quella del *kanbun-kundoku*, nel quale sono assimilati i costrutti e i modi di ragionare all'occidentale e, nello stesso tempo, dotato dell'estetica di una scrittura distinta, basata sulla solida cultura del *kanbun* dello scrivente. Il suo stile entusiasmò molti lettori dell'epoca e Shiken godette la reputazione di "re della traduzione".

Nell'articolo *Regole per le traduzioni*, è mostrato che l'approccio traduttivo di Morita Shiken era sostenuto da ciò che lui considerava come l'atteggiamento di rispetto di regole prestabilite nelle metodologie di traduzione dei testi buddhisti nella Cina antica. La problematica più ponderosa nella fase iniziale della traduzione dei testi buddhisti in Cina riguardava il concetto di *wen* (orientato al testo di destinazione) e quello di *zhi* (orientato al testo originale), e la questione era quale privilegiare nel caso dell'impossibilità di realizzare tutti e due assieme. L'atteggiamento di Shiken di rispettare l'*ishu* del testo originale si avvicina maggiormente

all'orientamento *zhi* piuttosto che a quello *wen*. Shiken trovava nella scuola di Ogyū Sorai, scuola dei “puristi” del *kanbun*, la tendenza a puntare alla perfezione estetica del testo tradotto (orientamento al *wen*), e la descrive in maniera piuttosto critica. Shiken era un esperto di scrittura del *kanbun* di altissimo livello dell'epoca, ma non era sopraffatto dall'amore per il *kanbun* ed era anche consapevole della propria “malattia della scrittura” che derivava dalla profonda conoscenza del *kanbun*.

Il cambiamento dello stile di scrittura e l'allontanamento dal *kanbunmyaku* (contesto letterario sinitico) di Shiken in apparenza accaddero parallelamente al cambiamento dei rapporti tra la Cina e il Giappone, e a causa di ciò, questi suoi atteggiamenti potrebbero rischiare di essere collocati, nella tendenza politico-culturale di allora, alla desinizzazione e all'avvicinamento al mondo occidentale. Tuttavia, all'origine del cambiamento del suo stile di scrittura non vi erano i cambiamenti del rapporto tra la Cina e il Giappone nel periodo attorno alla guerra sino-giapponese né la politica di occidentalizzazione del governo giapponese, ma la necessità non solo professionale ma anche esistenziale di superare la scrittura non realistica e di ottenere una scrittura che permettesse descrizioni realistiche più fedeli alla realtà e ai pensieri complessi. Ciò si osservava già nel continuo sviluppo dello stile di scrittura di Shiken nel *Diario*. Nel *Futuro della scrittura giapponese* si dimostrò in modo ancora più palese che la

questione di scrittura in Shiken derivava dalla sua esigenza interiore di innovare la scrittura e non dipendeva dalle tendenze politiche-culturali dell'epoca. Da alcune sue esternazioni si può anche immaginare che, a livello personale ed emotivo, percepiva l'esistenza di affinità rispetto a tali tendenze, ma il suo atteggiamento nell'affrontare la questione della scrittura e della traduzione non era influenzato da esse. Nel *Futuro della scrittura giapponese* viene mostrato abbastanza chiaramente l'orientamento del tipo di scrittura a cui puntava Shiken: per realizzare le descrizioni minuziose e i pensieri precisi e complessi, 1) assimilare costrutti ed espressioni delle lingue occidentali, 2) valorizzare al massimo l'elasticità della lingua giapponese nel posizionare le parole e 3) utilizzare i caratteri e le parole cinesi in maniera precisa a seconda dei loro significati. Shiken ricercava uno stile di scrittura in cui venissero uniti gli aspetti che lui riteneva meglio funzionanti di ognuno dei tre gruppi di lingue: le lingue occidentali, la lingua giapponese e il cinese classico.

Dopo la morte, Shiken venne rapidamente dimenticato. Il fatto che egli non abbia lasciato opere letterarie originali potrebbe essere uno dei motivi principali. Ma ciò non può costituire la condizione determinante se si pensa che il nome del *kokugakusha* Motoori Norinaga, che non scrisse opere letterarie, comunque è noto a molti tuttora, ma il nome di Rai San'yō 頼山陽 (1780-1832), autore della storia romanzata scritta interamente in *kanbun*, *Nihon gaishi* 日本外史 ('Storia non ufficiale del Giappone'), un bestseller del

periodo Edo, oggi non viene molto ricordato nella storia della letteratura giapponese. Il motivo per cui certi personaggi importanti legati al mondo del *kanbun* sono stati sminuiti nella storia della letteratura giapponese probabilmente va cercato nel meccanismo di allontanamento psicologico e intellettuale legato all'aumento del nazionalismo e delle tensioni tra la Cina e il Giappone di fine Ottocento. Il peso del *kanbun* nel sistema scolastico diminuì, mentre aumentò quello della lingua nazionale. Nel 1886 tramite il “decreto scuola media” è stata istituita nelle scuole medie la nuova materia “*kokugo oyobi kanbun* 国語及漢文 (‘lingua nazionale e *kanbun*’) al posto di “*wa-kan bun* 和漢文 (*wabun* e *kanbun*’). Tale cambiamento dei nomi della materia sicuramente rispecchiava la crescita del nazionalismo. Come sostiene Lee (2010 [1996]): «Such changes of subject names were not of small importance; they had significant implications for a fundamental change in people’s linguistic awareness, from 和 *wa* to 国 *ko*ku» (p. 65). Nel 1894, l’anno in cui scoppiava la guerra sino-giapponese, il Ministero dell’Educazione ordinò l’eliminazione del dettato e della composizione del *kanbun*. «The revision [...] promoted the superiority of *kokugo* over *kanbun*, placing the latter as only of secondary importance for passive knowledge» (Lee, 2010 [1996], p. 106). Era fatale che dopo la morte di Shiken nel 1897 (tre anni dopo il decreto), la generazione che era in grado di apprezzare lo stile di scrittura di Shiken dovesse man mano sparire. Questo, però, è un cambiamento fondamentalmente politico. Non è che il fascino dello stile di Shiken appassì

semplicemente col tempo che passava; esso, piuttosto, scomparve alla vista a causa di una nuova prospettiva culturale generata sulla base di provvedimenti politici. Inoltre, come Mizuno (2007, 2009) spiegò servendosi della teoria di “literary polysystem” di E. Zohar (1990 [1978]), dai primi anni fino alla terza decade del periodo Meiji fu la letteratura in traduzione ad occupare la posizione centrale nel sistema letterario giapponese, fenomeno che in realtà era già stato evidenziato da Yanagida (1961 [1935], p. 206). La presenza della letteratura in traduzione del periodo Meiji dovrebbe avere più peso nella storia della letteratura giapponese.

Se tenessimo conto della storicità dell’odierna prospettiva in cui la letteratura giapponese scritta in lingua giapponese occupa la posizione centrale, prospettiva politicamente generata nel Giappone moderno tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX secolo, e se guardassimo il termine “letteratura giapponese”, inconsciamente collegato oggi alla lingua “nazionale” (il giapponese), in una visione più ampia come “letteratura in Giappone”, la valutazione di Morita Shiken si evolverebbe in senso decisamente più positivo.

APPENDICE

Traduzioni di saggi di Morita Shiken

1. Estratto da *Diario di un inviato*

Hōji nichiroku 訪事日録

Publicato nel 1885 sul quotidiano *Yūbinhōchi shinbun*

Ritengo opportuno cambiare leggermente lo stile di scrittura di questo diario da questa puntata in poi. All'inizio avevo pensato di usare il puro *kanbun*¹ per descrivere l'itinerario di questo viaggio. Tuttavia, oltre al fatto che il *kanbun* è per natura non tanto conciliabile con il giornale, lo scopo di questo mio viaggio non è immergersi nei bei paesaggi e descriverli, né osservare gli usi e costumi del popolo o le ricchezze del paese; ma, invece, è semplicemente comunicare ai miei lettori e ai miei colleghi l'itinerario della mia missione. Per questo motivo, non desiderando sfoggiare gusti raffinati, non ho preso in considerazione il puro *kanbun*. Ciò nondimeno, per qualche mia propensione nella scrittura, avevo scelto uno stile alquanto “quadrato”²

¹ Parola originale: *junsui no kanbun* 純粹の漢文, intendendo il cinese classico autentico e non ibrido né tradotto in giapponese tramite il *kundoku*.

² Parola originale: *yaya shikakubaritaru ittai* やや四角張りたる一体”, intendendo “stile

tra quelli che circolano in questi tempi. Sono nate così le due parti precedenti. Tuttavia, ora che procedo a poco a poco nell'entroterra e comincio ad attraversare le vere situazioni della Cina, mi sono accorto che neanche questo stile "quadrato" di scrittura è del tutto adeguato. Tale stile "quadrato" è sicuramente uno degli stili di scrittura del nostro paese, ma, in realtà, assume troppo sentore del *kanbun* e spesso non si svincola da esso. Inoltre, il *kanbun* in genere ha il potere di trasformare il lurido nello stravagante e il misero nell'elegante. Quando la scrittura in *kanbun* riesce a costringere i lettori a non poter conoscere le cose come sono, viene lodata come magistrale o eccellente. Per esempio, per descrivere la difficoltà di questo viaggio, se si mettesse “路隘土鬆。衆車之軌相襲深成轍。行輪陷于此軒輊³殊甚。身跳躍於車上。欲願墜者屢矣。”⁴, accantonando l'imperizia di questa composizione, suonerebbe comunque come qualcosa di meno rozzo, e l'intento di biasimare lo squallore delle scene barbare e incolte verrebbe di sicuro rinviato. La scrittura in stile "rigido" non può essere tanto diversa da esso, dato che è una versione solo un po' ammorbidita e volgarizzata. Visto che è uno stile di

alquanto rigido”. In pratica si riferisce alla scrittura in *kanji* e *katakana* in stile *kanbun-kundoku*.

³ Il secondo carattere della parola 輊 (letto “getsugotsu” in giapponese), che ho qui trascritto come 輊, in realtà, nel testo originale è scritto in modo leggermente diverso. Il carattere usato da Shiken, infatti, è composto da 臬 a sinistra e 兀 a destra. Per l'impossibilità di reperire lo stesso carattere in modo digitale, ho utilizzato il carattere 輊, dato che il composto 輊 輊 ha lo stesso significato e la stessa lettura della parola usata nel testo originale.

⁴ Traduzione: Le strade sono strette e il terreno è molle, piene di solchi segnati dalle ruote di molti carri. Quando le ruote cadono nei solchi il carro si scuote assai, facendo saltare il corpo su di esso e spesso rischio di cadere.

scrittura che comporta il pericolo di realizzare qualcosa di molto diverso dalla realtà, da questa puntata in poi, vorrei utilizzare uno stile di scrittura spontaneo e libero che va dove deve andare e che si ferma dove è costretto a fermarsi, come fanno le nuvole fluttuanti e l'acqua corrente⁵, per impegnarmi a riportare le situazioni reali nel mio itinerario. Temendo di incorrere in qualche possibile critica che consideri sconclusionato questo stile, ho voluto precisare quanto sopra.

⁵ 行雲流水. Espressione per allegoria di non essere ossessionati e di comportarsi lasciandosi portare dal corso delle cose.

2. Regole per le traduzioni

Hon'yaku no kokoroe 翻訳の心得

pubblicato nel 1887 sulla rivista *Kokumin no tomo*

Osservando bene le odierne traduzioni dei testi in lingue straniere¹, i loro livelli di competenza e incompetenza sono svariati e non unici, ma sintetizzando suppergiù la situazione, molti di loro non hanno neanche delle regole prestabilite, e la maggior parte di queste traduzioni sembrano fatte sostituendo solamente le frasi orizzontali con quelle verticali, scribacchiando lettere e parole a caso e con negligenza, senza prestabilire né le regole né le istruzioni da rispettare. Le cattive usanze sono talmente variegata e complesse da non potersi contare, ma facendo comunque alcuni esempi notevoli, la cattiva usanza più diffusa è l'uso dei *tengo* 典語 e dei *keigo* 経語²,

¹ Si riferisce praticamente alle lingue europee.

² Si presume che la pronuncia per il termine 経語 sia ciò che rappresenta la scrittura in *kana* ケイゴ (*keigo*) e non キョウゴ (*kyōgo*), dato che la lettura del carattere 経 in giapponese è “ケイ *kei*” in *kan'on* 漢音 (pronuncia *han*), pronuncia che viene usata solitamente per i termini confuciani. Per esempio, la lettura in giapponese della scrittura 経典 è “ケイテン *keiten*” se indica testi confuciani, ma è “キョウテン *kyōten*” se indica testi buddhisti.

che si trovano nei testi cinesi, per tradurre le frasi occidentali. I *keigo* sono dei proverbi e delle massime quali “Più pesante del monte Tai e più leggero delle piume d’oca”³ o “Incidere sul fegato”⁴. I *tengo* sono espressioni idiomatiche che derivano dai fatti storici e dalle leggende⁵ quali “Ritirarsi di tre *sha*”⁶ o “Intravedere l’intera pantera”⁸. Tuttavia, la traduzione essenzialmente non è altro che riformulare i pensieri e le intenzioni⁹ (*ishu*

³ 泰山ヨリ重ク鴻毛ヨリ軽シ *Taizan yori omoku kōmō yori karoshi*. (Sima Qian 司馬遷) La frase vuole rendere il concetto del peso della morte.

⁴ 肝ニ銘ス *Kimo ni meizu*. Il concetto dell’espressione equivale a quello dell’espressione inglese “engrave in one’s mind”.

⁵ Si riferisce ai cosiddetti *koji-jukugo* 故事熟語.

⁶ Il *sha* 舍 (cin. *she*) è un’unità di misura che corrisponde a 30 *ri* 里 (cin. *lǐ*) o 30 miglia cinese. Nella dinastia Zhou un *ri* corrispondeva a 405 metri circa e, dunque, tre *sha* corrispondono a 12 km circa. L’unità di misura *sha* era usata per l’avanzamento giornaliero dell’esercito dell’antica Cina. (cfr. la voce *sha* 舍 in *Kanjigen* 漢字源 e *Kōjien* 広辞苑).

⁷ 三舍を避く *San-sha o saku*. (cin. *Tui bi san she* 退避三舍) Fonte: *Chunqiu Zuoshizhuan* 春秋左氏傳(僖公二十三年). Il significato di questa espressione è “evitare l’altro per timore o per modestia”, metafora di dimostrare la non volontà di combattere. Deriva dalla storia di Chong’er 重耳, il duca Wen dello Stato di Jin 晋, del sec. VII a. C.

⁸ 全豹ヲ窺フ *Zenpyō o ukagau*. L’espressione qui riportata non si trova così com’è, ma è una sorta di sintesi delle seguenti espressioni più note.

管中窺豹(*Kanchū kihyō / Kanchū yori hyō o ukagau*: Guardare la pantera da un tubo): da un tubo si può vedere solo una macchia e non riesce a vedere l’intera pantera, metafora della scarsa sagacia.

一斑全豹(*Ippan zenpyō*: ‘da una chiazza, l’intera pantera’) o 全豹一斑(*Zenpyō ippan*: ‘L’intera pantera da una chiazza’): giudicare l’intera pantera in base ad una macchia (che si vede da un tubo), metafora anche questi della perspicacia molto limitata. (*Libro dei Jin* 晋書)

⁹ Qui e in seguito nel senso generale di “orientamento della coscienza (verso un fine)” e, più precisamente, nel senso obsoleto (o antico) di “intendimento”, “ciò che si vuole intendere/esprimere” o “modo di intendere (un contesto)” piuttosto che nel senso comune odierno di “intento” o “proposito”. In questo testo la parola “*ishu*” è tradotta principalmente con le parole “intenzione”, “modo d’intendere” e “idea” a seconda del contesto. Per la spiegazione sul termine, v. 5.3.1.

意趣) del testo originale nella nostra lingua. Nella mente degli occidentali non si verificherà mai un modo d'intendere (*ishu*) “cose pesanti” e “cose leggere” tramite il paragone di “il monte Tai e le piume d’oca”. Se utilizzassimo questo modo di dire nella traduzione, si potrebbe capire almeno il senso (*koto*)¹⁰ di “cose pesanti” e “cose leggere”. Tuttavia, si comunicherebbe solo il senso (*koto*) del testo originale, mentre l'intenzione (*ishu*) di esso sarebbe già perduta. Se nel testo originale fosse scritto “*kokoro ni shirusu* 心ニ印ス (‘imprimere nella mente’¹¹)” si vorrebbe tradurre direttamente “*kokoro ni shirusu* 心ニ印ス”. Anche se il senso (*koto*) corrisponde a quello del modo di dire “*kimo ni meizu* 肝ニ銘ス”, si deve evitare di tradurre così. Se si scrivesse “*kokoro ni shirusu*” come è scritto nel testo originale, si comunicherebbe non solo il senso (*koto*) di “*kimo ni meizu* (‘incidere sul fegato’)” del testo originale, ma anche il modo d'intendere (*ishu*) dell’espressione “imprimere nella mente” usata dagli occidentali mentre noi utilizziamo “incidere sul fegato”. Nel caso dell’uso dei *tengo*, dato che si citano addirittura le cose totalmente estranee al testo originale, il danno dovrebbe essere evidente senza nemmeno bisogno di spiegarlo.

Tale problema sembra in realtà una cosa irrilevante, ma se lo osserviamo dal punto di vista di studi letterari, la sua incidenza non è affatto poca. Riformulare nella nostra lingua le frasi in lingue straniere,

¹⁰ Nel testo originale è usata la parola *koto* 事 che solitamente viene tradotta come “cosa” o “fatto”.

¹¹ Si presume che l’espressione originale in inglese sia una frase come “engrave one’s mind”. V. la nota n. 4.

mantenendone il più possibile inalterata l'intenzione (*ishu*), dovrebbe essere considerato come una tecnica eccezionale e straordinaria nel mondo delle lettere. Se non si badasse a ciò e se si facessero solamente delle traduzioni insufficienti scribacchiando lettere e parole a caso e con negligenza, l'intenzione (*ishu*) del testo originale verrebbe annullata, e sarà difficile che il suo spirito non venga perduto. Ho sentito che una volta, quando in Cina si propagava il buddhismo, radunarono le forze di decine di studiosi selezionati dell'accademia di Hànlín 翰林 per far loro tradurre i testi buddhisti. I testi tradotti così ottenuti non erano né dello stile classico (古駢) delle dinastie Qín 秦 e Hàn 漢 né dello stile nuovo (新駢) di *pianwen*¹². Sia dal punto di vista dei costrutti sia dal punto di vista dell'uso dei caratteri, assumevano un aspetto completamente diverso. Furono decine gli studiosi che collaborarono assieme per queste traduzioni. Se avessero utilizzato i *keigo* e i *tengo* propri della Cina per scrivere liberamente le frasi cinesi, sarebbe stato ancora più facile che “cercarla nella propria borsa”¹³. Il fatto è che non si è mai arrivati a tal punto, perché c'erano delle regole e delle istruzioni prestabilite ed essi vollero trasmettere l'intenzione (*ishu*) del testo originale il più possibile. Per trasmettere l'intenzione (*ishu*) del testo originale, veramente non si può non operare in questo modo.

¹² 駢文. Nel testo originale è usato il sinonimo *pianli* 駢儷.

¹³ 囊中の物を探るが如し (nel testo originale 之を囊に探くる) è una metafora

La traduzione in cinese di Sorai¹⁴ del passaggio sulla morte per il biasimo ingiusto di En'ya Takasada¹⁵ in *Taiheiki* 太平記 ci dimostra la sua altissima capacità di scrittura. Tuttavia, c'è da chiedersi se la traduzione “師直怒曰善書者緩急果何用 (Moronao disse indignato “la bella scrittura a che serve in casi di emergenza?”)” sia davvero sufficiente per il testo originale “師直大に気を損していやいや物の用に立たぬものは手書也けり (Moronao disse, molto disturbato, che quelli che non servono proprio a niente sono questi scrittori!)”, in cui si descrivono vivamente, anche con il suo tono di voce, la delusione e lo scoraggiamento di Moronao, imbarazzato e arrabbiato, che non riusciva a sopportare nemmeno se stesso. Una volta gli allievi della scuola di Ken'en 護園¹⁶ si radunarono per tradurre la parte della morte in battaglia di Sanemori¹⁷ in *Seisuiki*¹⁸. Quando arrivarono al passaggio “錦の直垂を着し居れば正に名ある大将かと思へと続く兵卒さへあらざればそれ共思へず (essendosi vestito in *hitatare* 直垂¹⁹, pareva qualche celebre generale, ma, non essendo seguito da nessun soldato, non ci sembrò che lo fosse)”, tutti non riuscivano più a procedere per la difficoltà di tradurlo. Dicono che in quel

¹⁴ Ogyū Sorai 荻生徂徠 (1666-1728). Studioso confuciano e filologo della scuola *kobunjigakuha* 古文辞学派 (Scuola della Retorica Antica) chiamata anche *Ken'en gakuha* 護園学派.

¹⁵ 塩谷高貞. Spesso chiamato En'ya Hangan 塩谷判官 (commissario En'ya). Personaggio storico del sec. XIV.

¹⁶ Ken'en è lo pseudonimo di Ogyū Sorai.

¹⁷ Saitō Sanemori 斎藤実盛, personaggio storico del sec. XII, verso la fine del periodo Heian.

¹⁸ Si riferisce a *Genpei seusuiki* 源平盛衰記.

¹⁹ Un tipo di abito tradizionale maschile usato principalmente dalla classe di *samurai*.

momento arrivò Yamagata Shūnan²⁰ in ritardo e prese subito la penna e scrisse “将服而無従者 (l’abito da generale ma senza attendenti)” e tutti lo ammirarono. È sicuramente una resa sintetica ed abile nel cinese scritto, ma con questa frase “将服而無従者” è difficilissimo trasmettere l’intenzione (*ishu*) del testo originale così com’è. Già per i celebri scrittori esperti in cinese come Sorai e Shūnan è molto difficile tradurre gli scritti giapponesi che sono i più vicini agli scritti cinesi. È così perché le scritture (*bun* 文) di ogni paese includono lo spirito e le idee (*ishu*) propri del paese ed è quasi impossibile convertirle nelle scritture di altri paesi. Inutile ribadirlo nel caso della traduzione delle scritture occidentali, che sono le più lontane da quelle giapponesi, eseguita dai contemporanei. Io lo trovo difficilissimo anche facendo molta attenzione. Inutile parlare delle traduzioni di coloro che le fanno con negligenza e a caso.

Gli ostacoli del mondo della traduzione dopo i *keigo* 経語 e i *tengo* 典語 cinesi sono gli *shigo* 詞語 giapponesi. Gli *shigo* sono una categoria che appartiene alle espressioni retoriche particolari giapponesi come le locuzioni epitetive (*kamuriji* 冠り辞) nelle espressioni quali “*kuretake no yo* 呉竹の世” o “*hisakata no sora* 久方の空”, o come le locuzioni connettive (*tsunagiji* 繋ぎ辞) nelle espressioni quali “*Yukue wa shirakumo* 行衛は白雲” o “*Mi o sute obune no kaji* 身を捨て小舟の柁” etc.. Traducendo il testo di Mōshi 孟子 (cin. Mencio), se si scrivesse “*Kajin yoku sen’ō no gaku o konomu ni arazu, tada*

²⁰ 山縣周南 (1678-1752). Studioso confuciano, allievo di Ogyū Sorai.

kuretake no sezoku no gaku o konomu nari 寡人能く先王の樂を好むにあらず
唯た呉竹の世俗の樂を好むなり (Non è che mi piace la musica degli antichi re,
ma mi piace la musica di moda di questo mondo)”²¹, ci sarebbero poche
persone che non ridono a crepapelle²². Tuttavia, tra le traduzioni fatte dai
contemporanei dei testi occidentali, ce ne sono tante paragonabili ad essa.
Dopo tutto, i *keigo*, i *tengo* e gli *shigo* sono le locuzioni particolari di un paese.
Se si utilizzassero questi elementi particolari di un paese, mescolandoli nel
testo nella lingua di un altro, queste parti mescolate appartengono alle
scritture del paese della lingua di destinazione e non possiamo chiamarle
come traduzioni delle scritture nelle lingue di altri paesi. Pertanto, io ritengo
opportuno stabilire le regole per le traduzioni grosso modo come segue:

I) Non si devono inserire le espressioni particolari del paese della lingua di
arrivo come i *keigo*, i *tengo* e gli *shigo* non pertinenti al testo originale.

²¹ Testo originale: 寡人非能好先王之樂也 直好世俗之樂耳 (*Liang Hui Wan* II 梁惠王下)

²² La comicità, intellettualmente inammissibile, della frase di traduzione nasce prima di tutto dall’inserimento di una locuzione di stile giapponese (*wabun*) “*kuretake no* 呉竹の” dentro una frase di traduzione in stile *kanbun-kundoku* di un testo classico cinese, ma anche dal fatto che l’uso della locuzione non è appropriato. La suddetta locuzione, essendo *makurakotoba*, dovrebbe precedere le parole con il suono “yo” come 世, 夜, 代, oppure “fushi” come 節, 伏し. Anche se “*sezoku* 世俗” è sinonimo di “yo 世 (mondo)”, la locuzione deve essere seguita dagli omonimi di “yo” e non dai sinonimi.

II) Tuttavia, in ogni paese ci sono delle parole che in determinati casi non possono essere sostituite da altre. In tal caso è necessario usarle senza indagare se le parole corrispondenti abbiano la stessa etimologia o meno. La parola *heika* 陛下 significa “sotto la scala” ed è diverso dall’inglese “majesty”, e la parola 余(*yo*) è uguale a 餘(*yo*), ed è una espressione umile che indica una persona che avanza, quindi è diverso da “I” in inglese; ma se non si usassero queste parole nelle traduzioni, sarebbe un errore.

III) Tra i *keigo*, ci sono anche le cosiddette frasi fatte che non contengono idee (*ishu*) e modi di pensare particolari del paese. Per esempio, “*Ayamachi wa aratamuru ni habakaru koto nakare* (‘Non esitare a correggere gli errori’)” è un detto di Confucio, ma, visto che non contiene idee (*ishu*) peculiari esistenti solo in cinese, se si trovasse una frase fatta occidentale dello stesso concetto, non sarebbe male tradurre la frase usando direttamente questa frase fatta.

IV) In sintesi, auspichiamo di poterci avvicinare ad una traduzione eccellente, affidandoci ad uno stile simile al *bunshō*, scegliendo parole il più possibile semplici e comuni, preferendo espressioni non consuetudinarie e prive di accezioni ed etimologie particolari e utilizzando parole colloquiali.

I traduttori contemporanei sono audaci. Traducono sia i testi di Macaulay sia quelli di Hugo. Se riconoscessero al meno le loro posizioni nel mondo letterario, si vergognerebbero ed indugerebbero di fronte a loro, ma, in realtà, li traducono tranquillamente e senza nessun ritegno. Traducono sia Macaulay sia Hugo. Ma la loro abilità di scrittura com'è? Le loro regole quali sono? Ahimè, nell'odierno campo di traduzione si sono radunati tutti gli audaci. Degli audaci ce ne sono già a sufficienza. Io spero che comincino ad apparire dei traduttori meticolosi.

3. *Il futuro della scrittura giapponese*¹

Nihon bunshō no shōrai 日本文章の将来

Publicato nel 1888 sul quotidiano *Yūbin hōchi shinbun*

Signori, non è stato un caso che mi ha portato qui oggi a incontrarvi. Il signor Tokutomi Iichirō² che si è diplomato a questa scuola³ e ora è molto attivo nel *bundan* 文壇⁴ di Tokyo è un mio amico prezioso, ma ho conosciuto anche tante altre persone diplomate a questa scuola. Perciò, da tempo nuttivo il desiderio di farvi una visita per vedere lo stato attuale. Quando ho avuto l'occasione di andare a Nara ad esaminare delle opere d'arte, il preside della sede di questa scuola, Nijima Jō 新島襄⁵, che si trovava a Tokyo, mi ha chiesto

¹ Il termine “scrittura giapponese (*nihon bunsō* 日本文章)” va inteso più come “scrittura del Giappone” che come “scrittura in lingua giapponese”.

² 徳富猪一郎(1863-1957). È più conosciuto col suo pseudonimo Tokutomi Sohō 徳富蘇峰. Fu giornalista e fondatore della rivista *Kokumin no tomo*.

³ Scuola Inglese di Dōshisha (Dōshisha Eigakkō 同志社英学校) di Kyoto.

⁴ Il termine *bundan* indica una società letteraria ed intellettuale giapponese che funge da corporazione che include gli scrittori, i critici e gli editori affermati e che può risalire al periodo Meiji.

⁵ 新島襄 (1843-1890).Fu educatore giapponese e fondatore della Scuola Inglese di Dōshisha (odierna l'Università di Dōshisha).

con un particolare entusiasmo di venire a vedere questa scuola. Siccome ne avevo già il desiderio e in più me l'ha chiesto lui, io sono venuto qui con grande gioia ed eccomi qui con voi. Ma ho un altro sottile motivo che mi lega a voi. Il professor Sakata Keiken⁶, che ora è il docente primario di letteratura cinese in questa scuola, è stato il mio insegnante. Quindi, io e voi siamo ugualmente allievi del professor Sakata. Chi prima, chi dopo, abbiamo ricevuto il suo insegnamento. Per la letteratura cinese, quindi, ho fatto la vostra stessa scuola. Così, in qualche modo sono unito a voi. Non sarebbe una cosa eccessiva, affidandomi al nostro legame più forte, cioè, alle nostre preferenze letterarie della stessa scuola, se volessi approfondire assieme a voi il problema più importante nel mondo delle lettere del Giappone di oggi. Proverò a esprimere prima il mio parere e poi chiederò il vostro giudizio. Discuterò, dunque, su “il futuro della scrittura del Giappone”.

Mettiamo che non abbiamo mai preso la penna e ora la prendiamo per la prima volta per imparare a scrivere un testo. Che tipo di testo dobbiamo studiare? Quale modo di scrivere dobbiamo prendere come modello? Guardando attorno nel mondo delle lettere, ci sono vari stili praticati in maniera confusionaria. Se c'è lo stile che sembra quello per leggere fedelmente i testi classici cinesi, c'è anche lo stile col quale si dà molta importanza alle parole antiche giapponesi e alle regole ortografiche in *kana*; c'è anche lo stile che sembra traduzione dei testi occidentali ma anche il nuovo

⁶ 坂田警軒 (1839-1899). Fu un noto studioso di *kangaku* del periodo Meiji.

stile che sembra rendere il parlato quotidiano in un testo. Ci sono ancora altri stili ma non c'è tempo per elencarli a uno a uno. Nel mondo delle lettere, in questo momento, non esiste uno stile di scrittura di cui potremmo dire "Ecco, questo è lo stile di scrittura comune del Giappone". Pertanto, nel caso in cui noi prendiamo per la prima volta la penna per imparare come scrivere un testo, prima di esaminare se sono scritti bene o male i testi di modello, bisognerebbe ricercare lo stile con cui scrivere. Dato che ognuno di noi ha i gusti diversi da quelli degli altri, probabilmente si sceglierà, tra diversi stili, uno stile preferito e adatto al proprio intento e si cercherà di scrivere con lo stile scelto. Tuttavia, lo stile scelto a seconda del proprio gusto è necessariamente lo stile migliore? Su questo abbiamo molti dubbi. Sarebbe sicuramente difficile avere un occhio critico tale da selezionare il migliore tra così vari stili, stando nella posizione di uno che desidera imparare a scrivere dei testi per la prima volta senza avere né esperienze né conoscenze sulla scrittura. Pertanto, si può dire che nell'odierno mondo delle lettere la questione degli stili di scrittura è in un momento di caos e di oscurità, e che è un'epoca in cui si perdono e si smarriscono gli studiosi.

Tuttavia, questa condizione di confusione e disarmonia nella quale vengono praticati vari stili di scrittura in maniera disordinata sarebbe destinata a durare per sempre? No, non potrà mai durare per sempre. Andare avanti senza avere uno stile di scrittura largamente accettato sarebbe insopportabile per tutti noi per la scomodità sia dal punto di vista

dell'istruzione che dal punto di vista politico e sociale. Quindi, per la necessità di evitare i disagi e di preferire ciò che conviene, questa situazione non potrà durare per sempre, e, alla fine, tra vari stili di scrittura quello migliore sottometterà gli altri. Così, si stabilizzerà uno stile di scrittura comune. Sicuramente in qualsiasi epoca futura da una parte ci saranno quelli che fanno tesoro degli *yamato-kotoba* e osservano le regole ortodosse del *wabun* 和文 (prosa giapponese classica, N.d.T.), e dall'altra quelli che gradiscono il cinese classico di Qín 秦 e Hàn 漢 e ci si trastullano. Per il resto, si scriveranno diversi tipi di testi, ognuno secondo i suoi gusti. Tuttavia, un giorno nascerà alla grande uno stile di scrittura stabilizzato che potremo chiamare "stile comune di scrittura giapponese". In ogni caso non succederà che un giorno nasca d'improvviso un nuovo stile di scrittura nel mondo delle lettere e, vincendo su tutti gli stili precedenti, diventi lo stile comune. Piuttosto, nel processo in cui man mano si trasformano naturalmente gli stili con cui oggi la gente scrive, in ognuno di questi i difetti diminuiranno fino a scomparire e solo i vantaggi si avvicineranno fino ad unirsi, convergendo gradualmente verso il centro, e così, tramite la fusione e la trasformazione, nascerà un futuro stile di scrittura largamente condiviso. Il fuoco centrale verso il quale i diversi stili convergono da tutte le parti dovrà essere dove si stabilizzerà in futuro lo stile comune di scrittura. Già oggi vedo che i diversi stili piano piano vengono attratti verso il futuro stile comune. "Miriadi di

montagne e valli si recano al monte Jingmen⁷”I diversi stili praticati in confusione oggi ondeggiando e serpeggiano, ognuno per conto suo, formando le vette e le valli, e prendono diverse forme, ma le loro vene, alla loro insaputa, raggiungono tutte quante l’unico monte Jingmen.

Se sappiamo che i vari stili di scrittura di oggi sono tutti incompleti e non raggiungono ancora la loro destinazione, anche per studiare a comporre i testi, dobbiamo sapere bene come comportarci. Se fosse già stabilito chiaramente il punto che sarà l’ultimo monte Jingmen di tutti gli stili, dovremmo identificarlo attentamente per orientarci nella scrittura dei testi. Allora, questa futura scrittura giapponese dove si stabilizzerà in un unico stile?

Ultimamente il mondo delle lettere è sprofondato in un totale disordine e ci sono varie discussioni addirittura sui caratteri da utilizzare per scrivere. Tuttavia, tutte le discussioni sui *rōmaji* oppure quelle sui *kana*, che apparirono per un attimo in un angolo del mondo, nonostante le voci che si alzarono forti, non furono ascoltate. Oggi quelle voci non riescono più ad alzarsi per la stanchezza. Anche dalla situazione reale, è abbastanza evidente

⁷ 群山萬壑赴荆門 (ぐんざんばんがくけいもんにおもむく *Gunzan bangaku keimon ni omomuku*). Citazione di un passaggio della poesia *Versi sentimentali nei siti antichi*, III di cinque 詠懷古跡 五首之三 di Toho 杜甫 (cin. Du Fu). Il Jingmen 荆門 (“keimon” in giapponese) è il nome di una montagna che si trova nella zona in cui nacque Wang Zhaojun 王昭君, una delle quattro bellezze dell’antica Cina. In questo contesto rappresenta la destinazione finale.

che bisogna utilizzare anche i caratteri cinesi per scrivere in giapponese. Già da anni stanno discutendo attorno ai caratteri cinesi, ai *rōmaji* e ai *kana*, e non credo che sia necessario ripetere qui varie discussioni finora presentate. Riferirò solo alcuni esempi comuni. Quando i caratteri cinesi sono arrivati per la prima volta 1500 anni fa, in Giappone si saranno limitati a prenderli in prestito per rappresentare la lingua giapponese. Tuttavia, questi caratteri si diffusero sempre di più e i libri scritti in caratteri cinesi si pubblicarono sempre di più, e non ci si limitò più a usare i caratteri cinesi per esprimere le parole giapponesi, ma si cominciò anche a formare le nuove parole giapponesi prendendo in prestito i caratteri cinesi. Provate ad esaminare tutte le parole dei discorsi di qualche dialogo molto semplice che si usa oggi in Giappone. Vedrete che ci sono molte parole che derivano dai caratteri cinesi, ma non sono solo le parole puramente cinesi. Le parole come *aisatsu* 挨拶 (‘saluto’) o *sata* 沙汰 (‘notizia’), che consideriamo come vocaboli del nostro volgare, tutte quante hanno ottenuto i significati di oggi, facendo deviare dai significati originali che i caratteri cinesi avevano quando essi arrivarono in Giappone. Non sono, quindi, parole di origine cinesi. Ciò nonostante, provengono dai caratteri cinesi. Molte persone usano la parola *kyonen* 去年 e pochissimi usano *kozo* コゾ per dire “l’anno scorso”. Pochi usano la parola *tatsukuru* タツクル e moltissimi usano *kōsaku* 耕作 per dire “arare”. In Giappone non ci si limitava ad utilizzare i caratteri cinesi per rappresentare le parole giapponesi, ma si cominciò a produrre nuove parole utilizzando questi

caratteri, e, di conseguenza, ci sono anche molte parole di origine giapponese in disuso. Pertanto, molte parole giapponesi comuni di oggi provengono dai caratteri cinesi, cioè, molti caratteri cinesi diedero origine a parole giapponesi.

Ogni carattere cinese costituisce con la sua forma un segno a cui si attribuisce un suono, quindi ci sono moltissimi caratteri che hanno lo stesso suono ma significati diversi. Sarebbe estremamente scomodo se dovessimo scrivere con i segni solo fonetici come *rōmaji* o *kana* le parole giapponesi, tra le quali molte si originano dai caratteri cinesi che costituiscono segni con le loro forme. Se provaste a guardare una frase giapponese scritta solo in *rōmaji* o in *kana*, dovrete subito capire la scomodità di tale scrittura, perché è più difficile da leggere rispetto alla stessa frase scritta utilizzando anche i caratteri cinesi. Considerando lo sviluppo finora verificatosi e le necessità reali, i caratteri cinesi sono elementi imprescindibili per la scrittura giapponese.

Se i caratteri cinesi sono imprescindibili per la scrittura giapponese, quale modo di disporre i caratteri cinesi va considerato lo stile migliore di scrittura? Per chiarire ciò, dobbiamo esaminare bene le funzioni della scrittura cinese vera e propria. Un tempo esaminai dettagliatamente le funzioni della scrittura cinese e quella attuale giapponese, comparandole. Già è abbastanza ambiguo il termine “la scrittura attuale giapponese”, ma intendo riferirmi generalmente alle scritture comunemente usate sui giornali e sulle riviste. Per quanto riguarda i testi scritti nel Giappone di oggi, la

maggior parte deriva dalla scrittura cinese, e in molti aspetti sembrano due scritture uguali con la stessa origine. Perciò, se faccio adesso un confronto fra queste due scritture, si potrà suscitare una strana impressione. Comunque, la scrittura cinese ha i suoi caratteri peculiari e specifici, mentre la scrittura giapponese, sebbene la sua base provenisse dalla scrittura cinese, ha anche essa i suoi caratteri peculiari e specifici. Ho comparato le funzioni dei caratteri peculiari e specifici di ambedue le scritture. Ognuna ha i suoi pregi e i suoi difetti. Non si può dire in una parola quale fra le due sia la migliore, ma vorrei dimostrare il punto più notevole in cui la scrittura giapponese eccelle rispetto alla scrittura cinese.

La scrittura giapponese attuale, rispetto alla scrittura cinese, è estremamente libera nell'ordine in cui collocare le parole. Se scriviamo la frase “*yo-wa shokun-o mitari* 余は諸君を見たり (‘vi ho visto’)”, questa frase è composta da un soggetto “*yo-wa* (‘io’ nominativo e tema della frase, N.d.T.)”, un oggetto “*shokun-o* (‘voi’ accusativo, N.d.T.)” e un verbo “*mitari* (‘aver visto’, il passato composto del verbo *mi-* ‘vedere’, N.d.T.)”. Con la scrittura giapponese attuale potrei comporre sei tipi di proposizioni disponendo questi tre gruppi di parole.

(1) *Yo-wa shokun-o mitari* 余は諸君を見たり

(2) *Yo-wa mitari shokun-o* 余は見たり諸君を

(3) *Shokun-o mitari yo-wa* 諸君を見たり余は

(4) *Shokun-o yo-wa mitari* 諸君を余は見たり

(5) *Mitari shokun-o yo-wa* 見たり諸君を余は

(6) *Mitari yo-wa shokun-o* 見たり余は諸君を

Tra questi sei modi di dire, alcuni suonano tortuosi, ma nei testi scritti si potrebbero usare tutti i modi per farsi capire. Tuttavia, se volessimo scrivere questa frase che significa “io vi ho visto” in scrittura cinese pura⁸, quali modi ci sarebbero?

余見諸君

Ci sarebbe solo questo modo. Sicuramente è anche possibile scrivere 諸君余見焉 e si potrebbe fare capire il significato, ma in questo modo oltre al fatto che dobbiamo disturbarci ad aggiungere un carattere ausiliare⁹ inutile come 焉, il testo risulterà molto difficile da leggere. Pertanto, generalmente parlando, prendendo come esempio una frase che in cinese classico non si può

⁸ La parola “scrittura cinese pura” è traduzione di “*junsui no shina bunshō* 純粹の支那文章”. In pratica si riferisce alla lingua scritta cinese classica, ovvero il cinese classico (*kanbun*), ma nell’uso della parola *shina bunshō* (‘scrittura cinese’) invece della parola *kanbun*, che accomuna la lingua scritta cinese a quella giapponese, si può percepire la volontà di distinguere chiaramente la lingua scritta cinese (*shina bunshō*) da quella giapponese (*nihon bunshō*).

⁹ La parola “carattere ausiliare” è traduzione di *joji* 助字, equivalente a cin. *xuzi* 虚字 (‘parola vuota’, ‘parola funzionale’).

scrivere che 余見諸君, la scrittura giapponese ha la funzione di esprimerla in sei modi, trasponendo le parole. Ciò significa che la scrittura giapponese, in questo caso, ha una funzionalità sei volte maggiore rispetto alla scrittura cinese.

La possibilità di trasporre liberamente le parole in una frase può sembrare una cosa insignificante, ma dal punto di vista dell'efficacia dei testi scritti, i livelli di tale libertà possono produrre notevoli differenze. L'esempio che ho menzionato dimostra la potenzialità della scrittura giapponese in una frase composta di sole tre gruppi di parole, ma anche nel caso in cui si compone un paragrafo e poi un capitolo, disponendo una parola dopo l'altra, la scrittura giapponese dispone di una maggiore libertà di trasporre le parole rispetto alla scrittura cinese. L'effetto della cosiddetta "enfasi" di cui parlano i retorici occidentali nasce spesso da tale trasposizione delle parole. Nel giardino di Kikuu¹⁰ di Tokyo, c'è una lapide con un *haiku* di qualcuno "Mizu ya sora, hikari mochifu yoru no aki 水や空光もち合ふ夜の秋('E' autunno. Una sera delle luci che si riflettono tra l'acqua e il cielo)". Perché "yoru no aki (autunno di una sera)" e non "aki no yoru (una sera di autunno)" che sarebbe più normale? Tuttavia, l'impatto del verso finale di questo haiku consiste proprio nella costruzione "yoru no aki". Tra i canti dei barcaioli che sento

¹⁰ Si riferisce al giardino di fiori Mukōjima-Hyakkaen 向島百花園, creato nel 1805 dall'antiquario di nome Sahara Kikuu 佐原菊塙.

assieme a voi in Kansai c'è "*Sendō kaai ya Ondo no seto de ichi-jō go-shaku no ro ga shiwaru* 船頭可哀や音門の瀬戸で一丈五尺の櫓が撓はる (‘Poveri barcaioli, nello stretto di Ondo si piegano i remi da 4 metri e mezzo’). C'è una sorta di magia per cui chi lo sente non può fare a meno di commuoversi. Ma questa magia dove risiede? Se guardiamo le parole, significa semplicemente “Allo stretto di Ondo anche i remi così lunghi come quattro metri e mezzo si piegano. Poveri barcaioli!”. Non sono parole particolarmente commoventi. Allora, perché noi non possiamo non essere commossi a sentire questo canto? Collocare all’inizio le parole “poveri barcaioli!” che andrebbero messe in coda e rimandare in coda le parole “allo stretto di Ondo i remi da quattro metri e mezzo si piegano” che andrebbero messe in testa – semplicemente con queste posizioni invertite la canzone ottenne il potere di commuovermi. “*Waga koi wa shinoburedo monoya omou to hito no tou made iro ni denikeri* わが戀は忍ふれと物や思ふと人の問ふまで色に出にけり (‘Il mio amore, anche se lo nutrivo segretamente, quando ero pensierosa diventava palese al punto che mi domandavano che cosa avevo.’)” – davanti ad una tale frase, sentiamo qualche particolare sentimento? Ma se le parole vengono trasposte in questa maniera: “*Shinoburedo iro ni denikeri waga koi wa mono ya omou to hito no tou made* 忍ふれと色に出にけりわか戀は物や思ふと人の問ふまで (‘Pur nutrendo segretamente, diventava palese il mio amore. Appena pensierosa, mi domandavano cosa avevo.’)”, non possiamo non provare una forte

sensualità. Il potere di commuovere di un testo nasce spesso dall'effetto di queste trasposizioni delle parole.

Certamente anche in cinese non è che non esista questo effetto di trasposizione delle parole. Per esempio, Sashi 左氏 (cin. Zuoshi)¹¹ scrisse “室於怒市於色” oppure “淺之為丈夫也”; Kanshi 韓氏 (cin. Hanshi)¹² scrisse “衣食於奔走”; e il poeta¹³ scrisse “香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝” oppure “鶴如鬢”. I testi in cui è usata la cosiddetta retorica della “sintassi invertita (倒裝句法)” del mondo delle lettere cinese sono tutti quelli che producono l'effetto dell'enfasi tramite l'inversione dell'ordine delle parole. Invece, c'è anche “以不治治之、治之以不治” di Tōba 東坡¹⁴ che, tramite il ritmo piuttosto che l'inversione stessa delle parole, produce tale effetto. Perciò, non posso dire in maniera assoluta che ai testi cinesi manchi l'effetto della tecnica della sintassi invertita, ma mi riferisco alla minore libertà nel posizionare le parole nelle frasi cinesi in confronto con quella nelle frasi giapponesi di oggi.

Per scrivere testi in cinese, ci sono regole grammaticali e sintattiche ben stabilite e non si può scrivere con leggerezza al di fuori di queste regole. Invece, le frasi che vengono scritte oggi in Giappone sembrano non sottostare

¹¹ Si riferisce a cin. Zuo Qiuming 左丘明 (- sec. V) a cui è attribuito cin. Zuo Zhuhan 左傳 (anche Chunqiu Zuoshizhuan 春秋左氏傳).

¹² cin. Han Yu 韓愈, scrittore e poeta cinese (768-824).

¹³ Si riferisce a cin. Du Fu 杜甫 (712-770a)

¹⁴ Si riferisce a Soshoku 蘇軾 (cin. Sushi, chiamato anche Su Dongpo 蘇東坡), poeta della dinastia Song.

quasi a nessuna regola grammaticale o sintattica. Se in una frase si trova da qualche parte la corrispondenza tra il nominativo e l'accusativo e sono messe in maniera opportuna le particelle *te-ni-wo-ha*, il senso si capisce comunque. Non c'è dubbio che dal punto di vista degli studiosi di cinese classico, tali frasi non corrispondano alla norma dei testi cinesi. Dal punto di vista degli studiosi del giapponese classico, è inutile dire che sono fuorvianti rispetto alle modalità dei testi giapponesi tradizionali. Le frasi che vengono scritte nel Giappone di oggi, infatti, sono formulate in maniera particolarmente arbitraria.

La scrittura nel Giappone di oggi è arbitraria, infatti, ma nella sua arbitrarietà, anche estremamente libera. La scrittura cinese pura¹⁵ è austera ma talvolta impastoiata. Queste caratteristiche di ambedue le scritture in che modo interferiranno nel futuro del mondo delle lettere giapponese?

Come ben sapete, i testi scritti riflettono da soli i pensieri dello scrittore. Quindi, i testi formulati da una mente semplice prendono necessariamente forme semplici. I testi formulati da una mente finemente complessa prendono forme finemente complesse. Su questo non c'è bisogno di chiacchiere. Provate a paragonare i testi antichi e quelli moderni sia in ambito occidentale che in ambito cinese. La differenza è estremamente chiara. Mentre gli stili di scrittura dell'antichità in cui le persone pensavano in maniera ancora semplice erano semplici, gli stili di scrittura dell'epoca

¹⁵ V. la nota n. 8.

moderna e contemporanea in cui le persone pensano in maniera più minuziosa sono più minuziosi. I testi che vengono considerati del cosiddetto cinese puro nel mondo delle lettere giapponese, sono quelli ricalcanti gli stili delle dinastie Qín 秦 e Han 漢 nelle quali i pensieri della gente erano ancora semplici. Dall'altra parte, il modo di pensare dei giapponesi, a contatto con il pensiero e gli studi occidentali, si sta progressivamente raffinando. In futuro non c'è da preoccuparsi che esso possa diventare più semplice, anzi, diventerà solo più minuzioso. Gli stili di scrittura cinese che sono realizzati per descrivere i pensieri semplici dell'antichità possono avere sufficienti funzioni per descrivere i pensieri minuziosi sviluppati nei periodi recenti? Io non ne sono affatto sicuro. Qualche anno fa ho ricercato un modo per descrivere i pensieri fini di questa epoca utilizzando in qualche modo la scrittura cinese classica pura. Come materiale di consultazione, ho raccolto i testi in cinese scritti dagli americani per darvi un'occhiata. Ho notato che per riportare i fatti puramente cinesi usano gli stessi stili delle dinastie Qin e Han, ma nel momento in cui descrivono fedelmente i pensieri puramente occidentali usano il volgare cinese, cioè un genere di stile che andrebbe bene per le novelle¹⁶. Ciò mi ha impressionato molto. Infatti, lo stile di scrittura nato solo per descrivere pensieri semplici alla fine non serve per descrivere

¹⁶ La parola "novella" è traduzione di *shōsetsu* 小説 (cin. *xiaoshuo*). Il termine *shōsetsu* qui è usato come equivalente di *haishi* 稗史 (cin. *baishi*), storie non ufficiali e scritte in lingua volgare.

pensieri fini. Siccome le novelle riflettono quasi perfettamente il parlato, rispetto agli stili di scrittura dei periodi Qin e Han, nella disposizione delle parole ha una libertà largamente maggiore. Perciò, avranno adottato questo stile. Da quel momento mi si è chiarito che la scrittura cinese pura non è sufficiente per l'uso pratico e comune di oggi. Sono arrivato a pensare che se volessimo riprodurre fedelmente pensieri minuziosi in un testo e farlo leggere ai cinesi, dovremmo prima adottare uno stile più elaborato di quello delle novelle. Anche lo stile delle relazioni ufficiali odierne è molto diverso da quello dei periodi Tang e Song, e sembrano quasi due generi diversi. Dobbiamo realizzare anche da questo che man mano che i nostri pensieri diventano sempre più minuziosi e le faccende della nostra società diventano sempre più complesse, è necessario creare uno stile di scrittura più minuzioso e complesso.

Gli stili di scrittura oggi praticati in Giappone si stanno allontanando anno dopo anno dalle caratteristiche della scrittura cinese. Provate a dare un'occhiata agli stili adottati da giornali e riviste dell'ultimo decennio. Più sono vecchi, più comprendono caratteristiche della scrittura cinese, e più sono recenti, meno ne contengono. Nello stesso momento mettete a confronto i contesti formulati da questi stili. Più recenti gli stili, più fini i pensieri espressi. Ciò dimostra che per quanto riguarda gli stili di scrittura praticati in Giappone, più sono diventati fini i pensieri, meno contengono le caratteristiche della scrittura cinese. Le caratteristiche della scrittura cinese

e la minuziosità dei pensieri entrano ed escono dalla scrittura giapponese in una relazione inversa. Ciò non dimostra chiaramente la possibilità che, diventando sempre più minuziosi i pensieri, le caratteristiche della scrittura cinese non si troveranno più e spariranno? Se in futuro il cervello dei giapponesi si sviluppasse sempre di più verso la minuziosità, le caratteristiche della scrittura cinese verrebbero respinte sempre di più. In uno stile di scrittura che rispecchia i pensieri minuziosi, anche la disposizione delle parole dovrebbe diventare automaticamente più complessa, tortuosa, sinuosa e complicata. A questo punto le frasi devono essere necessariamente ricche di funzioni tortuose e complicate. Perciò, per quanto riguarda le caratteristiche della scrittura giapponese in questione, si devono sviluppare sempre di più le sue funzioni in modo da acquisire la forza per soddisfare questo scopo. Si dovrebbero sviluppare sempre di più le sue caratteristiche con maggiore libertà di trasporre le parole e dovrebbero scomparire progressivamente le caratteristiche con minore libertà.

Pertanto, è abbastanza probabile che molti dei futuri stili di scrittura daranno spazio alla natura libera e arbitraria della scrittura odierna. Se succedesse ciò, quale scuola di scrittura tra quelle esistenti oggi in Giappone adempirebbe la missione in futuro? Noi, per essere preparati in tempo, quale scuola dobbiamo seguire già da adesso come esempio? Io penso che tra gli stili presenti non esista nessuno da tenere come esempio, dato che gli stili di scrittura esistenti finora servono solo a descrivere i pensieri esistenti finora.

Non sono ancora sufficientemente adatti per descrivere i pensieri fini, precisi e complessi che noi ci auguriamo per i futuri giapponesi. Allora, come sarà lo stile di scrittura che riesce a descrivere i futuri pensieri? Per descrivere i pensieri fini e precisi, non ci sarà altro modo che copiare lo stile nato dai cervelli fini e precisi. Questo stile fine e preciso non è quello dell'odierno stile di scrittura giapponese. Non è di certo neanche lo stile di scrittura cinese. Deve essere, invece, uno stile che segue lo stile degli occidentali, il cui intelletto consideriamo come modello.

Voi che leggete solitamente gli scritti dell'Occidente, saprete già che il loro modo di collocare le parole è complicato, tortuoso ma libero nella trasposizione delle parole. Saprete che le varie collocazioni delle parole in questi scritti, per quanto dipendano dalle regole grammaticali, portano un ampio spettro di funzionalità e sono arbitrariamente intricate, al punto tale che gli scritti cinesi o giapponesi non possono neanche tentare di contemplare una tale impresa. Questo è logico. Per esprimere i pensieri complessi come quelli, non sarebbe mai possibile farlo se non con quel tipo di costrutto così intricato. La tecnica di collocare le parole nelle frasi scritte è chiamata *zōku-soji* 造句措辞¹⁷ in Cina e “expression”¹⁸ in Occidente. Se desideriamo che la scrittura giapponese sviluppi sempre di più la propria funzionalità e rispecchi

¹⁷ La parola *zōku-soji* è lettura alla giapponese di 造句措辞. La parola *zōku* 造句 letteralmente significa “formulare le frasi” e la parola *soji* 措辞 “collocare le parole”.

¹⁸ Nel testo originale è scritto エキスプレッション (*ekisupuresshon*), trascrizione in *katakana* della parola in inglese “expression”.

i pensieri arbitrariamente intricati, bisognerà prendere come modello queste “expression”/zōku-soji¹⁹ occidentali, ovvero i modi in cui dispongono le parole nell’Occidente. Tuttavia, se da un lato non possiamo allontanarci dai caratteri cinesi, dobbiamo senza dubbio basarci sulle regole della sua origine, cioè della Cina, per padroneggiarli. Pertanto, il futuro stile di scrittura dovrà essere quello in cui i caratteri cinesi vengono controllati con le regole cinesi ma vengono collocati a seconda delle “expression”/zōku-soji occidentali.

Anche se sembra difficile seguire i zōku-soji = “expression”²⁰ occidentali per collocare ogni carattere cinese, padroneggiandoli seguendo le regole cinesi, non lo è necessariamente. Provo a indicarvi un modello simile. Tra gli stili di scrittura di oggi “lo stile di traduzione letterale che viene compreso da molti²¹” si avvicina a ciò che, secondo me, dovrà diventare il futuro stile di scrittura. Dico questo perché lo stile di traduzione letterale è uno stile che ricalca lo stile occidentale, seguendo, infatti, le regole cinesi per ogni carattere. Detto così, qualcuno di voi può domandarsi “allora, lo stile migliore di oggi tra quelli di traduzione letterale dovrà diventare il futuro stile giapponese?”. Non è così. Anche il migliore tra gli stili di traduzione letterale odierni ancora non può fare a meno di usare molti caratteri difficili

¹⁹ Nel testo originale è scritto in *kanji* 造句措辞 accompagnato dalla lettura エキスプレ ッション (*ekisupuresshon*), trascrizione in *katakana* di “expression”. Probabilmente in sede della conferenza Shiken ha pronunciato “ekisupuresshon” e per la pubblicazione del discorso ha scritto la parola 造句措辞 affiancandola con la lettura *ekisupuresshon*.

²⁰ Nel testo originale le due parole sono scritte una dopo l’altra.

²¹ Nel testo originale: *Yoku hito ni tsūzuru chokuyaku no buntai* 能く人に通ずる直訳の文体

e astrusi. Finché prevarranno questi caratteri difficili, tale stile di scrittura non potrà essere ancora quello largamente condiviso. Il parlato e lo scritto sono due cose categoricamente diverse e non si potranno mai unire. Neanche negli scritti occidentali in cui il parlato e lo scritto sono quasi uguali, lo scritto può essere completamente uguale al parlato. Possiamo solo dire che la distanza tra i due è alquanto scarsa e, come ben sapete voi che studiate con i testi occidentali, non possiamo dire che il parlato si trasforma così com'è nello scritto. Quindi, non è proprio un discorso giusto ed equilibrato quello che sostiene la necessità di unificare il parlato e lo scritto. La cosa importante non è altro che rendere minima la distanza tra il parlato e lo scritto. Quando la scrittura cinese ha iniziato ad essere introdotta in Giappone, sembrava che “la scrittura” fosse niente altro che lo scritto cinese. Ma, poiché vi era una grande distanza tra lo scritto cinese e il nostro parlato, non era possibile che esso diventasse uno stile di scrittura largamente condiviso in Giappone. Basta ricordare che sono nati gli stili epistolari, che in qualche modo si avvicinano al parlato, degli scritti antichi come *Benkei-jō* 弁慶状 e *Imagawa-jō* 今川状. D'altra parte, credo che nella nostra storia la scrittura cinese abbia raggiunto l'apice nel periodo Tokugawa. A partire da Sorai e Hakuseki e fino a San'yō e Sokken²², la scrittura cinese elaborata da loro è addirittura superiore a quella scritta dai cinesi stessi, essendosi sviluppata al punto tale che neanche gli

²² Ogyū Sorai 荻生徂徠 (1666-1728), Arai Hakuseki 新井白石 (1657-1725), Rai San'yō 賴山陽 (1781-1832), Yasui Sokken 安井息軒 (1799-1876) erano tutti letterati abili nella scrittura in *kanbun* nel periodo Edo. A parte Rai San'yō erano studiosi confuciani.

studiosi confuciani odierni delle diciotto regioni cinesi, tutti insieme, riescono a raggiungerla. Ciò nonostante, neanche in quei tempi, ci si poteva accontentare dello scritto lontano dal parlato per la scrittura comune e nasceva una sorta di stile che conteneva le espressioni quali “*ippitsu keijō* 一筆啓上” o “*osorenagara* 乍恐”²³. Per gli autori del calibro di Sorai e Hakuseki, non c’era niente che non potessero scrivere. Ciò nonostante, quando dovevano scrivere rivolgendosi alle persone eminenti o al popolo, sappiamo che comunque dovevano utilizzare uno stile molto semplice e facile che conteneva i *kana*. Quindi, in ogni caso lo stile comune e largamente condiviso necessita, per stabilizzarsi, di raggiungere uno stile vicino, per quanto possibile, al parlato. Perché lo stile di scrittura si avvicini quanto possibile al parlato, quei caratteri difficili devono scomparire. Pertanto, il futuro stile di scrittura finalmente si stabilizzerà, utilizzando solo i caratteri facili e agevoli agli occhi, pur contenendo i caratteri cinesi.

Osservando, infatti, vari stili di scrittura che oggi vengono praticati in modo disordinato, la tendenza generale è che di giorno in giorno stanno aumentando espressioni di stile occidentale mentre diminuiscono i caratteri difficili. Gli scritti di qualsiasi persona, se c’è qualche cambiamento col passare del tempo, procedono, senza eccezione, verso la diminuzione dei

²³ Sono espressioni che non rientrano nella vera scrittura in *kanbun*, basate piuttosto sul parlato giapponese.

caratteri difficili e l'aumento delle “espressioni”²⁴ di stile occidentale. Questo ultimo stile di scrittura di cui ho appena discusso sarà raggiunto tra cinque anni? Tra dieci anni? Oppure tra trenta o cinquanta anni? In ogni caso non c'è dubbio che tutti gli stili stanno procedendo gradualmente verso questo ultimo stile. Pertanto, anche quando impariamo a scrivere un testo, dobbiamo orientarci verso questa direzione. Se voi procedeste fissando al più presto l'obiettivo di raggiungere questo stile, il futuro stile modello di scrittura potrebbe nascere dalle vostre mani. Gli uomini efficienti e di talento aspirano a vivere in un'epoca turbolenta. Il fatto che voi siete capitati in questo momento di grande disordine della scrittura potrebbe essere proprio un destino preparato per voi affinché possiate distinguervi per la vostra prodezza nel *bundan*²⁵.

Approfitto di questa occasione per dirvi qualche parola sull'ordine con cui procedere verso questo obiettivo. Ritengo, per il vostro bene, che all'inizio dobbiate comunque leggere gli scritti in cinese classico²⁶. Se chi scrive non sa utilizzare abbastanza la potenza e la funzione di ogni carattere è un danno. Anche per utilizzare le risorse naturali, si possono ottenere risultati notevoli solo sfruttandone al massimo la potenza e il funzionamento di esse. La gente

²⁴ La parola nel testo originale è scritto con i *kanji* 造句措辞 affiancati dalla lettura in *katakana* エキスプレッション (*ekisupuresshon*), trascrizione della pronuncia alla giapponese della parola inglese “expression”. Per la parola *zōku-soji* v. la nota n. 17.

²⁵ Per il termine *bundan*, v. la nota n.4.

²⁶ La parola originale è *shina no bunshō* 支那の文章. Per la presenza della parola *bunshō* va intesa come i testi in cinese classico.

di una civiltà avanzata le utilizza in un ambito in cui possono dimostrare la massima efficacia con la loro potenza e la loro funzione, mentre la gente di una civiltà sottosviluppata non sa utilizzarle in un ambito ove possono esprimere a pieno la loro potenza e la loro funzione. Sapete benissimo che questa gente rimane in una situazione scomoda ed economicamente svantaggiosa, lasciando sprecare le preziose risorse naturali. Anche coloro che scrivono sono paragonabili a queste persone. Quelli che sono abili sanno esprimere tutta l'efficacia ad ogni carattere, valorizzandone la potenza e la funzione, mentre quelli maldestri, anche con i caratteri dotati di potenza e funzione, li sprecano senza riflettere e non ottengono il risultato che gli stessi caratteri meriterebbero. Per far funzionare al massimo qualsiasi cosa, bisogna prima di tutto conoscerne bene le caratteristiche. Quindi, anche per far funzionare al massimo i caratteri cinesi, bisogna prima chiarirne bene le caratteristiche. Per chiarire le caratteristiche dei caratteri, non esiste altro modo che leggere tanti testi cinesi. Faccio un esempio semplice. Tra i caratteri che hanno ugualmente la lettura "hasamu", come ben sapete, il carattere 挿 significa "inserire" o "infilare". Il carattere 挟 si usa come "mantenere qualcosa sotto braccio". Il carattere 夾 significa "chiudere qualcosa in mezzo da ambo i lati". Una volta chiarite le caratteristiche dei tre caratteri, se si vuole scrivere la frase "*Taizan o hasamite hokkai o koyuru* 泰山をハサみて北海を越ゆる", usando il carattere 挟, si potrebbe scrivere una frase che dà una forte impressione, facendo pensare ai lettori che sia un'impresa impossibile

attraversare saltando il mare di Bohai portando sotto braccio il monte Tai.²⁷ Il carattere 挟 usato in questo contesto dimostra la sua massima funzionalità. Invece, se si volesse scrivere “Attaccare il nemico chiudendolo da ambo i lati” oppure “Inserire il becco in mezzo” e se si utilizzasse il carattere 挟, si potrebbe anche capire il significato in modo intuitivo, ma le frasi rimarrebbero molto oscure e di difficile comprensione. Così non potranno essere le frasi autenticamente eccellenti. Tutti i caratteri hanno contesti ad essi adeguati, quindi, se li utilizzassimo fuori da tali contesti, potremmo a malapena far capire il senso, ma non ci riuscirebbe mai di ottenere frasi così belle ed efficaci da commuovere profondamente i lettori. Una volta ho sentito dire che tra gli occidentali dei porti dei trattati²⁸ esiste la parola *nansen haiken chōchin* 難船拜見提灯²⁹. Che cosa vi fa venire in mente questa parola? A quanto pare corrisponde al sostantivo “*tōmyōdai* 燈明台 (‘faro’)”. Loro hanno composto la parola *nansen haiken chōchin*, cercando di spiegare il significato di “light house”, senza chiarire bene le caratteristiche delle parole giapponesi. È buffo ma è anche ingegnoso, no? Se si cercasse di comporre un testo senza chiarire bene quali siano davvero le proprietà dei caratteri usati nel testo, sarà abbastanza possibile ricorrere alle trovate come questo “*nansen haiken chōchin*”. Per quanto abilmente messe in mostra, parole

²⁷ 泰山 cin. *Tài Shān*

²⁸ La parola originale è “*kaikōjō / kaikōba* 開港場”. Erano i porti aperti al commercio internazionale mediante i trattati ineguali.

²⁹ Significa letteralmente ‘lanterna per osservare navi naufragate’

difettose come “*nansen haiken chōchin*” non permetteranno mai di ottenere un eccellente discorso in giapponese. Essendo consapevoli di ciò, dobbiamo sapere che se si desiderasse scrivere un eccellente testo, bisognerebbe conoscere bene le proprietà di almeno due-tre mila caratteri comuni.

Tsuruya Nanboku 鶴屋南北³⁰ scriveva le battute come “其畑わたせ *sono hata watase* (‘dateci quel campo)’” per “其旗わたせ *sono hata watase* (‘dateci quella bandiera)’”³¹ o anche “待つ今日は是れきり *mazu konnichi wa koregiri*, utilizzando i caratteri cinesi in maniera confusionaria³². Nondimeno, le sue opere teatrali non ne risentono e restano dei capolavori. Quindi, è inutile dire che nella scrittura la cosa più importante è il pensiero e la questione dei caratteri è l’ultimo dei problemi. Tuttavia, fra i testi normali e i testi teatrali c’è qualcosa di completamente diverso. In particolare, se volessimo ottenere una scrittura il più possibile perfetta, non dovremmo neanche trascurare la questione dei caratteri, pur secondaria, accontentandoci dell’imperfezione. Inoltre, leggere i testi classici cinesi non

³⁰ Probabilmente si riferisce a Tsuruya Nanboku IV(1755-1829), drammaturgo del teatro *kabuki*.

³¹ Le due frasi sono scritte leggermente diverse per l’uso di parole omonime,畑 (‘campo di agricoltura’) nella prima e 旗 (‘bandiera’) nella seconda.

³² *Mazu konnichi wa koregiri* è la dichiarazione che si usa al teatro *kabuki* dopo che sono finiti tutti i numeri della giornata. La scrittura corretta per “*mazu*” occorre il carattere 先, usato per il significato di *hitomazu* 一先(‘per ora’). L’equivoco della frase scritta da Tsuruya Nanboku nasce dall’uso del carattere 待 (‘attendere’) invece del carattere 先. Invece, per quanto riguarda l’uso del carattere *tsu* つ di 待つ e del carattere *ki* き di 是れきり non è errore né svista. Possono essere pronunciati come *zu* づ (invece di “*tsu*”) e *gi* ぎ (invece di “*ki*”) con sonorizzazione, dato che al periodo Meiji era ancora normale non mettere il segno di due trattini per la sonorizzazione (*nigori*).

solo è utile per chiarire le proprietà dei caratteri e per fare in modo che manifestino pienamente il loro potere e la loro funzionalità. Tra i testi classici cinesi si trovano molti scritti con le “espressioni”³³ mirabili che ci aiutano per comporre testi. Tra queste “espressioni”³⁴ dei testi classici cinesi alcune non possono esistere negli scritti occidentali. Di alcune, invece, si trovano le forme perfettamente corrispondenti nei testi occidentali. Visto che c’è un esempio che ho ammirato recentemente, ve lo presento qui per dimostrare che le “espressioni”³⁵ dei classici cinesi non sono affatto da trascurare. L’altro giorno a bordo di una nave ho letto un romanzo marinairesco di McCarthy³⁶. C’era un passaggio in cui mentre una ragazza di nome Roda si sedeva su una sedia con un ragazzo di cui è innamorata, leggendo assieme un libro, arrivava suo padre.

«Cadde immediatamente un’ombra nera sulla pagina. Furaviyan e Rōda³⁷ alzarono insieme lo sguardo in su»

Ho apprezzato la bellezza ineffabile con cui è scritto questo passaggio.

Tuttavia, pensandoci dopo, sembra proprio uguale ai versi in *Ode sulla*

³³ V. la nota n. 21.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ McCarthy o MacCarthy. Nel testo originale マッカーシー (Makkāshī). Autore non identificato.

³⁷ Furaviyan e Rōda sono le trascrizioni in *rōmaji* dei nomi scritti in *katakana* フラヴキヤン e ローダ nel testo. Potrebbero essere Flavian e Roda o Loda ma senza certezza, dato che il testo in questione non è stato identificato.

*Scogliera Rossa*³⁸ «*Jin'ei chi ni ari aoide meigetsu o miru*³⁹ (人影在地仰見明月 ‘vedendo ombre sul terreno, alzo lo sguardo – chiarore di luna’».

È un discorso abbastanza sommario, essendo stata una conferenza di breve durata, e ci sono numerosi punti non esaustivi. In più, al momento della conferenza parlavo con un orologio in mano perché il tempo era limitato, e non sono riuscito a portare fino in fondo neanche questo discorso sommario. Desidero che questo discorso venga riletto dai signori che erano presenti quel giorno.

³⁸ 赤壁賦 (蘇軾)

³⁹ “*Jin'ei chi ni ari aoide meigetsu o miru* 人影地に在り仰いで明月を見る” è la lettura *kundoku* che Shiken avrà citato oralmente in pubblico, ma nel testo è scritto in cinese classico.

Glossario

bun 文

[accezione moderna] Scrittura in prosa, frase scritta. Anche abbreviazione di *bunshō*.

bundan 文壇

Rete delle persone “interne” al mondo della letteratura, composte principalmente da scrittori ed editori.

bungaku 文学

‘Studi del *bunshō* (fino al periodo Meiji) e ‘letteratura’ (dal periodo Meiji). [accezione fino all’inizio Meiji] Studi umanistici basati sul *kangaku*.

bungo 文語

‘Lingua del *bunshō*. Abbreviazione di *bunshō-go* 文章語. Lingua scritta classica. Scrittura in lingua classica sia giapponese sia cinese. Oggi si tende a designare prevalentemente la lingua classica giapponese usata nei testi premoderni sia di tradizione *wabun* sia di tradizione sinico-giapponese (*kanbun* e *kanbun-kundoku*), ma fino

al periodo Meiji il *bungo* per eccellenza è stato il *kanbun* (cinese classico).

bunshō 文章¹ (moderno)

vedi *bun*.

bunshō 文章² (d'origine cinese)

1. Decorazione, 2. Educazione, musica e istituzione che costituiscono la cultura, 3. Forme esterne della virtù interiore quali solennità e parole dignitose. 4. I testi scritti che esprimono pensieri coerenti. Poesie e prosa, ma anche la capacità di comporle.

bunshō (anticamente *monjō*) 文章³

Abbreviazione di 文章道 (letto *monjōdō*). La disciplina scolastica di storia e letteratura cinese classica alle scuole per istituire i funzionari pubblici *daigakuryō* 大学寮 del periodo Heian (VIII-XII sec.).

buntai 文体

‘Stile di scrittura’. Nell’ambito della storia della lingua e letteratura giapponese il termine *buntai* viene usato di solito per indicare il tipo di lingua usato (lingua parlata, scritta, classica e moderna) e non tanto lo stilema o il tipo di linguaggio usato.

gabun 雅文

‘Stile elegante’. Stile di scrittura in lingua classica con espressioni raffinate.

gazoku-setchū-buntai 雅俗折衷文体

‘Stile misto elegante-volgare’. Espressione usata per indicare lo stile testuale di genere letterario in cui le parti narrative sono scritte in giapponese classico e quelle dialogiche in lingua parlata in giapponese contemporaneo dell’epoca.

genbun’itchi 言文一致

‘Unificazione del parlato e dello scritto’. Concetto chiave nella riforma della lingua scritta avvenuta principalmente nell’ambito del genere letterario a partire dal periodo Meiji. Il cosiddetto stile *genbun’itchi* si stabilizzò verso gli ultimi anni dell’Ottocento tramite una sorta di vernacularizzazione della lingua scritta in giapponese classico.

hakubun 白文

Testi in *kanbun* senza glosse di lettura (*kunten*). Sono più autorevoli rispetto ai testi in *kanbun* etichettati.

kana 仮名, かな, カナ

Alfabeti sillabici giapponesi. Esistono due versioni: *hiragana* e *katkana*.

kanbun 漢文

Scrittura letteraria sinitica, ovvero testi scritti in cinese classico. È la scrittura in lingua scritta classica cinese che in cinese viene designata normalmente con i termini quali *wenyanwen* 文言文 (anche solo *wenyan* 文言) oppure *guwen* 古文. In Giappone, fino alla seconda metà dell'Ottocento, il *kanbun* veniva considerato la lingua della scienza e della cultura.

kanbun-kundoku 漢文訓読

Lettura-glossa della scrittura in cinese classico. Il *kundoku* è il metodo di traduzione letterale del *kanbun* attraverso cui il testo è adattato alla sintassi giapponese.

kanbun-kundoku-tai 漢文訓読体 o stile *kanbun-kundoku*

Stile di scrittura che evoca il *kanbun-kundoku*. Il *kanbun-kundoku-tai* 漢文訓読体 ('stile *kanbun-kundoku*') si può considerare sinonimo dello stile *kanbun-chokuyaku* o il *kanbun-chokuyaku-tai* 漢文直訳体 che significa, appunto, stile di traduzione letterale dal *kanbun*, e anche dello stile *kanbun-kuzushi* 漢文崩し ('*kanbun* disfatto/scomposto'), nel senso che i

costrutti del *kanbun* vengono scomposti per poi essere adattati ai costrutti della lingua giapponese classica. Fa parte dello stile *bungo* (lingua scritta classica).

kanbunmyaku 漢文脈

[*kanbun* (cinese classico) + *bunmyaku* (contesto)] Contesto letterario sinitico.

kangaku 漢学

Filologia classica cinese.

kangakusha 漢学者

Studioso di filologia classica cinese.

kango 漢語

Parole giapponesi di origine cinese.

kanji 漢字

Caratteri cinesi. Sinogrammi.

kanshi 漢詩

Poesie in cinese classico

kanshibun 漢詩文

Poesie e prose in cinese classico

kanshidan 漢詩壇

Rete delle persone “interne” al mondo del *kanshi* (poesie in cinese classico)

koshinbun 小新聞

‘Piccoli giornali’. I quotidiani rivolti al grande pubblico scritti in stile di scrittura moderno e cortese,

ōbunmyaku

[*ōbun* (testo in lingue europee) + *bunmyaku* (contestato)] ‘Contesto letterario europeo’. Talvolta usato in contrasto col termine *kanmyaku* 漢文脈 (‘contestato letterario sinitico’).

ōshinbun 大新聞

‘Grande giornale’. I cosiddetti “grandi giornali” del periodo Meiji. I quotidiani di orientamento politico e di fatto erano di formato grande rispetto ai *koshinbun* (‘piccoli giornali’).

shūmitsu-tai 周密体 o *shūmitsu-buntai* 周密文体

‘Stile accurato e minuzioso’. Termine adoperato per indicare lo stile preciso e accurato usato per tradurre fedelmente i testi dalle lingue europee.

stile *kanbun-kundoku* → *kanbun-kundoku-tai*

wabun 和文 o *wabuntai* 和文体

“Stile giapponese’. Stile di scrittura in giapponese classico caratterizzato dall’uso di costrutti e le figure retoriche tradizionali giapponesi.

wakan-konko-bun 和漢混交文

‘Stile misto giapponese-cinese’. Stile di scrittura in giapponese classico con il sistema di scrittura misto di *kanji* e *kana*, caratterizzato dall’uso misto dei vocaboli e dei costrutti di origine sia giapponese che cinese.

yomihon 読み本

‘Libri di lettura’. È un sottogenere del *gesaku*, influenzato dai romanzi cinesi in lingua scritta vernacolare *hakuwa* 白話 (cin. *baihua*).

zōku-soji 造句措辞

[*zōku* (composizione delle frasi) e *soji* (formulazione)] Espressione fissa, modo di dire.

Riferimenti bibliografici

※La parentesi [] racchiude l'anno della prima pubblicazione, anche in lingua originale, e la traduzione provvisoria in italiano dei titoli.

Akiyama, Yūzō. 1998. *Umoreta hon-yaku – kindai bungaku no kaitakusha tachi*. Tokyo: Shindokushosha.

Arokay, Judit et al. 2014. *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China, and the Slavic World*. Springer.

Benjamin, Walter. 1962 [1923 Die Aufgabe des Übersetzers]. Il compito del traduttore. In Renato Solmi (a cura di). *Angelus Novus – Saggi e frammenti*, 39-52.

. Torino, Einaudi

Bloomsfield, Leonard. 1935 [1933] *Language*, George Allen & Unwin LTD., London.

Calvetti, Paolo. 1999. *Introduzione alla storia della lingua giapponese*, E.Di.S.U. Napoli 2, Dipartimento di Studi Asiatici, Istituto Universitario Orientale di Napoli.

de Saussure. Ferdinand. 1978 [1916]. Trad. a cura di Tullio di Mauro. *Corso di Linguistica Generale*. Roma-Bari: Laterza.

Ekoyama, Tsuneaki. 1956. *Nihon bunshōshi*. Tokyo, Kawade shobō.

Even-Zohar, Itamar. 1990 [1978]. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. In *Poetics Today*, vol.11, no.1, 45-51.

- Frellesvig, Bjarke. 2010. *A History of the Japanese Language*. Cambridge University Press.
- Funayama, Tōru. 2013. *Butten wa dō yakusareta no ka –sūtorā ga kyōten ni narutoki – (Making Sutras into ‘Classics’ (jingdian): How Buddhist Scriptures Were Translated into Chinese)*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Futabatei, Shimei. 1961 [1906]. “Yo ga hon’yaku no hyōjun”. In Kawamori (a cura di) 1961, 217-221.
- 1967 [1897]. “Sakka kushindan”. In *Ukigumo dai sanpen*. Tokyo: Ōbunsha.
- 1971 [1906]. “Yo ga genbun’itchi no yurai [La storia del mio genbun’itchi]”. In Futabatei Shimei e Saganoya Omuro. *Meiji bungaku zenshū 17*, 110 – 111. Tokyo: Chikuma shobō.
1971. “Ochiba no hakiyose, futakagome”. In Futabatei, Shimei; Saganoya, Omuro. *Meiji bungaku zenshū 17*, 134 - 166. Tokyo: Chikuma shobō.
- Jespersen, Otto. 1964 (1933) *Essentials of English Grammar*. University of Alabama press.
- Hugo, Victor. 1887. *Things Seen* (traduzione di *Choses vues* (1887)). New York: Harper & Brothers.
- Harbsmeier, Christoph. 2015. “Early Chinese buddhist translators on translation: A brief introduction with textual data”. In Aussant, Emilie (a cura di). *La traduction dans l’histoire des idées linguistiques*, 2015, 259-273. Paris: Geuthner.
- Hayashi, Naomi. 2018. “Relativismo strutturale della lingua giapponese. Evidenzialità, interno/esterno, restrizione di persona”. In Carreras i Goicoechea, Maria; Russo, Giuliana; Venuti, Marco (a cura di), *Lingua, identità e alterità*, 71-83. Edizioni ETS.

- Hori, Keiko. 2000. “*Konjiki yasha* no ranpon [Opera originale di *Konjiki yasha*]”. In *Bungaku*, vol. 1, n. 6 (2000. 11, 12), 188 – 201. Tokyo: Iwanami shoten.
2007. “Meijiki no hon’yaku-hon’an ni okeru beikoku renkaban shōsetsu no eikyō (The Influence of American cheap editions upon Japanese translations or adaptations in the Meiji era)”. In *Shuppan kenkyū*, 38, 27 - 44.
2020. “Kindai nihon no meisaku bungaku to seiyō no renkaban shōsetsu no eikyō kankei (An Influence between Japanese Modern Literature and Western Cheap Editions)”. In *Tokai daigaku kiyō bunka shakai gakubu - kenkyū kōryūkai hōkoku*, n. 3, 193 – 199.
- Inagaki, Taturō (a cura di). 1981. *Negishiha bungaku shū – Meiji bungaku zenshū 26*. Tokyo: Chikuma shobō.
- Jarosch Shimada, Mutsumi. 2021. “Meiji taishōki “yomiuri shinbun” bunmatsu hyōgen no buntai suii – bunshō no shurui to bun no shurui ni chūmoku shite (Style Transition in the Sentence Final Position seen in the “Yomiuri Newspaper” during the Meiji and Taisho Era: Focusing on Article and Sentence Types)”. In *Kokusai nihongaku kenkyū ronshū*, n. 13, 51 – 71.
- Jespersen, Otto. 1964 [1933]. *Essentials of English Grammar*. University of Alabama press.
- Kamada, Tadashi; Yoneyama, Toratarō. 2004. *Shin kangorin*. Tokyo: Taishūkan shoten.
- Kamei, Takashi; Yamada Toshio; Ōtsuki Tokihiko.
- 2007 [1995]. *Nihongo no rekishi* [Storia di lingua giapponese], vol.6. Tokyo: Heibonsha.

- Kanda, Kōhei. 1964 [1885]. “Bunshōron o yomu”. In *Meiji ikō kokugo mondai ronshū*, 175-178. Tokyo: Kazama shobō.
- Kandatsu, Haruki. 1988. Morita Bunzō (Shiken) no byōsha shita matsukata defureki no okayama no nōson. In *Okayama daigaku keizai gakkai zasshi*, 20 (2), 1-28.
- Karatani, Kōjin. 1998 [1978]. *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham/London: Duke University Press.
- 1988 [1978]. *Nihon kindai bungaku no kigen*. Tokyo: Kōdansha.
- Katō, Shūichi e Masao Maruyama (a cura di). *Nihon kindai shisō taikei*, vol. 15: *Hon'yaku no shisō*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Katō, Tōru. 2013 [2006]. *Kanbun no soyō – dare ga nihonbunk o tsukutta no ka*, Tokyo: Kōbunsha.
- Kawamori, Yoshizō (a cura di). 1961 *Hon'yaku bungaku in Kindai bungaku kanshō kōza* vol. 21, Kadokawa shoten, Tokyo
- Kawato, Michiaki. 2000. “Ritton no shōsetsu to shoki no hon'yaku buntai [I romanzi di Bulwer-Lytton e i primi stili di traduzione]”. In Kawato e Sakakibara (a cura di). 2000, 383-416.
2002. “Shoki hon'yaku bungaku ni okeru Shiken to Futabatei no ichi – sono buntai o chūshin ni – [Le posizioni di Morita Shiken e Futabatei Shimei nella prima fase della letteratura di traduzione – studi sugli stili della prosa –]”. In Kawato e Sakakibara (a cura di). 2002, 337-353.
- 2003a. “*Yoru to asa* no buntai ni tsuite”, In Kawato e Sakakibara (a cura di). 2003a, 447-458.

- 2003b. “Wakaki hi no Morita Shiken [Il giovane Morita Shiken]”. In Kawato e Sakakibara (a cura di). 2003b, 327-351.
2012. “Genbun’itchi to meiji no hon’yaku bungaku – ‘dearu’ tai no seiritsu ni hatashita hon’yaku bungaku no yakuwari [‘Genbun’itchi’ e la letteratura di traduzione del periodo Meiji – il contributo della letteratura di traduzione alla formazione dello stile ‘dearu’]”. In *Hon’yaku to rekishi*, 60, 6-35. Tokyo: Nada shuppan sentā.
2014. “*Genbun itchi* and Literary Translations in Later Nineteenth-Century Japan: The Role of Literary Translations in Forming the “*De-arū*” Style”. In Judit Arokay et al. (a cura di). *Divided Languages? – Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China, and the Slavic World*, 207 – 222. Springer International Publishing Switzerland.
- Kawato, Michiaki e Takanori Sakakibara (a cura di). 1996. *Meiji hon-yaku bungaku zenshū, shinbun zasshi hen*, vol. 6: *Dikenzu shū*. Tokyo: Ōzorasha
2000. *Meiji hon’yaku bungaku zenshū, shinbun zasshi hen*, vol.14: *Ritton shū*. Tokyo: Ōzorasha
2002. *Meiji hon’yaku bungaku zenshū, hon’yakuka hen*, vol. 5: *Morita Shiken shū* I. Tokyo: Ōzorasha.
- 2003a. *Meiji hon’yaku bungaku zenshū, hon’yakuka hen*, vol.2: *Masuda Katsunori shū*. Tokyo: Ōzorasha,
- 2003b. *Meiji hon’yaku bungaku zenshū, hon’yakuka hen*, vol. 6: *Morita Shiken shū* II. Tokyo, Ōzorasha.
- Keene, Donald. 1998. *Dawn to the West – Japanese Literature of the Modern Era-, Fiction*. New York: Columbia University Press.

- Kimura, Ki (a cura di). 1972. *Meiji bungaku zenshū*, vol. 7: *Meiji hon'yaku bungaku shū*. Tokyo: Chikuma shobō.
- Kisaka, Motoi. 1987. "Gendai ōbunmyaku no hirogari". In *Kokubungaku – kaishaku to kyōzai no kenkyū*, vol. 32, n.14, 124-128.
1988. *Kindai bunshō seiritsu no shosō*. Tokyo: Izumi shoin.
- Komori, Yōichi. 1983. "Kōdōsuru 'jikkyō' chūkeisha no ichininshō buntai – Morita Shiken ni okeru 'shūitsu tai' no keisei (1) [Lo stile della prima persona come reporter che trasmette 'in diretta' – la nascita dello stile shūmitsu in Morita Shiken]", In *Seijō bungei*, vol. 103, Seijō daigaku bungakubu [Facoltà di Lettere dell'Università Seijō], 58-78.
- Konno, Shinji. 2014. *Nihongo no kindai – hazusareta kango*, Tokyo, Chikuma shobō.
- Kounosu, Yukiko. 2005. *Meiji taishō hon'yaku wandārando*, Tokyo, Shinchōsha.
- Kurashiki bunka kurabu (a cura di). 2011. *Morita Shiken no sekai: meiji no hon'yaku ō – jānarisuto*. Kurashiki: Nihon bunkyō shuppan kabushikigaisha.
- Lee, Yeounsuk. 2009 [1996]. *The Ideology of Kokugo: Nationalizing Language in Modern Japan*. Honolulu: Univ of Hawaii Press.
1996. *Kokugo toiu shisō: Kindai nihon no gengo ninshiki*. Tokyo: Iwanami shoten.
2014. "Homogenization or Hierarchization?: A Problem of Written Language in the Public Sphere of Modern Japan". In Arokay et al. (a cura di). 2014, 141-158.
- Levy, Indra. 2011. *Translation in Modern Japan*, Routledge

- Maeno, Naoaki. 2015[1968]. *Kanbun nyūmon* [Introduzione al kanbun]. Tokyo: Chikuma shobō.
- Masamune, Hakuchō. 1938. “Gaikoku bungaku kanshō”. In *Kaizō*, n. 11, 1938. Tokyo: Chūōkōronsha.
1942. “Meiji jidai no gaikoku bungaku inshō”. In *Gakujutsu no nihon*, 109 - 155. Tokyo: Chūōkōronsha.
- Masuda, Katsunori (a cura di). 1893 [1889]. *Yoru to asa*. [traduzione di *Night and Morning* (1841) di Bulwer-Lytton]. Tokyo: Hakubunkan.
- Matsuda, Kiyoshi et al. (a cura di). 2009. *Kaigai kenbun shū - Shin nihon koten bungaku taikei, Meiji hen 5*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Matsumoto, Takashi. 2014. ““Monowari no hashigo” furoku ‘kotoba no sadame’ goi bunseki – 1874nen hon’yaku shuppan no kagakusho ni miru hiragana wago no zōgoryoku –”. In *Seisen joshi daigaku jinbunkagaku kenkūjo kiyō*, n. 35.
- Mizuno, Akira. 2007. “*Kindai nihon no bungakuteki tagen shisutemu to hon’yaku no isō – chokuyaku no keifu* [Posizione del polisistema letterario e della traduzione nel Giappone moderno – la storia delle traduzioni letterali]”. In *Hon’yaku kenkyū eno shōtai*, vol. 1, Nihon tsūyaku hon’yaku gakkai hon’yaku kebnkyū bunkakai.
2009. “A Genealogy of Literal Translation in Modern Japan”, in *La traduction au Japon / Translation in Japan*, vol. 22, 29-55. Association canadienne de traductologie.
2010. *Hon ansorojī o yomu tameni*. In Yanabu et al. 2010, 36-52.
2012. “Stylistic Norms in the Early Meiji Period: From Chinese Influences to European Influences”. In Nana Sato-Rossberg & Judy Wakabayashi (a cura di), 2012, 92- 114.

- Mori, Kazuya. 2013. “Dazai shundai no butten sanshū ni miru kinsei nihon shakai to bukkyō”. In *Chūō daigaku seisaku bunka sōgō kenkyūjo nenpō*, vol. 17, 197-213.
2014. “Dazai shundai ni yoru butten no “saikōsei” -- “*shūsan amidakyō* o megutte”” -- In *Shūkyōkenkyū*, vol. 87, *bessatsu*, 299-300.
2016. “Sorai gakuha ni yoru butten-kan’yaku no shūjigakuteki hihan no seishin”. In *Shūkyōkenkyū*, vol. 89, *bessatsu*, 305-306.
- Mori Ogai. 1961 [1914]. “Hon’yaku ni tsuite”. In Kawamori 1961, 222-223.
- Morioka, Kenji. 1980. “Kokugoshi ni okeru shingaku dōwa no ichi”. In *Kokugogaku*, n. 123.
1991. *Kindaigo no seiritsu – buntaihen*. Tokyo: Meiji shoin.
- Morita, Shiken. 1893 [1889], “Jo [prefazione]”. In Masuda (a cura di). 1893 [1889]
- 1981 [1888], “Nihon bunshō no shōrai”. In Inagaki (a cura di) 1981, 233-239.
- 1991 [1887]. “Hon’yaku no kokoroe”. In Katō e Maruyama (a cura di). 1991, 283-287.
- 1991 [1906]. “Hon-yaku no kushin”. In Katō e Maruyama (a cura di). 1991, 292-295-
- 1996 [1896]. *Rōgaeri*. In Kawato e Sakakibara (a cura di) 1996, 122-138.
- 2002 [1889]. *Tantei Yūberu*. In Nakamura et al. (a cura di). 2002, 397-456.
- 2009 [1885]. “Hōji nichiroku”. In Matsuda et al. (a cura di). 2009, 455-601.
- Mozume, Takami. 1964 [1886]. “Genbun’itchi”. In *Meiji ikō kokugo mondai ronshū*, 1964, 180-193. Tokyo: Kazama shobō.

- Nagai, Kafū. 1987 [1921]. *Ame shōshō, yukidoke hoka nanahen*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Nakamura, Michio. 1963. “‘Dearu’ shōkō”. In *Chūō daigaku bungakubu kiyō*, n. 29, 119-160.
1967. “‘Dearu’ saikō”, in *Chūō daigaku bungakubu kiyō*, n. 46, 19-48.
- Nakamura, Mitsuo (a cura di). 1971. *Futabatei Shimei-Saganoya Omuro shū - Meiji bungaku zenshū*, vol. 17. Tokyo: Chikuma shobō.
- Nakamura, Noriaki et al. (a cura di). 2002. *Shin nihon koten bungaku taikei – Meiji hen: Hon’yaku shōsetsu shū*, 2. Tokyo: Iwanami shoten.
- Natsume, Sōseki. 1957. *Sōseki zenshū*, vol. 34. Tokyo: Iwanami shoten.
- Nomura, Takashi. 2013. *Nihongo standādo no rekishi* (Storia della lingua giapponese standard). Tokyo: Iwanami shoten.
- Ōchō, Enichi. 1983. Bukkyō-kyōten no kan’yaku ni kansuru shomondai. In *Tōyō gakujutsu kenkyū*, vol.22(2), 1-12.
- Okayama, Hajime. 1983. “Kan’yaku butten no buntairon to hon’yaku ron”. In *Tōyō gakujutsu kenkyū*, vol. 22, no. 2, 82-96.
- Orikuchi, Shinobu → Shaku Chōkū
- Ozaki, Kōyō. 2003 [1892]. *Ninin nyōbō*. In *Shin nihon koten taikei, Meiji hen*, vol. 19. Tokyo: Iwanami shoten.
- Ozaki, Yukio. 1926. *Ozaki Yukio zenshū*, vol. 2. Tokyo: Heibonsha.
- Rodrigues, J. 1976 [1604]. a cura di Doi Tadao, *Nihon bunten. (Arte da lingua de Iapam, Nagasaki, Collegio de Iapão da Companhia de Iesu)*. Tokyo: Benseisha.

- Saitō, Mareshi. 2005. *Kanbunmyaku no kindai*. Nagoya: Nagoya daigaku shuppankai.
2009. “Tennen jiyū no buntai”. In Matsuda et al. 2009, 683-693.
- 2014 [2007]. *Kanbunmyaku to kindai nihon*. Tokyo: Kadokawa
2020. Ross King e Christina Laffin (trad.). *Kanbunmyaku: The Literary Sinitic Context and the Birth of Modern Japanese Language and Literature*. Brill.
- Saitō, Mino. 2012. *Kindai nihon no hon'yaku bunka to nihongo: hon'yaku ō Morita Shiken no kōseki* [La cultura della traduzione e la lingua giapponese nella modernità: il contributo di Morita Shiken, re della traduzione]. Tokyo: Minerva shobō.
- Sato-Rossberg, Nana et al. (a cura di). 2012. *Translation and Translation Studies in Japanese Context*. London-New York: Continuum.
- Seeley, Christopher. 2000. *A History of Writing in Japan*, Univ of Hawaii press.
- Seko, Katashi. 1968 [1934]. *Kindai nihon bunshōshi*. Tokyo: Hakuteisha.
- Shaku Chōkū 1955 [1950]. “Shigo to shitenō nihongo”. In Orikuchi shinobu hakase kinen kodai kenkyūjo (a cura di). *Orikuchi shinobu zenshū*, vol. 19, 237-258. Tokyo: Chūōkōronsha.
- Shirane, Haruo. 1999. *Sōzō sareta koten – kanon keisei, kokumin kokka, nihon bungaku*. Tokyo: Shinyōsha.
2000. *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. California: Stanford University Press.
- Sugimoto, Tsutomu. 1996. *Edo no bun'en to bunshōgaku*. Tokyo: Waseda daigaku shuppanbu.

- 2013 [1962]. *Rangaku to nihongo*. Tokyo: Yasaka shobō.
- Sugimura Takeshi. 1969. “Kihon arekore”. In *Kokuritsu kokkai toshokan geppō*, n. 97, 28-29.
- Tachibana, Yūichi. 2002 [1981]. *Meiji kasō kiroku bungaku*. Tokyo: Chikuma shobō.
- Takahashi, Osamu (a cura di). 2002a. *Tamtei yūberu*. In Nakamura et al. (a cura di). 2002, 397-453.
- 2002b. “Morita Shiken no shūmitsu yaku”. In Nakamura et al. (a cura di). 2002, 555-564.
- Tayama, Katai. 1909. *Tsūzoku sakubun zensho*, vol. 24: *Shōsetsu sahō*. Tokyo: Hakubunkan.
- Tezuka, Masayuki. 1980. “Izumi Kyōka to Morita Shiken”. In *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho – Izumi Kyōka*. Tokyo: Yūseidō.
- Tokieda, Motoki. 1960. *Bunshō kenkyū josetsu*. Tokyo: Yamada shoin
- Tsubouchi, Shōyō. 1891. “Gaikoku bibungaku no yunyū”. In Waseda bungaku sha (a cura di). *Waseda bungaku*, vol. 3, 59-60. Tokyo: Daiichi shobō.
- 1896 [1891]. “Gaikoku bibungaku no yunyū”. In *Bungaku sono oriori*. Tokyo: Shunyōdo.
- Twine, Nannette. 1978. “The Genbunitchi Movement”. In *Monumenta Nipponica*, vol. 33, No. 3 (autunno, 1978), 333 – 356. Sophia University.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator’s Invisibility: A history of translation*, London: Routledge.
- Yamaguchi, Nakami. 2006. *Nihongo no rekishi* [Storia della lingua giapponese]. Tokyo: Iwanami shoten.
- Yamamoto, Masahide. 1921. *Genbun’itchi no rekishi ronkō*. Tokyo: Ōfūsha.

1965. *Kindai buntai hassei no shiteki kenkyū*. Tokyo: Iwanami shoten.
1978. *Kindai buntai keiseishi shiryō shusei – hassei hen*. Tokyo: Ōfūsha.
- Yanabu, Akira et al. (a cura di). 2010. *Nihon no hon'yaku ron: ansorojī to kaidai* (Teorie di traduzione in Giappone: antologia e commenti). Tokyo: Hōsei daigaku shuppanyoku (Hōsei University Press).
- Yanagida, Izumi. 1961 [1935]. *Meiji shoki hon'yaku bungaku no kenkyū* [Studi sulla letteratura in traduzione del primo periodo Meiji], (Meiji bungaku kenkyū, vol.5). Tokyo: Shunjūsha.
- Yanagita, Kunio. 1930. *Kikōbunshū*. Tokyo: Hakubunkan.
- Yano, Ryūkei. 1883. *Keikoku bidan, I*. Tokyo: Hōchi-shinbun-sha.
1884. *Keikoku bidan, II*. Tokyo: Hōchi-shinbun-sha
- 1969 [1884]. *Keikoku bidan*. Tokyo: Iwanami shoten.
- Yoshida, Sumio e Inoguchi Yuichi (a cura di). 1964. *Meiji ikō kokugo mondai ronshū*, 175-178. Tokyo: Kazama shobō.
- Yoshitake, Yoshitaka. 1973. “Nihon hon'yakushi, Meiji shoki no hon'yaku”. In *Kikan hon'yaku*, No. 1, 126-134.