

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

Series Minor
CV

CRONACHE DI VITA URBANA DA EDO A TŌKYŌ

Gli *hanjōki* nei periodi Tokugawa, Meiji e Taishō

GALA MARIA FOLLACO




UniorPress

CRONACHE DI VITA URBANA DA EDO A TŌKYŌ

Gli *hanjōki* nei periodi Tokugawa, Meiji e Taishō

Series Minor

CV

Direttore

Francesco Sferra

Comitato di redazione

Riccardo Contini, Martin Orwin, Junichi Oue,
Roberto Tottoli, Giovanni Vitiello

Comitato scientifico

Anne Bayard-Sakai (INALCO), Stanislav Bazyliński (Facoltà teologica
S. Bonaventura, Roma), Henrietta Harrison (University of Oxford),
Harunaga Isaacson (Universität Hamburg), Barbara Pizziconi (SOAS,
University of London), Lucas van Rompay (Duke University),
Raffaele Torella (Sapienza, Università di Roma),
Judith T. Zeitlin (The University of Chicago)

Dipartimento Asia, Africa e Mediterraneo
Università di Napoli L'Orientale

UniorPress
Napoli 2025

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

Series Minor

CV

CRONACHE DI VITA URBANA DA EDO A TŌKYŌ

Gli *hanjōki* nei periodi Tokugawa, Meiji e Taishō

Gala Maria Follaco



NAPOLI
2025

ISSN 1824-6109
ISBN 978-88-6719-312-7



UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli
uniorpress@unior.it



This work is licensed under
a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Tutti i diritti riservati
Questo volume è stato sottoposto al vaglio di due revisori anonimi

Indice

Nota dell'autrice	7
Introduzione	9
Capitolo 1: <i>Edo hanjōki</i> e la sua epoca	27
1.1 La scrittura dello spazio in epoca Tokugawa.....	27
1.2 Gli scritti topografici di Tokunaga Tanehisa.....	41
1.3 Terakado Seiken e lo <i>Edo hanjōki</i>	51
Capitolo 2: Gli <i>hanjōki</i> di epoca Meiji. 1874: <i>annus mirabilis</i> ...	69
2.1 L'epoca Meiji: situazione politica, urbanistica e letteraria	69
2.2 Gli <i>hanjōki</i> del primo periodo Meiji	77
2.2.1 Narushima Ryūhoku, <i>Ryūkyō shinshi</i>	80
2.2.2 Hattori Bushō, <i>Tōkyō shin hanjōki</i>	92
2.2.3 Hagiwara Otohiko, <i>Tōkyō kaika hanjōshi</i>	109
2.2.4 Takamizawa Shigeru, <i>Tōkyō kaika hanjōshi</i> ...	117
Capitolo 3: Gli <i>hanjōki</i> dopo il primo decennio Meiji.....	127
3.1 Le scritture urbane del medio e tardo Meiji e dell'epoca Taishō	127
3.2 Gli <i>hanjōki</i> dedicati a Tōkyō	137
3.2.1 Le cronache successive al Grande terre- moto del Kantō.....	158

Indice

3.3 Gli <i>hanjōki</i> sugli altri centri urbani.....	168
3.4 Gli <i>hanjōki</i> su città e paesi stranieri.....	178
3.5 Sviluppi successivi	185
Conclusioni	191
Bibliografia	199
Indice analitico	209

Nota dell'autrice

L'autrice intende ringraziare il Dipartimento Asia, Africa e Mediterraneo per le risorse messe a disposizione di questa ricerca nel corso degli anni, il Direttore Responsabile della collana che ospita il volume, Francesco Sferra, e il Presidente di UniOr Press, Giancarlo Lacerenza.

Molte persone hanno contribuito, in modi diversi, all'attuazione e alla buona riuscita del progetto. È dunque doveroso ringraziare, in ordine rigorosamente alfabetico, Giorgio Amitrano, Andrea Bianco, Chiba Shunji, Gloria Cianciulli, Silvana De Maio, Matthew Fraleigh, Timothy Goddard, Hori Makoto, Seth Jacobowitz, Antonio Manieri, Caterina Mazza, Aaron W. Moore, Jun'ichi Oue, Gaye Rowley, Giuseppe Strippoli, Roberta Strippoli, Takahashi Noriko, Wada Atsuhiko.

Un ringraziamento particolare va a Simone, per la pazienza con cui ha letto ogni singolo capitolo, fornendo suggerimenti preziosi, e per il consueto sostegno in tutte le fasi della ricerca e della stesura.

L'autrice è grata ai revisori anonimi per l'attenzione e il tempo dedicato alla valutazione del manoscritto.

Infine, è opportuno ringraziare il personale delle biblioteche dell'Università Waseda di Tokyo, dell'Oriente (SIBA Sezione Asiatica), e della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

Introduzione

Il canone letterario moderno presenta, in Giappone, tre caratteristiche fondamentali: è dominato dal romanzo, si esprime in giapponese, descrive ambientazioni e problemi essenzialmente urbani. All'indomani della Restaurazione Meiji (1868), dopo il contatto con le culture e le letterature euro-americane nell'epoca d'oro della prosa, si era fatta strada tra gli intellettuali la convinzione che una forma di scrittura narrativa di matrice realistica, come era il romanzo, abbinata a una lingua letteraria che ricalcasse quella parlata, potesse veicolare idee di rinnovamento e progresso che, a lungo andare, avrebbero portato beneficio ai cittadini e alla nazione. La transizione verso la modernità, in Giappone, fu ispirata per molti versi da ideali occidentali, ma è importante considerare che i numerosi cambiamenti culturali che accompagnarono l'evoluzione economica e sociale del Paese nella seconda metà del diciannovesimo secolo furono gli elementi costitutivi di quella che si può definire una rivoluzione conservatrice, dal momento che molte delle questioni cruciali per la realizzazione di questa "modernizzazione," o "occidentalizzazione," erano già state poste parecchi decenni prima.

Dal punto di vista letterario, in epoca Meiji 明治 (1868-1912) si spezzano numerosi equilibri preesistenti, e ciò si verifica come conseguenza di una radicale trasformazione dei rapporti sociali avvenuta in una fase di grande instabilità, quando molte categorie consolidate vengono meno. È l'inizio di un processo che porterà

alla nascita di una letteratura definita “imperialista” dallo studioso Munakata Kazushige,¹ una letteratura che cerca di espandersi in nuovi territori; le prime tracce visibili di questa espansione si ritrovano nello spazio della nuova capitale, Tōkyō, e in un modo nuovo di intendere la città.

L’influenza del capitalismo e delle politiche imperialiste euro-americane si riflette chiaramente nella letteratura dell’epoca, con una radicale riforma del linguaggio e una ridefinizione del canone letterario. Il centro della produzione letteraria diventa la prosa narrativa, in special modo il romanzo, che si avvicina più al modello europeo che alla forma autoctona a esso maggiormente affine, vale a dire la narrativa *gesaku* 戯作 della precedente epoca Tokugawa (1600-1868). Questo porterà a un progressivo abbandono dei linguaggi letterari tradizionali, con un particolare declino del *sinitico*, e a una svalutazione dei generi difficilmente assimilabili agli stili occidentali. Per essere considerato moderno, un romanzo doveva raccontare storie realistiche utilizzando un linguaggio il più possibile accessibile a tutti, ossia il giapponese parlato.

Dopo l’abolizione del sistema feudale e l’abbandono del precedente assetto sociale regolato dal *mibunsei* 身分制, la divisione in classi, la società perde i suoi punti di riferimento identitari,² mentre idee e tecniche straniere si diffondono rapidamente grazie alla modernizzazione urbana in corso. Ed è proprio l’aspetto “urbano” della letteratura Meiji a emergere pienamente verso la fine del secolo, quando gli scrittori influenzati dal realismo e dal naturalismo

¹ Munakata Kazushige, “Jānarizumu to akademizumu,” in Kōno Kimiko, Wiebke Denecke, Shinkawa Tokio e Jinno Hidenori (a cura di), *Nihon “bun” gaku shi. Dai 3: “Bun” kara “Bungaku” e. Higashi Ajia no bungaku o minaosu*, Tōkyō: Benseisha, 2018, pp. 364-365.

² Sull’abolizione del *mibunsei* si vedano, in particolare, David L. Howell, *Geographies of Identity in Nineteenth-Century Japan*, Los Angeles: University of California Press, 2005 e Yoshida Nobuyuki, *Kinsei toshi shakai no mibun kōzō*, Tōkyō: University of Tokyo Press, 1998.

europeo cominciano ad ambientare le loro storie a Tōkyō. Sebbene questi romanzi siano indiscutibilmente moderni e riflettano la realtà urbana del tempo, le immagini delle città europee si mescolano a quelle del passato di Edo e dei primi anni della nuova capitale, rifacendosi anche a motivi e atmosfere tipici del vecchio *gesaku*. È una fusione che crea nuove sfide nel momento in cui le scene urbane diventano parte integrante delle vicende dei personaggi letterari, anziché costituirne soltanto l'ambientazione.

In questo contesto, gli *hanjōki* 繁昌記 (cronache di fioritura) occupano una posizione decisamente singolare. Se i loro contenuti li inseriscono a pieno titolo nel canone letterario moderno, data la presenza massiccia di temi urbani nei testi, a escluderli sono le altre due caratteristiche: essi non sono romanzi (pur senza difettare in realismo, anzi il contrario) e non sono scritti in giapponese. Gli *hanjōki* sono infatti testi topografici incentrati su una città o un quartiere e, con il passare del tempo, su regioni o interi paesi, che presentano talvolta inserti narrativi, ma non tali da poterli assimilare al romanzo, e sono scritti generalmente in sinico. Sono la lingua e il tenore a motivare la frequente definizione di *kanbun gesaku* 漢文戯作 (letteralmente: narrativa giocosa in sinico) attribuita ai primi esempi del corpus, quelli più influenzati dal suo archetipo: lo *Edo hanjōki* 江戸繁昌記 (Cronache della fioritura di Edo, 1832-1836) di Terakado Seiken (1796-1868).

Per via del mancato allineamento agli orientamenti letterari dell'epoca Meiji, gli *hanjōki* non divennero mai parte del canone, ma ciò non significa che non abbiano esercitato un'influenza sul panorama culturale coevo. Come si vedrà, nonostante la loro marginalità nel canone letterario in formazione e, prima ancora, gli autorevoli sforzi di limitarne la circolazione in quanto ritenuti capaci di fuorviare giovani menti, gli *hanjōki* continuarono a essere scritti, venduti e letti. A leggerli, in particolare, erano gli scrittori, che per sensibilità e formazione erano più in grado di apprezzarne le sottigliezze e le atmosfere. Questo induce a supporre che quella letteratura moderna in pieno possesso degli

stessi requisiti che sancivano l'esclusione dal canone delle cronache di fioritura fosse di fatto in debito con esse. Se si considera, per esempio, Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959), uno degli autori moderni la cui poetica è più segnata da letture sistematiche e articolate dello spazio urbano, è facile riscontrare un'influenza degli *hanjōki* sul suo modo di vedere (e quindi di raccontare) la città. Kafū lesse ripetutamente *Edo hanjōki*, *Ryūkyō shinshi* 柳橋新誌 (Nuove cronache di Yanagibashi, 1859, 1874) di Narushima Ryūhoku 成島柳北 (1837-1884), *Tōkyō shin hanjōki* 東京新繁昌記 (Un nuovo resoconto della fioritura di Tōkyō, 1874) di Hattori Bushō 服部撫松 (1842-1908), *Tōkyō kaika hanjōshi* 東京開化繁昌誌 (Cronache della fioritura di Tōkyō nell'era della civiltà, 1874) di Hagiwara Otohiko 萩原乙彦 (1826-1886) e altri dei testi discussi in questo volume; è interessante notare, in particolare, come ciascuna di queste letture precedesse la stesura di opere in cui si manifestava la complessità della sua sensibilità urbana, del suo senso della città: dal suo diario emerge infatti come la lettura di *Tōkyō shin hanjōki* avvenga nel periodo della pubblicazione di *Udekurabe* 腕くらべ (Rivalità, 1918),³ opera incentrata sulle dinamiche di un quartiere famoso per le sue *geisha* quale era Shinbashi 新橋, mentre *Tōkyō kaika hanjōshi* lo accompagna durante la stesura del suo romanzo più importante, *Bokutō kidan* 墨東綺譚 (Una strana storia al di là del Sumida, 1937), in cui l'ambientazione nei quartieri oltre la riva orientale del fiume Sumida è essenziale alla complessa articolazione della trama.⁴

Come si dimostrerà, almeno fino a un certo punto della sua storia, il filone degli *hanjōki* rappresentò gli spazi urbani seguendo sostanzialmente la linea dettata da Seiken. Ciò si tradusse nella trasmissione di un'immagine di Tōkyō che immancabilmente nascondeva tracce della sua versione precedente, vale a dire Edo, la

³ Nagai Kafū, *Danchōtei nichijō vol. 1*, in Inagaki Tatsurō, Takemori Ten'yū e Nakajima Kunihiko (a cura di), *Kafū zenshū*, Tōkyō: Iwanami shoten, 1995, vol. 21, p. 38.

⁴ Id., *Danchōtei nichijō vol. 3*, in *Kafū zenshū*, cit., vol. 23, pp. 387-389.

sede dello shogunato, non ancora capitale. Le opere scritte nel solco di *Edo hanjōki*, che ne riprendono gli stilemi con maggiore fedeltà e replicano l'uso che Seiken faceva del sinitico, sono qui definiti "*hanjōki* storici." Vi è poi una produzione successiva, i cui primi esempi risalgono alla fine dell'Ottocento, che abbandona gradualmente il sinitico e rinuncia ad alcuni degli aspetti più caratteristici degli *hanjōki* storici, soprattutto il tenore umoristico e dissacrante e la determinazione a sottrarsi a qualsivoglia pretesa di "utilità." Il carattere ibrido e flessibile di questa tipologia testuale ne determinò con il tempo il declino, prestandosi alle finalità più disparate e talvolta asservendolo a iniziative di promozione turistica che erano quanto di più lontano si possa immaginare rispetto agli intenti coltivati dalle prime generazioni di autori.

Fondata da Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616) nel 1603, la città di Edo fu scelta come base strategica per la regione del Kantō 関東 e diventò la sede centrale dello shogunato, dove fu eretto, nella parte orientale dell'attuale baia di Tōkyō, il Castello di Edo (*Edojō* 江戸城). Quando Ieyasu giunse sul territorio, nel 1590, Edo era un villaggio di pescatori che, attraverso gli sforzi suoi e delle due generazioni successive, nello specifico del figlio Hidetada 秀忠 (1579-1632) e del nipote Iemitsu 家光 (1604-1651), si trasformò nel centro urbano che incarnava le ambizioni dello *shōgun* 将軍. Sin da principio, Edo fu divisa in due zone principali, vale a dire lo *shitamachi* 下町 o "città bassa," a sud-est del castello, che comprendeva i quartieri di Kanda 神田, Nihonbashi 日本橋 e Kyōbashi 京橋, ed era abitata prevalentemente da artigiani e mercanti, e lo *yamanote* 山ノ手, la parte collinare nella sezione nord-orientale, dove vivevano i militari e le classi meglio collocate nelle gerarchie sociali.

Edo era in costante espansione e i confini cittadini non erano sempre chiari, dal momento che il processo di urbanizzazione delle aree rurali limitrofe non si fermava mai. Fu solo nel 1818 che lo shogunato ne fissò i limiti orientali (Kameido 亀戸 e Onagimura 小名木村), occidentali (Shinjuku Tsunowazumura 新宿角

筈村 e Yoyogi 代々木), meridionali (Minami-Shinagawachō 南品川町) e settentrionali (Kamiogumura 上尾久村).⁵ Nel corso dei decenni la città fu sottoposta a ripetute trasformazioni, spesso radicali, legate anche ai pesanti danni provocati dagli incendi. Per esempio, il cosiddetto incendio dell'era Meireki 明暦 (1655-1658), che divampò a Edo nel 1657, distrusse i due terzi del territorio urbano e rese necessaria una ricostruzione che comportò anche lo spostamento di alcuni quartieri dello *shitamachi* e di edifici religiosi in altre parti della città. Fu proprio dopo questo incendio che si cominciarono a pianificare delle strade più ampie, che potessero fungere da vie di fuga in caso di disastri, chiamate *hirokōji* 広小路, ed è proprio intorno a queste strade che fiorì la cultura urbana popolare, quello *hanjō* 繁昌 (o 繁盛) cui si riferiscono i testi introdotti poc'anzi.

Come capitale dello shogunato, infatti, Edo era il centro politico dell'arcipelago, dove si riunivano samurai, funzionari e mercanti. La città crebbe rapidamente, di conseguenza si svilupparono il commercio e l'artigianato ed Edo si affermò come uno dei principali centri economici del Giappone. Ma non solo: il periodo Tokugawa, soprattutto nel territorio della sua città principale, vide una fioritura artistica e culturale importante, che comprende espressioni e generi fortemente rappresentativi come le stampe *ukiyo* 浮世, il teatro *kabuki* 歌舞伎 e lo *haikai* 徘徊. Non ultima, l'industria dell'intrattenimento conobbe nella città dei samurai uno sviluppo senza precedenti, e con il passare del tempo ne divenne una delle principali attrattive. Questa fioritura della cultura urbana, lo *hanjō* della città di Edo, si tradusse anche in una crescente tipizzazione dei suoi abitanti, i cosiddetti *edokko* 江戸っ子, termine la cui prima occorrenza si colloca nel 1771⁶ e che designa il residente autoctono come persona attiva, sempre in movimento

⁵ Ishii Akira, *Edo no fūzoku jiten*, Tōkyō: Tōkyōdō shuppan, 2016, p. 28.

⁶ Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture: Daily life and diversion in urban Japan, 1600-1868*, a cura di Gerald Groemer, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, p. 42.

e dedicata ai piaceri. Tale immagine, tuttavia, non emerge prima del tardo diciottesimo secolo, ed è una costruzione retorica che si deve soprattutto alle arti, specie quelle che traevano ispirazione dal quotidiano degli ambienti, come il *senryū* 川柳, una tipologia di componimento comico che condivide la struttura dello *haiku* 俳句 ma se ne discosta per i temi e per la forte carica umoristica e spesso satirica.⁷ Gli *edokko* sono tra i temi preferiti degli autori di *hanjōki*, così come le molteplici espressioni della cultura popolare nella sua accezione più ampia, che include i quartieri dell'intrattenimento, i teatri e le ricorrenze religiose ma anche l'alimentazione, il paesaggio cittadino e i mezzi di trasporto. Edo diventa, nel corso dei due secoli in cui è centro del potere militare, una città di dimensioni vastissime, le cui infrastrutture stradali costituiscono quella che lo storico Yoshida Nobuyuki ha definito "la linea della vita del colosso urbano;"⁸ non stupisce, dunque, che testi così attenti alla dimensione quotidiana dell'esperienza urbana si concentrino immancabilmente su strade vecchie e nuove, carrozze, e poi a partire dall'epoca Meiji anche su riscìò, treni, tram e tutti gli altri elementi rappresentativi dei nuovi paradigmi di mobilità urbana.

Tuttavia, se *Edo hanjōki* e i suoi epigoni si limitassero a raccontare lo spazio urbano cogliendone i cambiamenti, anche i più sottili, non sarebbero dissimili da altri filoni topografici cui pure sono non di rado accostati. Ciò che li differenzia da opere dalla vocazione più pratica e informativa è desumibile dalle circostanze della pubblicazione dell'opera di Seiken: egli, infatti, non descrive la città nel suo momento di massima fioritura, ma piuttosto in una

⁷ Cenni sulla storia del *senryū*, e la traduzione di alcuni componimenti particolarmente rappresentativi, soprattutto in relazione allo spazio urbano di Edo, sono contenuti nel contributo di Jason Webb, "Mr. Senryū's Barrel of Laughs, Edo Haikai Style," nel volume: Sumie Jones, Kenji Watanabe (a cura di), *An Edo Anthology: Literature from Japan's Mega-City, 1750-1850*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2013.

⁸ Yoshida Nobuyuki, *Toshi: Edo ni ikiru*, Tōkyō: Iwanami shoten, 2015, p. 246.

fase di crisi. La Edo di Seiken è una città messa a dura prova da incendi, carestie e altre calamità naturali che hanno dimezzato i raccolti e provocato un aumento incontrollato dei prezzi. Egli sceglie la “fioritura,” la prosperità, come chiave di lettura privilegiata di un mondo in declino, e lo fa con intento critico, addirittura sarcastico, con l’obiettivo di scavare sotto la superficie allegra di una società in disfacimento per riportare alla luce tutte le sue contraddizioni.

A partire dall’inizio del diciannovesimo secolo, infatti, il governo dello shogunato di Edo si indebolì gradualmente. Le pressioni straniere e l’insoddisfazione interna, dovuta in particolare alle difficoltà finanziarie, contribuirono al declino del prestigio dello *shōgun* e del sistema da lui rappresentato. Il malcontento crebbe tra la gente comune e i mercanti. In particolare, l’insoddisfazione per l’elevato carico fiscale e il *mibunsei*, così come i disastri naturali⁹ e le carestie, accentuarono l’instabilità sociale. A questa situazione già di per sé estremamente delicata si aggiunsero, intorno alla metà del secolo, le pressioni delle potenze euro-americane per l’apertura dei porti e la ripresa degli scambi commerciali.

Questo periodo culminò nella cosiddetta “guerra Boshin” (*Boshin sensō* 戊辰戦争) del 1868-1869, un conflitto che vide contrapposte due fazioni principali: il governo dell’imperatore Meiji, che rappresentava le forze che sostenevano la modernizzazione e l’occidentalizzazione del Giappone, e il governo dello shogunato Tokugawa, che rappresentava il sistema feudale tradizionale e il potere dei signori feudali. A seguito di numerose manifestazioni di malcontento per la gestione inefficace del potere da parte dello shogunato e il rifiuto di aprire il Paese agli scambi commerciali con l’estero, nel 1867, l’imperatore Meiji, appoggiato da alcuni signori feudali insoddisfatti del governo Tokugawa (in particolare

⁹ Basti pensare che i danni derivati dagli incendi, numerosissimi a Edo per l’intero periodo Tokugawa, aumentarono esponenzialmente proprio nella quarta decade del diciannovesimo secolo. Nishiyama, *Edo Culture*, cit., p. 29.

quelli di Satsuma 薩摩 e Chōshū 長州), proclamò la Restaurazione Meiji, ponendo fine allo shogunato. La guerra Boshin fu quindi una guerra civile che si scatenò tra le forze fedeli al governo Meiji e quelle fedeli allo shogunato Tokugawa. Le battaglie ebbero luogo in varie regioni del Giappone, con la vittoria finale delle forze imperiali nel 1869. Questo segnò il definitivo ripristino del potere imperiale, dunque la fine del sistema feudale, l'abolizione della classe dei samurai e l'avvio di un periodo di modernizzazione e occidentalizzazione senza precedenti nella storia dell'arcipelago e dell'Asia orientale.

La modernizzazione fu particolarmente massiccia nella città di Edo, che in questi anni cambiò denominazione, assumendo quella di Tōkyō 東京, e diventò la capitale del Paese (1871). La città si sviluppò gradualmente come centro politico, economico ed industriale, furono costruiti edifici e linee ferroviarie secondo gli standard moderni, vi fu un notevole incremento demografico. Tutto ciò non si arrestò nelle successive epoche Taishō 大正 (1912-1926) e Shōwa 昭和 (1926-1989), durante le quali si verificarono nuove e radicali ricostruzioni a seguito di eventi catastrofici come il Grande terremoto del Kantō (1923), i bombardamenti della Seconda guerra mondiale (1945), e in vista delle Olimpiadi estive del 1964. I giochi olimpici divennero un vero e proprio simbolo della modernizzazione e dello sviluppo di Tōkyō ed ebbero un impatto notevole sulle infrastrutture e sui progressi urbanistici della città. Inoltre, attirarono l'attenzione internazionale e fornirono l'opportunità di mostrare al mondo la ricostruzione e la crescita economica del Giappone, contribuendo a superare l'immagine negativa che ne aveva accompagnato la percezione all'estero durante la guerra.

Il presente volume prende in esame gli *hanjōki* pubblicati tra gli anni Trenta del diciannovesimo secolo e l'inizio dell'epoca Shōwa, seguendo dunque il corso delle trasformazioni della vita urbana e delle architetture urbane che hanno interessato la città di Tōkyō e alcuni altri centri e regioni nelle fasi più significative della modernizzazione e occidentalizzazione del Paese.

Il primo capitolo, “*Edo hanjōki* e la sua epoca,” si concentra sull’opera di Terakado Seiken, autore del primo *hanjōki* della storia e iniziatore del genere. L’analisi del testo è preceduta da una riflessione in merito alla scrittura dello spazio durante l’epoca Tokugawa, un periodo in cui lo sviluppo della rete stradale va di pari passo con la fioritura dei viaggi interni, e la politica della presenza alternata favorisce tra l’altro intensi scambi culturali tra Edo e gli altri domini dell’arcipelago. La cultura popolare gode di grande fermento e vivacità, che trasformano la città sede dello shogunato in uno spazio di rappresentazione dalle enormi possibilità; emergono le connotazioni retoriche e persino politiche delle scritture topografiche, componenti essenziali di una vera e propria rivoluzione nel mondo di interpretare lo spazio. Attingendo allo studio di Marcia Yonemoto sulle mappe di epoca Tokugawa, si introdurranno quei meccanismi di fruizione partecipata, vale a dire il coinvolgimento dell’osservatore/lettore nei processi di ricognizione del senso della mappa/opera, che costituiscono un elemento essenziale della ricezione degli *hanjōki*. Ci si interrogherà inoltre sul cambiamento della fisionomia della conoscenza nel corso del periodo, sulla distinzione tra utilità e un più ampio concetto di “beneficio” delle scritture topografiche, e sul ruolo che, all’interno di questi nuovi paradigmi, svolge l’antica pratica della trasmissione orale.

Se Edo, come ha dimostrato tra gli altri William Coaldrake, è una città la cui pianificazione evidenzia un legame inscindibile tra luoghi e potere, risulta allora utile una digressione su quelle porzioni dello spazio urbano che sembrano sottrarsi alle logiche della città “pubblica,” espressione dell’autorità, e che sono una presenza costante nella letteratura del periodo, inclusi gli *hanjōki*: i quartieri dell’intrattenimento e della prostituzione, in particolare Yoshiwara 吉原. Il capitolo prosegue dunque con una discussione relativa ad alcuni scritti topografici della prima metà del diciassettesimo secolo che, pur non essendo *hanjōki*, offrono interessanti spunti di riflessione sulla caratterizzazione e idealizzazione degli spazi urbani, in primo luogo, ma anche sul rapporto tra i testi che

parlano di Edo e la precedente tradizione incentrata sull'allora capitale, Kyōto. Si tratta di due opere attribuite a Tokunaga Tanehisa 徳永種久, tra le prime a descrivere Yoshiwara e rari esempi di testi incentrati sul quartiere nella sua prima collocazione spaziale. L'analisi di queste opere contribuisce a evidenziare differenze sostanziali nel modo di mappare i luoghi famosi di Kyōto e dintorni e quelli di Edo. La sedimentazione culturale, che è una caratteristica fondamentale dei *meisho* del Kamigata 上方, dunque la natura imitativa della scrittura di tale spazio, è sostituita da un'attitudine creativa nei testi su Edo, che risulteranno decisivi nella costruzione di nuovi, importanti *meisho*, primo fra tutti proprio Yoshiwara.

Il dittico di Yoshiwara di Tanehisa presenta inoltre, anche se in una forma ancora embrionale, la medesima tensione tra finalità pratiche e intenti satirici che caratterizzerà la fortuna degli *hanjōki*: se l'idea di un presunto lettore viaggiatore appare presente nella mente dell'autore, che descrive lo spazio urbano adoperando un'organizzazione topografica anziché topica, l'obiettivo primario delle due opere sembra coincidere con una volontà di alimentare il "mito" di Yoshiwara. Questa costruzione testuale del quartiere della prostituzione appare basato su quello che Peter Burke ha descritto come un doppio filtro di esperienza individuale e convenzioni di rappresentazione, tipici della scrittura della città.

Segue l'esame delle circostanze di pubblicazione e del testo di *Edo hanjōki*, opera scritta in una fase critica della storia della città, il che chiarisce già un primo aspetto fortemente caratterizzante degli *hanjōki* storici: che la "fioritura" cui essi si riferiscono, e che osservano da molteplici prospettive, è da leggersi in chiave ironica e dissacrante. Alcune delle vicende biografiche di Terakado Seiken vengono riportate e poste in relazione con la sua attitudine tipica, quella del *muyōsha* 無用者 (persona inutile), colui che non occupa alcuna posizione utile alla società, un riferimento soprattutto al tentativo fallimentare di ottenere un ruolo da burocrate a Mito 水戸. Quella che fu con ogni probabilità una grande delusione si trasformò però in una delle ragioni principali del suo successo, come

ha notato giustamente Maeda Ai. Da individuo “inutile,” infatti, Seiken poteva raccontare il mondo a proprio piacimento, conscio che nessuna aspettativa, in termini di beneficio concreto per la collettività, gravava sulle sue spalle.

Edo hanjōki è presentato nel contesto della letteratura del suo tempo, con gli opportuni riferimenti alle posture critiche e gli stili narrativi dell’epoca. Attraverso l’analisi testuale si definiscono gli stilemi più caratteristici del genere dello *hanjōki*, si introducono temi e motivi ricorrenti, con l’obiettivo di isolare gli elementi fondamentali di un *corpus* che, pur nella sua scarsa normatività interna, avrebbe immancabilmente riconosciuto un archetipo nell’opera di Seiken.

Il secondo capitolo, “Gli *hanjōki* di epoca Meiji. 1874: *annus mirabilis*,” si concentra su quattro *hanjōki* pubblicati tutti nello stesso anno, il settimo dell’epoca Meiji. Si tratta di una coincidenza indicativa di due aspetti distinti: la popolarità di cui godeva questo filone testuale all’indomani della Restaurazione, e le circostanze in qualche modo straordinarie che si erano venute a creare dal punto di vista della storia urbana. Dopo aver preso nella dovuta considerazione le trasformazioni del panorama letterario che avrebbero determinato le caratteristiche principali del nascente canone — vale a dire la triade sopra descritta: primato del romanzo, lingua giapponese, ambientazioni urbane, — si ripercorrono i processi storico-sociali che accompagnarono il trasferimento del potere politico da Kyōto a Tōkyō, quindi la nascita di una nuova capitale. Si procede poi a inquadrare le quattro opere, selezionate in virtù della loro risonanza presso il grande pubblico e per gli elementi ora di raccordo ora di allontanamento dall’archetipo, in tale contesto storico e letterario.

Il primo *hanjōki* preso in considerazione è *Ryūkyō shinshi*, di Narushima Ryūhoku, di particolare interesse sia per la statura del suo autore, uno dei maggiori sinologi del *bakumatsu* 幕末 (gli anni finali dello shogunato), sia perché i due libri che lo compongono furono pubblicati l’uno prima e l’altro dopo la Restaurazione, vale

a dire nel 1859 e nel 1874. Nel suo testo, Narushima sceglie di concentrarsi su un singolo quartiere a lui particolarmente caro, quello di Yanagibashi 柳橋 (il “Ryūkyō” del titolo è la lettura cinese dei caratteri del toponimo). Si tratta di uno dei principali centri dell'intrattenimento di Edo nelle ultime fasi dello shogunato, destinato a un rapido declino al tempo della Restaurazione. Per questo motivo, i due libri che compongono *Ryūkyō shinshi* sono molto diversi tra loro per tono e atmosfere, e nonostante Narushima non faccia mistero del debito nei confronti di Seiken già al momento della stesura del primo libro, è il secondo ad avvicinarsi di più a *Edo hanjōki*. Il motivo è sicuramente che un mondo in declino si addice di più a una scrittura dominata dall'ironia e da una critica sferzante alla situazione attuale.

Ulteriore dimostrazione di ciò è la seconda opera analizzata nel capitolo, quella che più di tutte segna il consolidamento di un modo di vedere e raccontare la città che, cominciato con Seiken, avrebbe poi influenzato tanta letteratura di inizio Novecento: *Tōkyō shin hanjōki*, di Hattori Bushō. Questi, per posizionamento rispetto all'oggetto della trattazione, per tensione umoristica e stile di scrittura, fu con ogni probabilità il corrispettivo di Seiken nell'età moderna. Al fine di sottolineare quest'affinità, anche nella percezione dei lettori e degli operatori del mercato editoriale, si analizzeranno alcuni inserti pubblicitari relativi a *Tōkyō shin hanjōki* in uno dei quotidiani più letti dell'epoca. Si evidenzieranno, inoltre, le maggiori differenze tra Bushō e Narushima nel rapporto che entrambi gli autori ebbero con l'opera di Seiken, differenze che si articolano in modo particolarmente evidente nelle descrizioni del paesaggio sonoro della Restaurazione.

Seguirà l'analisi di due testi pubblicati a brevissima distanza temporale l'uno dall'altro e recanti il medesimo titolo: *Tōkyō kaika hanjōshi*. Il primo, scritto da Hagiwara Otohiko, rappresenta una deviazione rispetto al percorso tracciato da Seiken. Se ne discosta per una varietà di aspetti, il più importante dei quali è indubbiamente la lingua: lo *Hanjōshi* di Hagiwara è infatti l'unico, tra gli

hanjōki presentati nel secondo capitolo del presente studio, a essere scritto non in sinitico bensì in giapponese. Un giapponese, peraltro, di difficile lettura, ricco di composti incomprensibili al pubblico più vasto, ciò spiega forse lo scarso successo ottenuto dall'opera, che si fermò alla pubblicazione del secondo volume nonostante ne fosse previsto almeno un altro. L'analisi di questo testo chiarisce almeno due elementi utili a inquadrare lo *hanjōki* in quanto genere: l'importanza del sinitico (soprattutto nelle sue varianti meno ortodosse) come vero e proprio serbatoio di sottigliezze, stravaganze ed effetti comici, e la natura stessa della città descritta, che negli *hanjōki* più allineati all'archetipo è uno spazio discorsivo e non la Tōkyō reale.

Caratteristiche che si ritrovano, invece, nello *Hanjōshi* di Takamizawa. Egli infatti pone sin da principio le persone al centro del proprio racconto della città e porta avanti un discorso fortemente critico e dissacrante della modernizzazione urbana. Takamizawa è un profondo conoscitore dei fenomeni urbani, e sebbene le informazioni sulla sua biografia siano a oggi piuttosto scarse, è facilmente intuibile, leggendo il suo *Hanjōshi*, che egli abbia trascorso a Tōkyō buona parte della propria esistenza. A Tōkyō, e in quell'osservatorio privilegiato sulla cultura popolare che erano i quartieri dell'intrattenimento. Per questo motivo, a dispetto della sua brevità, l'opera di Takamizawa si può considerare come parte di una triade che include anche *Edo hanjōki* e *Tōkyō shin hanjōki*, e che rappresenta il nucleo principale degli *hanjōki* ottocenteschi. Le somiglianze tra il testo di Takamizawa e quello di Bushō sono tali da aver indotto alcuni a ipotizzare un'influenza diretta di quest'ultimo testo, ipotesi che, però, è qui respinta in favore di una valutazione che tenga conto dell'autorevolezza al tempo già consolidata del modello di Seiken.

Il terzo e ultimo capitolo prende in esame gli *hanjōki* pubblicati dopo il 1875 e fino alla fine del periodo Taishō, una fase caratterizzata da una grande diversificazione all'interno del *corpus*. Il procedere dell'urbanizzazione, insieme a specifici eventi come fiere

e mostre, e alle variazioni demografiche determinate dall'intensificarsi dei flussi migratori, alimentò un senso di nostalgia per una versione idealizzata di Edo che rappresenta uno dei temi principali della letteratura e delle arti del periodo. Tōkyō rimane il principale oggetto degli *hanjōki*, ma a mano a mano che il suo status di capitale si consolida le vecchie incongruenze vengono meno e ne emergono di nuove. Inoltre, si diffonde un evidente desiderio di raccontare le altre realtà urbane del Paese, a cominciare dall'antica capitale, Kyōto. Allo stesso tempo, per rispondere alla sete di conoscenza intorno a un mondo divenuto infinitamente più vasto dopo la riapertura dei confini, cominciano a comparire *hanjōki* su paesi esteri.

La prima parte del capitolo è dedicata a quello che Evelyn Schulz definisce un vero e proprio sotto-genere degli *hanjōki*, vale a dire gli *hanjōki* su Tōkyō. La capitale è, comprensibilmente, l'oggetto principale dell'attenzione degli autori, sia in quanto centro del potere politico e, sempre di più, anche economico, sia perché teatro di un ammodernamento radicale e destabilizzante. L'analisi di questi testi dimostrerà che gli *hanjōki* su Tōkyō restano più fedeli di altri alla linea dettata da Seiken, soprattutto per quanto riguarda la componente satirica. Essi si collocano in un contesto di grande interesse, da parte di editori, giornalisti e lettori, per le condizioni e gli stili di vita delle classi popolari urbane e presentano alcune caratteristiche in comune con una produzione di "reportage sociali" che ebbe il merito di aprire uno squarcio sugli aspetti più negativi della modernizzazione. Gli *hanjōki* si distinguono per la loro natura dissacrante che, in ultima analisi, risulta anche la forma più efficace di critica sociale.

I testi esaminati rappresentano un campione degli *hanjōki* sulla capitale che risulta particolarmente indicativo dell'evoluzione di questo genere tra la fine dell'epoca Meiji e la successiva epoca Taishō. Si osserveranno le rimodulazioni del tono critico-umoristico di testi comparsi inizialmente in un quotidiano filogovernativo, il graduale allontanamento dal sinitico, la trattazione di temi di grande

attualità come la compresenza sul suolo giapponese di cittadini autoctoni e stranieri, e l'emergere di immagini idealizzate della città.

Successivamente ci si concentrerà su due *hanjōki* pubblicati in seguito a uno degli eventi più significativi nella storia urbana moderna, il Grande terremoto del Kantō, che colpì Tōkyō e il resto della regione il 1° settembre del 1923. I due testi descrivono lo stato della città e ne dettagliano in una certa misura la ricostruzione, sostituendo il tenore umoristico-satirico degli *hanjōki* storici con toni nostalgici ed elegiaci. Per questo motivo, oltre che per lo spostamento del focus della rappresentazione e per la scelta della lingua giapponese, prassi ormai consolidata, gli *hanjōki* del post-terremoto segnano il definitivo superamento del modello di Seiken.

Queste variazioni della fisionomia degli *hanjōki* riflettono anche una trasformazione nel modo di intendere e rappresentare lo spazio, e le une e l'altra risultano più comprensibili se si tengono presenti esempi di cronache di fioritura di centri urbani diversi da Tōkyō. Attraverso l'analisi di opere incentrate su Yokohama, Kyōto, Niigata e Hakodate, si osserveranno le diverse modalità di rappresentazione dei rispettivi ambienti urbani rapportandole alla consuetudine stabilita da Seiken e i suoi epigoni, ma anche alle intuibili aspettative di autori, editori e lettori. Se i testi incentrati su Yokohama, infatti, privilegiano una narrazione che ha tra i propri capisaldi il motivo del "nuovo," parte integrante delle costellazioni tematiche degli *hanjōki* storici, e si tratta di una scelta comprensibile data la specificità della città, che era l'avamposto delle rappresentanze straniere in Giappone, potrebbe apparire sorprendente che un orientamento simile si ritrovi anche in almeno uno degli *hanjōki* su Kyōto, che anziché ricercare effetti nostalgici dirige l'attenzione verso gli aspetti più moderni dell'antica capitale. Le opere dedicate a Niigata e Hakodate, invece, mostrano un'aderenza maggiore alla tradizione di Seiken e Bushō, e nonostante rappresentino centri urbani che non sono né Edo né Tōkyō, scelgono il sinitico e una disposizione topica che da un lato riafferma l'autorevolezza dell'archetipo e dall'altro ne dimostra ancora una volta la grande versatilità.

Il capitolo procede con una panoramica dei testi che, recando nel titolo un riferimento alle note di fioritura, si concentrano su città e paesi stranieri. Si tratta di una novità assoluta nel contesto degli *hanjōki*, che evidenzia nuove sfide e un'ennesima diversificazione; tra gli aspetti principali dell'esperienza di lettura di uno *hanjōki*, infatti, vi era sempre stato il coinvolgimento attivo del lettore nel processo di risignificazione della realtà descritta sulla base della propria esperienza personale e del proprio bagaglio di informazioni, sia collettivo sia individuale. Gli *hanjōki* su terre ignote quali Londra, Honolulu e Pechino non potevano fare affidamento sulle conoscenze pregresse dei lettori, il che si traduceva in una maggiore tendenza a informare anziché divertire. Seppure dettagliate, le descrizioni delle città in questi *hanjōki* non presentavano quasi per niente toni umoristici o critici, e anche il peso attribuito agli inserti autobiografici è completamente diverso rispetto alle cronache tradizionali.

Chiude il capitolo una riflessione sugli *hanjōki* pubblicati tra il dopoguerra e la prima metà degli anni Sessanta, una ventina di titoli solo parzialmente di oggetto topografico, che forniscono un campione della nuova fisionomia del genere, ormai non più definibile tale, dopo l'età della modernizzazione. Allorché Tōkyō e il resto del paese si sottopongono all'ennesimo processo di ricostruzione e ammodernamento in risposta alla distruzione della guerra prima e in vista dei Giochi olimpici poi, gli spazi urbani tornano al centro dell'attenzione come teatro di nuovi stravolgimenti. Le "cronache di fioritura" di questo ventennio, tuttavia, mostrano una continuità rispetto agli *hanjōki* tradizionali solo in minima parte, e quasi esclusivamente nella produzione incentrata su Tōkyō. Emerge invece una vocazione "turistica" nel senso meno impegnato e meno ideologico del termine, e gli "*hanjōki*" diventano testi di promozione spesso voluti dalle autorità locali, dalle associazioni di cittadini o da entrambe.

Si verifica quindi, nella storia poco più che secolare di questo filone testuale, un rovesciamento: da scritture ribelli, che sfuggivano al controllo e venivano talvolta censurate, a prodotti asserviti

alle finalità di uno o più portatori di interesse. La grande flessibilità degli *hanjōki*, che ne determinò il successo per i primi quattro o cinque decenni, finì con il passare del tempo per decretarne anche la fine. Alla difficoltà di inquadrare questo *corpus* in categorie precise si deve in parte il mancato riconoscimento del suo valore letterario, e ciò a dispetto di un'evidenza incontrovertibile: gli *hanjōki* erano venduti e letti, erano godibili a più livelli e per questo apprezzati dalle classi colte come da quelle popolari e influenzarono i giovani scrittori e il modo di raccontare la città. Non solo: come scrisse Wada Shigejirō, agli *hanjōki* si devono riconoscere caratteristiche tipiche della scrittura narrativa che, pur non connotandoli esattamente come testi di finzione, li collocano a pieno titolo nel percorso che avrebbe portato al romanzo:

Gli inserti narrativi inclusi nei testi appartenenti al filone degli “*hanjōki*” [...] si basavano forse sull'osservazione diretta [della realtà], ma molti di essi sono ritenuti fittizi. Rappresentano una breve storia in cui viene introdotta una persona appropriata all'evento, alla situazione o all'istituzione, e ciò che si nota, e che si può riconoscere, è proprio questa tipica ricerca dell'“appropriato”: la costruzione, e l'iniziativa decisamente attiva del soggetto creativo nella ricerca della verità attraverso la finzione. Inoltre, alcune opere fondano tali costruzioni fittizie su uno spirito critico nei confronti della scena e dei personaggi, e qui troviamo le origini stesse della letteratura moderna, si può dire che esse ne siano lo stadio germinale. Inutile dire che si riscontra in tali opere la ricchezza tipica del carattere letterario.¹⁰

Il delicato equilibrio tra realtà e finzione che contraddistingue il filone degli *hanjōki* costituisce uno dei temi di questo studio, che ambisce a ripensarne il posizionamento all'interno della storia letteraria sia per quanto concerne la rappresentazione dello spazio urbano, sia per il suo ruolo essenziale nella transizione verso il romanzo moderno.

¹⁰ Wada Shigejirō, *Kindai bungaku sōseiki no kenkyū. Riarizumu no seisei*, Tōkyō: Ōfūsha, 1973, p. 143.

Capitolo 1

Edo hanjōki e la sua epoca

1.1 La scrittura dello spazio in epoca Tokugawa

L'epoca Tokugawa è caratterizzata da un apparente paradosso: il paese è chiuso ma la popolazione viaggia come mai prima di allora. La scelta politica del *sakoku* 鎖国 determina forti limitazioni ai contatti con il mondo fuori dall'arcipelago, ma allo stesso tempo fioriscono i viaggi interni e i grandi spostamenti. Il *sankin kōtai* 参勤交代, sistema di controllo che si basava sulla presenza alternata dei *daimyō* 大名 a Edo, rende necessari continui trasferimenti di signori feudali accompagnati dai loro servitori e vassalli, e questa circolazione di persone con le loro usanze e costumi locali influenza in modo significativo la cultura della sede dello shōgunato nonché quelle delle varie province cui, prima o dopo, costoro faranno ritorno.

Edo si trasforma in quello che è stato descritto come un crocevia di culture;¹ si diffonde l'idea che la sua caratteristica più peculiare sia lo *hanjō*, termine che rimanda a un concetto di fioritura, di prosperità intesa come disponibilità di oggetti di consumo e di forme di intrattenimento. *Hanjō* ha una connotazione materiale,

¹ Constantine Nomikos Vaporis, *Tour of Duty: Samurai, Military Service in Edo, and the Culture of Early Modern Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008, p. 205.

in buona parte economica, che a lungo andare supera e si sostituisce a metri più antichi per valutare l'importanza di determinati ambienti. Robert Goree ha osservato, per esempio, che alcuni *meisho zue* 名所図会 si soffermano sulla descrizione di località che, pur non essendo dei veri e propri *meisho* 名所, cioè dei luoghi il cui prestigio si è consolidato attraverso secoli di citazioni poetiche, e che rappresentano le destinazioni privilegiate di molti dei viaggi dell'epoca, attestano la prosperità dei grandi centri urbani e la amplificano.²

In generale, si osserva in quest'epoca una proliferazione di generi letterari che concettualizzano una vasta gamma di argomenti strutturandoli in un discorso topografico, soprattutto urbano. La città di Edo è una presenza costante negli scritti del periodo Tokugawa e oltre. Ciò è dovuto a diversi fattori, in particolare la fioritura della cultura urbana dell'élite cittadina nell'era Genroku 元禄 (1688-1704), l'emergere di ulteriori forme culturali più specificamente legate a una classe media di estrazione anch'essa urbana all'inizio del diciottesimo secolo, l'apogeo della cultura popolare tra la metà del diciottesimo e la metà del diciannovesimo secolo e successivamente, con la Restaurazione Meiji, l'elaborazione di una Edo metaforica, una città inventata in opposizione alla Tokyo moderna. Lo shogunato è fortemente interessato alla rappresentazione dello spazio: l'obiettivo di unificare il paese mantenendo il controllo sui signori locali trova riscontri anche negli sforzi tesi a documentare i diversi domini attraverso mappe e relazioni e soprattutto nel recupero e successiva fioritura, a partire dalla seconda metà del diciassettesimo secolo, dell'antica tradizione dei *fudoki* 風土記.³ I nuovi *fudoki*, trattati geografici scritti da storici residenti nei diversi domini, valorizzavano l'uso di fonti

² Robert Goree, "Meisho Zue and The Mapping of Prosperity in Late Tokugawa Japan." In *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 23 (2017), p. 95.

³ Per un'introduzione ai *fudoki* antichi si veda Antonio Manieri, *Hitachi no kuni fudoki. Cronaca della provincia di Hitachi e dei suoi costumi*, Roma: Carocci, 2013, pp. 17-26.

locali e contenevano riferimenti a toponimi e storie del posto, erano l'esito di sforzi condivisi all'interno delle comunità e risultavano estremamente utili allo shogunato, impegnato nello stesso periodo con la produzione di mappe e altri documenti di natura geografica.⁴ Toyosawa osserva come le compilazioni di *fudoki* e di altre tipologie di testo a essi ispirate abbiano avuto un impatto significativo sul turismo e la cultura del viaggio nel Giappone della metà dell'epoca Tokugawa.⁵

Alla base di questa diffusione delle scritture topografiche vi sono poi due ulteriori elementi che connotano fortemente la storia culturale del Giappone Tokugawa: si tratta di un periodo storico caratterizzato da una profonda sete di conoscenza intesa non soltanto nel suo senso più erudito, ma anche e soprattutto come acquisizione di informazioni e nozioni riguardo a temi di tipo quotidiano, che potrebbero apparire perfino triviali, ma che si sono rivelate, nel corso dei secoli, estremamente utili alla ricostruzione storico-sociale di questo segmento della storia del paese: siamo infatti nel contesto di quella che Mary Elizabeth Berry definisce la “biblioteca di pubblica informazione,” quella proliferazione di testi informativi che confluivano in una “copertura olistica” dello scibile il cui mezzo prediletto era la classificazione, la scomposizione di vasti argomenti nelle loro parti costitutive, più gestibili e meglio comprensibili;⁶

⁴ Nobuko Toyosawa, *Imaginative Mapping: Landscape and Japanese Identity in the Tokugawa and Meiji Eras*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2019, pp. 38-39.

⁵ Ivi, p. 41.

⁶ Mary Elizabeth Berry, *Japan in Print: Information and Nation in the Early Modern Period*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006, p. 23. Berry individua proprio nella cartografia e nei generi topografici alcuni esempi fortemente rappresentativi del gusto Tokugawa per la classificazione: “The vehicle of this holistic coverage was classification—the breaking down of big subjects into manageable components. Classification could sometimes be messy and hectic, all but overtaken by thick description or jolting shifts of interest. Still, many of the worldly reckonings were finicky about categories and

inoltre, nei due secoli che precedono il *bakumatsu* si osserva un continuo cambiamento nella fisionomia stessa della conoscenza, e i testi prodotti stimolano la riflessione sull'utilità delle informazioni acquisite e condivise: quale tipo di conoscenza è utile? E, affinché lo sia, in che modo deve essere ottenuta?

Va da sé che in un contesto del genere la questione della diffusione delle conoscenze si riveste di un'importanza particolare, e di speciale interesse per gli argomenti discussi in questo capitolo è sicuramente il tema della trasmissione orale. Vedremo che, con il passare del tempo, gli *hanjōki* si serviranno dell'espedito del "sentito dire" in maniera sempre più sofisticata e, come si dimostrerà, con finalità critiche ben precise. In aggiunta, il tema dell'utilità dell'informazione chiama necessariamente in campo anche il problema dell'accuratezza, dell'aderenza alla realtà, quindi, da un punto di vista di produzione scritta, della coesistenza o della contrapposizione tra due piani diversi: quello squisitamente descrittivo e quello metaforico.

Vi è un altro elemento da prendere in considerazione quando ci si avvicina alle scritture topografiche dell'epoca Tokugawa, ovvero la trasformazione, che Marcia Yonemoto definisce una "rivoluzione," nel modo di intendere e quindi rappresentare lo spazio. La studiosa considera la cartografia del tempo una pratica culturale di grande importanza, sottolineando come, a dispetto del ritardo dell'arcipelago rispetto alla geografia occidentale, esi-

most were broadly systematic. The list, as we have seen, ruled. The paradigmatic example of classification in early modern Japan was mapmaking. The enterprise required, as a defining precondition, that cartographers abstract from limitless circumstances a set of generic attributes for a space and then plot all variations within these conventions. If other genres had less exacting demands for classification, all efforts at comprehensive coverage called for organizing principles—either to guide inquiry in the first place or sort findings in progress. Thus, compilers of national gazetteers started with a body of common descriptive categories (principal crops and manufactures, productivity totals, famous places, and the like) and proceeded to fill them in province by province."

stesse in Giappone una prassi consolidata di raccolta di informazioni e mappatura dei vari territori al servizio dello stato, che proprio lo shogunato Tokugawa provide a standardizzare e regolarizzare. Inoltre, nello stesso periodo si registra uno sviluppo della cartografia commerciale che portò i luoghi tra le mani di platee sempre più ampie:

The commercially printed and published maps of artisan-mapmakers [...] made space comprehensible and usable to the reader by visually decoding cities, roads, and the Japanese archipelago itself. At the same time, commercial maps also defined urban life and culture.⁷

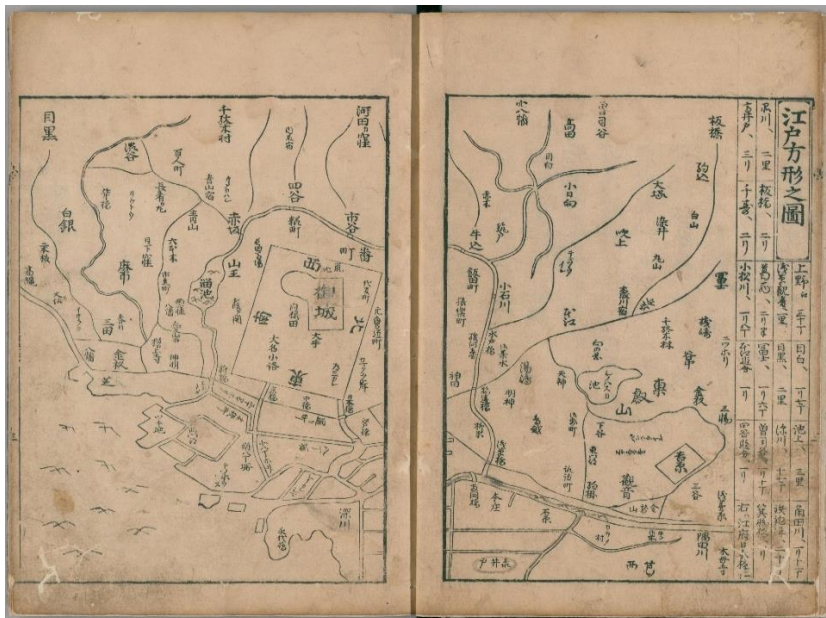
Oltre a contenere informazioni, le mappe educavano allo spazio e si rivolgevano, è opportuno rimarcarlo, a una popolazione essenzialmente urbana, quella dei grandi centri dell'epoca.

Tra i personaggi ricordati da Yonemoto ve n'è uno cui la studiosa dedica particolare attenzione e che vale la pena introdurre poiché il suo metodo fornisce utili chiavi di lettura per inquadrare i concetti che si argomenteranno di seguito. Si tratta di Ishikawa Ryūsen 石川流宣 (date sconosciute), artista, poeta e autore di *gesaku* dell'era Genroku che cominciò a dedicarsi alla produzione di mappe sul finire del diciassettesimo secolo. Le mappe di Ryūsen sono ricche di colori, con uno stile che antepone la componente estetica all'accuratezza,⁸ tuttavia non difettano in quantità di informazioni sui luoghi rappresentati. In un'epoca in cui l'ininterrotta trasformazione ed espansione della città richiedeva allo shogunato di commissionare continuamente nuove mappe ufficiali, Ryūsen si concentra su luoghi precisi anziché percorsi, e soprattutto su elementi ritenuti di potenziale interesse per lettori di estrazione urbana, in particolare intellettuali e mercanti, un

⁷ Marcia Yonemoto, "The 'Spatial Vernacular' in Tokugawa Maps." In *The Journal of Asian Studies* 59:3 (2000), pp. 647-648.

⁸ *Ivi*, p. 649.

interesse che poteva eventualmente coincidere anche con la semplice curiosità.



Ishikawa Ryūsen, *Edo zukan kōmoku*, Sagamiya Tahei, Genroku 2 [1689]. National Diet Library Digital Collection; <https://dl.ndl.go.jp/pid/2541085>.

Ryūsen seems to have considered his maps to be fleeting visions of a city in constant change; [...] [he] claims no authoritative vision. Instead, he states that he has collected various types of information and “hearsay” and has presented “this assemblages of thin learning” in the hope that it might prove to be beneficial to the reader.⁹

Ryūsen introduce, nel passaggio richiamato da Yonemoto, due termini di centrale importanza nella discussione sulla scrittura topografica a partire dall'era Genroku: autorevolezza e beneficio. In altre parole, egli separa nettamente la pretesa di fornire un'immagine dello spazio (Edo, in questo caso) oggettiva, e fondata su una conoscenza approfondita, dall'utilità che tale immagine

⁹ *Ivi*, p. 655.

potrebbe e dovrebbe rivestire presso il lettore. La categoria di “utilità” si risolve così in un più generico “beneficio” che trascende l’uso strettamente pratico. All’autorevolezza, Ryūsen antepone la valorizzazione di un’esperienza dello spazio condivisa con i propri lettori, che egli vuole coinvolgere nel processo di ricostruzione di idee sulla città. Per Yonemoto, le mappe di Edo a opera di Ryūsen parlano una sorta di “dialetto locale” capace di veicolare un’immagine della città nota a coloro che ne hanno un’esperienza in prima persona.¹⁰ Una simile rappresentazione, che si potrebbe definire “vernacolare,” dello spazio urbano è l’elemento centrale di un processo di comprensione e fruizione partecipata che chiama in causa la sensibilità degli utilizzatori delle mappe, un processo che si ritroverà in gran parte della produzione letteraria ambientata nelle città ottocentesche e novecentesche.

Questo aspetto si collega a un’altra caratteristica degli scritti topografici che si riveste di ulteriori significati negli *hanjōki*, ovvero la presenza di riferimenti a ciò che si è sentito dire. Sin dall’antichità, infatti, la trasmissione orale svolge un ruolo di primaria importanza all’interno dei testi topografici, un’importanza che le deriva anche dal suo essere espressione dell’antico. A tal proposito, Kigoshi ci ricorda che, già a partire dai *fudoki*, i contenuti della trasmissione orale hanno trovato ampio spazio nella trattatistica incentrata sulle varie regioni dell’arcipelago, e a tali contenuti si riconosceva un valore intrinseco in quanto testimonianza diretta del passato.¹¹ Anche gli *hanjōki*, come si vedrà, ricorrono al sentito dire, sia come espediente narrativo sia con valore

¹⁰ *Ivi*, p. 660.

¹¹ Kigoshi Shunsuke, *Chi to ki de meguru kinsei chishi: meisho zue to shokoku kidan*, Tōkyō: Heibonsha, 2023, p. 21. Kigoshi collega la trasmissione orale alla presenza di contenuti soprannaturali o eccentrici, sottolineando il ruolo delle testimonianze orali nella percezione di questi contenuti come elementi costitutivi del luogo oggetto della trattazione, e in quanto tali inclusi nel testo topografico. *Ivi*, pp. 21-22.

informativo, e la tesi qui proposta è che vi sia un intento ulteriore, strettamente legato alla carica dissacrante di tali testi.

Se in origine gli scritti topografici avevano soprattutto finalità pratiche, con il tempo la componente fittizia diventò sempre più centrale, dal momento che essi erano letti come storie da parte di chi, senza mettersi effettivamente in viaggio, era comunque interessato ai luoghi descritti.¹² È ormai diffusa, a tal proposito, l'opinione che i *meisho zue*, o perlomeno una parte dei testi che si ascrivono a questa categoria, non possano essere considerati delle guide dal momento che alcuni erano di grandi dimensioni, piuttosto ingombranti, dunque non portatili: molti lettori li usavano con ogni probabilità come sussidio a una forma di viaggio "virtuale" piuttosto che reale.¹³ Una tendenza che si riscontra anche in alcune mappe del tardo periodo Tokugawa, che contengono informazioni il cui valore non risiede tanto nella loro utilità pratica quanto nella capacità di stimolare la curiosità dei lettori.¹⁴ In effetti, già nelle guide ai luoghi famosi di Kyōto, che precedono di almeno un secolo quelle su Edo, Ōsaka e sulle altre città, l'aderenza alla realtà non è un criterio osservato in modo assoluto. Si riscontrano infatti elementi immaginari, che tendono ad aumentare con il passare degli anni. I punti di partenza degli itinerari proposti nelle guide sono in genere luoghi dotati di particolari significati culturali o che riflettono la realtà cittadina del tempo, ma ciò non impedisce agli autori di includere contenuti fittizi. Inoltre, nemmeno l'oggettività sembra essere un imperativo ineludibile per gli autori di guide, in quanto, come osserva Sugai Satoko, la percezione dei luoghi descritti è fortemente legata alla provenienza dei compilatori, al posto in cui risiedono nel

¹² Richard Lane, "The Beginnings of The Modern Japanese Novel: Kana-zōshi, 1600-1682." In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 20:3/4 (1957), p. 676.

¹³ Robert Goree, "*Meisho Zue* and The Mapping of Prosperity," cit., p. 75.

¹⁴ Marcia Yonemoto, "The 'Spatial Vernacular' in Tokugawa Maps," cit., p. 658.

momento della stesura dell'opera e anche alle strategie stilistiche e testuali cui ricorrono.¹⁵

A proposito dei passaggi narrativi e fittizi inclusi nei testi topografici del periodo Tokugawa, Laura Moretti ritiene che essi fossero finalizzati a rendere il testo più gradevole e appetibile ai lettori senza che ciò ne pregiudicasse l'attendibilità. Sottolinea inoltre come la sovrapposizione di contenuti tra le varie guide non vada valutata negativamente, poiché nelle intenzioni degli autori serviva a garantire un certo grado di verità e accuratezza.¹⁶ All'interno di molti testi dell'epoca incentrati su luoghi specifici, come per esempio *Kyōwarabe* 京童 (I ragazzi della capitale, 1658), gli inserti narrativi, insieme a poesie e descrizioni, arricchiscono le vedute ma mantengono una finalità informativa che li accomuna ai *meishoki* 名所記, le guide ai siti celebri, e che getta una luce ulteriore sulla sete di conoscenza nei confronti degli spazi urbani, il desiderio di “possedere,” scrive Moretti, la città nella sua realtà geografica, storica e culturale.¹⁷ Il *meishoki* è un filone di testi che comprende topografie e guide di luoghi famosi, spesso illustrate, il cui primo esempio è considerato appunto *Kyōwarabe*.

Vi è poi un'altra evoluzione nel modo di intendere la spazialità che aiuta a meglio comprendere alcune caratteristiche del rapporto con i luoghi in epoca Tokugawa, e riguarda proprio i *meisho*. Radicati nella storia culturale giapponese, i “luoghi famosi,” che spesso coincidono coi “luoghi poetici,” si potrebbero considerare una espressione perfetta della pratica di memoria: ripropongono il passato (storico, letterario, religioso) nel presente, si trovano nell'intersezione tra l'“allora” dell'oggetto e l'“ora” dell'atto

¹⁵ Sugai Satoko, “Kinsei Kyōto no meisho annaiki no junro settei ni miru ‘rakuchū’ ‘rakugai’ ninshiki,” in *Nihon kenchiku gakkai keikaku-kei ronbunshū* 579 (2004), pp. 166-169.

¹⁶ Laura Moretti, “Appropriating Urban Space. Kyōto and Edo in Japanese Prose of the 17th Century,” in Marco Ceresa (a cura di), *Città d'Oriente*, Venezia: Cafoscarina, 2008, pp. 59-60.

¹⁷ *Ivi*, pp. 74-75.

artistico. Come sottolinea Jacqueline Pigeot, i *meisho* sono dotati di una intrinseca narratività legata alla loro stratificazione poetica più ancora che al loro aspetto reale e alla loro storia; il *meisho*, scrive la studiosa, è un elemento storico più che geografico, la cui percezione è condizionata dalla sensibilità dell'osservatore: "[...] peu importe l'aspect physique des sites pour qui sait les voir avec les yeux du souvenir, ou plutôt seules importent, dans un lieu, les ombres du passé qui le peuplent. Aucun spectacle naturel ne touche, s'il est dépourvu d'épaisseur temporelle, s'il n'est marqué par l'empreinte de l'homme."¹⁸ Pigeot tocca un punto fondamentale, che è quello della centralità dell'uomo e del suo vissuto (inteso in senso sia privato sia collettivo) nel consolidamento dei *meisho*.¹⁹

È proprio attraverso l'evoluzione appena introdotta che emerge con più forza questa caratteristica dei luoghi celebri. Haruo Shirane divide i *meisho* in quattro categorie distinte: i luoghi poetici (*utamakura* 歌枕), oggetto di importanti componimenti, i siti storici, in cui si sono verificati eventi memorabili, luoghi di culto come per esempio templi o santuari famosi, e luoghi noti

¹⁸ Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun: Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris: Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises, Collège de France, 2009, p. 242.

¹⁹ È inoltre da sottolineare il ruolo dell'inconscio collettivo in questi processi, come opportunamente segnalato da Shirane che, rifacendosi a Riffaterre, pone in relazione la pratica dell'allusione, l'intertestualità e il tema dell'inconscio collettivo: "In contrast to the traditional notion of allusion, intertextuality does not depend on the existence of a unique or fixed pretext or source. The classical concept of allusion is founded on, or at least appeals to, the notion of authorial experience and intention, as is evident in the attempts by scholars to establish which texts or sources a given author may have read or otherwise come in contact with. Intertextuality dispenses with the classical criteria of authorial consciousness or contact and replaces it with an approach which takes into account not only the literary tradition but the role of a collective unconscious." Haruo Shirane, "Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei's Poetics." In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 50.1 (1990), p. 76. Si veda anche Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.

per i loro paesaggi in determinate stagioni.²⁰ Quest'ultima categoria, tuttavia, non pare essere particolarmente ricca prima del tardo diciassettesimo secolo, quando si impone, all'interno delle guide ai luoghi celebri, una nuova articolazione dei *meisho* sulla base di criteri stagionali. Nella prima parte del periodo Tokugawa, infatti, i soli veri *meisho* di Edo sono il fiume Sumida 隅田 e i vari templi e santuari maggiori della città. È a partire dal 1630 che nei *meishoki* cominciano a comparire fiori di ciliegio e altri elementi stagionali. Scrivono Higuchi, Sugiyama e Yokoyama che: "I primi *meisho* stagionali ordinati sull'asse temporale delle stagioni risalgono al 1670 circa, e da allora i paesaggi e i *meisho* stagionali si sono sviluppati in vari modi, culminando nella pubblicazione di *Edo meisho hanagoyomi* [Calendario dei luoghi famosi di Edo] nel 1847, una guida a sé stante che raccoglieva una selezione di soli *meisho* stagionali".²¹ La percezione dei *meisho* stagionali si modifica a mano a mano che nella città di Edo si sviluppa una cultura popolare urbana di rilievo. Quando, cioè, la vita degli abitanti comincia a essere scandita nel tempo e nello spazio proprio dai *meisho* stagionali, come per esempio i fiori di ciliegio e i luoghi dello *hanami* 花見 oppure la neve e i luoghi dello *yukimi* 雪見.²² Gli stessi complessi religiosi, sia buddisti sia scintoisti, si rivestono di significati nuovi quando si riconfigurano come teatro di eventi che marcano il ritmo della vita delle persone: rituali, feste, mercati e altro.²³

In epoca Tokugawa, dunque, si rafforza l'idea di *meisho* come luogo in cui si raccolgono le persone e che definisce il carattere di una città. In un contributo del 1985, gli studiosi di architettura

²⁰ Haruo Shirane, *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*, New York: Columbia University Press, 2012, p. 166.

²¹ Higuchi Tadahiko, Sugiyama Kōichi e Yokoyama Ryūjirō, "Edo no shiki no meisho ni tsuite." In *Toshi keikaku ronbunshū* 16 (1981), p. 384.

²² *Ivi*, p. 383.

²³ *Ivi*, p. 384.

Watanabe Katsuhiko e Naitō Akira hanno preso in esame la rappresentazione dei luoghi famosi nei *meisho zue* dedicati ai quattro centri urbani maggiori dell'epoca Tokugawa (Edo, Kyōto, Ōsaka e Nagoya) distinguendo tre fasi (la prima va dalla metà del diciassettesimo al tardo diciottesimo secolo, la seconda dal tardo diciottesimo a metà del diciannovesimo secolo, la terza coincide con la seconda metà del diciannovesimo secolo) e tre tipologie di *meisho*: quelli di tipo architettonico e naturale, quelli legati alle attività umane, quelli stagionali e climatici. Secondo il loro studio, nei testi relativi a Edo della prima e della seconda fase prevalgono i *meisho* di tipo architettonico/naturale, mentre nella terza fase si registra un forte aumento di quelli stagionali e climatici. Nella seconda fase, gli elementi più frequenti del gruppo architettonico/naturale sono templi e santuari, che tuttavia non compaiono solo in quanto luoghi di culto, ma anche perché ospitano eventi e attività ricreative. Con il passare degli anni e con l'affermarsi della cultura dei *chōnin* 町人, nei *meisho zue* si vedono sempre più case e strutture deputate al divertimento e al tempo libero, segnali evidenti della crescita economica dei grandi nuclei urbani (in particolare Ōsaka) e della centralità acquisita dai loro abitanti delle classi medie e popolari.²⁴ La graduale transizione da una concezione di *meisho* come elementi materiali (*mono* 物) quali per esempio i ponti, le strade o i fiumi, a un'altra, per la quale il loro valore risiedeva nella facoltà di evocare elementi di cultura popolare (*koto* 事) che trovavano una ragion d'essere nel sistema di valori delle masse che li osservavano,²⁵ spiega perché, anche nelle guide dell'epoca, i *meisho* stagionali acquisirono una rilevanza sempre maggiore.

I *meisho* costituiscono un elemento di grande importanza nella formazione dell'immagine di una città. Come si è visto, lungo tutto il periodo Tokugawa i siti celebri di Edo si moltiplicano e si

²⁴ Watanabe Katsuhiko e Naitō Akira, "Meisho no keitai yōso: Edo jidai 4 to ni okeru toshi keikan no kenkyū I." In *Nihon toshi keikaku gakkai gakujuutsu kenkyū ronbunshū* 20 (1985), pp. 13-16.

²⁵ Ivi, p. 18.

diversificano, adattandosi ai mutamenti socio-culturali e alimentando a loro volta pratiche che contribuiscono a quegli stessi mutamenti. Edo ha da subito un carattere iconico, nelle specificità delle sue architetture come del suo stile di vita. È una città a proprio modo già moderna, con un elevato numero di *kashihon'ya* 貸本屋 (librerie a prestito)²⁶ e un'industria dell'intrattenimento di tale sofisticazione da giustificare la definizione di *homines ludentes* attribuita da Maeda Ai (rielaborando il concetto proposto da Huizinga) ai suoi abitanti.²⁷

La capitale shogunale costituisce fin dalla sua fondazione un interessante caso di studio per la storia urbana. Come osservato da William Coaldrake, la città è espressione non solo del potere di Tokugawa Ieyasu, ma soprattutto della sua lungimiranza, della volontà di dare forma visibile alla propria autorità, e questo quando era ancora il vassallo di Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-1598).²⁸ Nasce con la prospettiva di diventare una futura capitale, ogni aspetto della sua pianificazione rimanda a specifiche dinamiche di rappresentazione del potere, ogni fase della sua evoluzione è legata a necessità di ordine e di affermazione dell'autorità shogunale. Dallo status sin da principio riconosciuto a Nihonbashi, considerato il punto di partenza e di arrivo dell'intero sistema stradale, ai trentadue *mitsuke* 見附, i posti di guardia che avevano la doppia finalità di garantire protezione agli abitanti e di ospitare strutture pubbliche grandiose, che facevano da cassa di risonanza al potere dello shōgun, al meccanismo sanzionatorio

²⁶ Sulle *kashihon'ya* e il loro ruolo nella circolazione dei testi a stampa in epoca Tokugawa si vedano Fujishima Takashi, *Kashihon'ya dokuritsusha to sono keifu*, Sapporo: Hokkaidō shuppan kikaku sentā, 2010 e Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, Leiden: Brill, 1998.

²⁷ Maeda Ai, "Narushima Ryūhoku," in *Maeda Ai chōsaku shū 1. Bakumatsu, ishinki no bungaku*, Tōkyō: Chikuma shobō, 1989, p. 290.

²⁸ William H. Coaldrake, "Edo Architecture and Tokugawa Law." In *Monumenta Nipponica* 36:3 (1981), p. 243.

che garantiva la sussistenza della separazione tra classi all'interno del tessuto urbano.²⁹

Il legame tra luoghi e potere è dunque una componente fondamentale della pianificazione di Edo, città ricchissima di simboli, dove la vita sociale è spesso determinata da criteri spaziali.³⁰ Non sorprende, allora, che la sua rappresentazione nella letteratura, nelle arti visive e persino nella cartografia si presti a costruzioni interpretative dalle evidenti connotazioni retoriche, ironiche, critiche.

Edo era una città densamente popolata, contava oltre un milione di abitanti in larga parte di sesso maschile, con un'alta percentuale di samurai. Ciò era dovuto al *sankin kōtai* e influenzava in modo decisivo svariati settori dell'economia cittadina, non ultimo quello della prostituzione.³¹ Si tratta di un mondo che figura regolarmente nella letteratura di tutto il periodo, nel *gesaku* e naturalmente anche negli *hanjōki*. I quartieri dell'intrattenimento sono l'oggetto di una continua elaborazione e rielaborazione, sia narrativa sia retorica in senso lato. Le dinamiche tipiche di questi luoghi li rendono l'ambientazione ideale per opere narrative incentrate su temi come l'amore, il senso del dovere, il tradimento e tutte le loro reciproche interazioni. Allo stesso tempo, e anche come conseguenza della centralità di cui godono nella letteratura del periodo, suscitano curiosità e interesse da parte dei viaggiatori, veri o virtuali, in visita a Edo. Costituiscono uno dei principali esempi di *hanjō*, della profusione e varietà di beni e servizi disponibili in città, e si diffonde presto l'idea che le migliori prostitute dell'arcipelago si trovino a Edo, e le migliori di Edo a Yoshiwara.

²⁹ *Ivi*, pp. 246-249.

³⁰ William H. Coaldrake, "The Gatehouse of The Shōgun's Senior Councillor: Building Design and Status Symbolism in Japanese Architecture of The Late Edo Period." In *Journal of the Society of Architectural Historians* 47:4 (1988), p. 397.

³¹ Teruoka Yasutaka, "The Pleasure Quarters and Tokugawa Culture," in Andrew C. Gerstle (a cura di), *18th Century Japan: Culture and Society*, London: Routledge, 2000, p. 6.

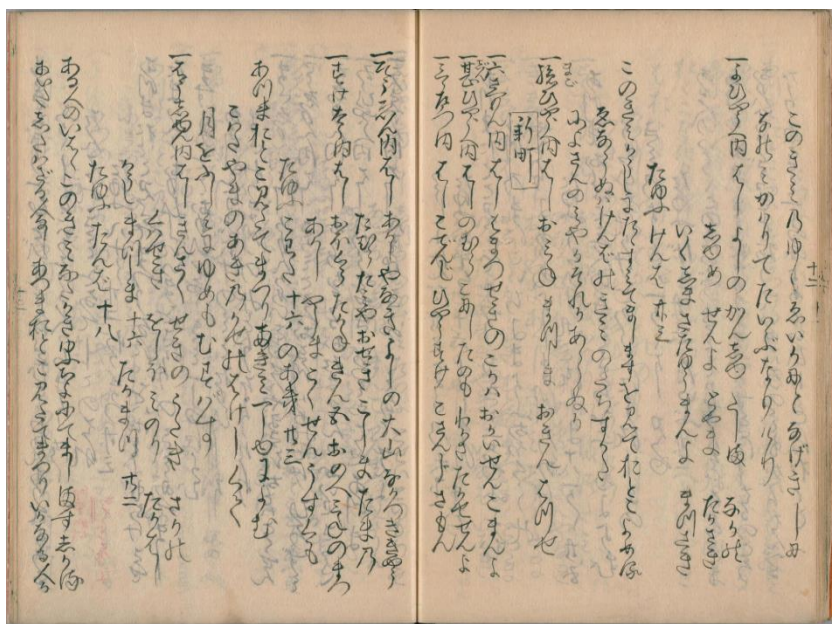
1.2 Gli scritti topografici di Tokunaga Tanehisa

Vi sono almeno due opere che, pur non appartenendo alla categoria dei *meishoki* né a quella degli *hanjōki*, rappresentano dei precedenti che vale la pena considerare per le informazioni che forniscono non soltanto riguardo alla realtà di Yoshiwara e, per estensione, dei quartieri dell'intrattenimento dell'epoca, ma anche nel contesto della costruzione di una Yoshiwara ideale, o idealizzata.

Si tratta di *Azuma monogatari* あづま物語 (Racconti delle province orientali, 1642) e *Shikionron* 色音論 (Trattato su colori e suoni, 1643), di attribuzione incerta, che alcuni ritengono appartenere a Tokunaga Tanehisa. Queste due opere sono scritte in giapponese, con una struttura metrica basata sull'alternanza di cinque e sette sillabe, presentano elementi di somiglianza con i *meishoki*, con le guide ai luoghi celebri e altre opere di natura topografica. Il primo *meishoki* ambientato a Edo sarebbe stato *Edo meishoki* 江戸名所記 (Cronache dei luoghi celebri di Edo, 1662), di Asai Ryōi 浅井了意 (1612-1691), che ripercorre i punti salienti della città sede dello shogunato seguendo traiettorie e impiegando modalità descrittive che tradiscono un'influenza di opere dello stesso genere ambientate a Kyōto; in altre parole, la città raccontata è Edo, ma l'immagine che è alla base di questo racconto è la Kyōto di *Kyōwarabe*, di Nakagawa Kiun 中川喜雲 (1636-1705) e di altri scritti simili. La sedimentazione culturale che caratterizza le narrazioni di Kyōto e del Kamigata conferisce, secondo Jurgen Elisonas, un senso della struttura che spesso manca nei primi testi su Edo, i cui luoghi famosi appaiono isolati anziché parte di uno spazio urbano integrato.³² In *Azuma monogatari*, il quartiere di Yoshiwara è presentato come la zona più impressionante della città di Edo, quella che vale la pena visitare più di tutte le altre, e

³² Jurgen Elisonas, "Notorious Places: A Brief Excursion into the Narrative Topography of Early Edo," in James L. McClain, John M. Merriman e Ugawa Kaoru (a cura di), *Edo and Paris: Urban Life and the State in the Early Modern Era*, Ithaca: Cornell University Press, 1994, p. 261.

l'opera è oggi considerata l'archetipo di una ricchissima produzione di guide al quartiere conosciute come "Yoshiwara saiken" 吉原細見 (Vedute dettagliate di Yoshiwara)³³ la cui diffusione avrebbe occupato ben due secoli, contribuendo in modo sostanziale a creare il "mito" di Yoshiwara; mito alimentato anche dalla profusione di un'altra tipologia di *kanazōshi* 仮名草子, gli *hyōbanki* 評判記 (valutazioni), che contenevano giudizi e commenti sulle prostitute e su ogni genere di loro attributo, dalle caratteristiche fisiche all'abbigliamento, alle loro particolarità e stranezze.



Tokunaga Tanehisa, *Azuma monogatari*, riproduzione. National Diet Library Digital Collection; <https://dl.ndl.go.jp/pid/2533802>.

Si sa molto poco dell'autore di *Azuma monogatari*, Tokunaga Tanehisa. La paternità dell'opera stessa è incerta. È stato il narratore di *gesaku* Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842), proprietario di un manoscritto del Tokunaga Tanehisa *kikō* 徳永種久紀行

³³ Lane, "The Beginnings of The Modern Japanese Novel," p. 677.

(Diario di viaggio di Tokunaga Tanehisa), un diario di viaggio il cui presunto autore era appunto Tanehisa, ad attribuire a quest'ultimo sia *Azuma monogatari* sia *Shikionron*, soprattutto in virtù di alcune somiglianze in termini di argomenti e stile, sebbene non vi siano elementi oggettivi che confortino la sua ipotesi.³⁴ È sempre grazie a Tanehiko che sappiamo che Tokunaga Tanehisa era di origine samuraica oltre che scrittore, sebbene non sia possibile determinare date e luoghi di nascita e di morte. Le due opere sono state accostate principalmente perché presentano una serie di somiglianze in termini di argomenti e stile di scrittura. Nel 1903, Takano Hanzan si concentrò sullo *Shikionron*, che considerava un precursore del *meishoki*, e sul diario di viaggio, sottolineando il fatto che entrambi erano scritti nel metro tradizionale tipico del *waka* 和歌. Inoltre, nonostante l'unica differenza sostanziale sia che il diario di viaggio rievoca, per l'appunto, un viaggio mentre lo *Shikionron* descrive un paesaggio urbano, i due testi sono molto simili nella resa dei luoghi (famosi) che si basa su episodi divertenti, proverbi e su un uso sofisticato del vernacolo.³⁵

Rispetto ad *Azuma monogatari*, il testo risalente all'anno successivo, *Shikionron*, appare meno orientato a una finalità pratica quanto dotato di un'attitudine ludica, ricco com'è di commenti pungenti e persino satirici che lo avvicinano maggiormente alla futura tradizione degli *hanjōki*. L'opera contiene informazioni dettagliate sulla vita a Edo, ma si sofferma meno sulle notizie di probabile utilità per i lettori e presenta un'organizzazione degli argomenti che conferma l'impressione di trovarsi di fronte a un testo più orientato a intrattenere che a informare.

Del milione di persone che risiedevano a Edo, i cittadini maschi erano la maggioranza e la metà di loro era costituita da samurai. Questo spiega perché le cortigiane che vivevano e lavoravano

³⁴ Iwamoto Kattōshi, *Zoku enseki jishu*, vol. 2, Tōkyō: Chūō kōronsha, 1980, pp. 431-432.

³⁵ Takano Hanzan, "Shikionron no sakusha (Tokunaga Tanehisa oyobi Tokunaga nikki)." In *Shinshōsetsu* 11:9 (1903), p. 1.

nel quartiere autorizzato di Yoshiwara, a partire dalla metà del diciassettesimo secolo, superavano di gran lunga in numero le loro colleghe nella maggior parte delle altre regioni del Giappone. Teruoka Yasutaka ha valutato l'impatto dell'istituzione del *sankin kōtai* sulla prostituzione osservando che a partire dal 1642, quando lo *shōgun* stabilì l'obbligo di presenza alternata per tutti i *daimyō* vassalli dei Tokugawa, ci fu un massiccio aumento dei samurai in arrivo a Edo e, di conseguenza, della domanda di cortigiane e di svago in generale.³⁶ Non è una coincidenza, continua Teruoka, che un'edizione rivista di *Azuma monogatari* sia stata pubblicata nel 1643, un anno dopo la prima edizione, con l'aggiunta di alcune pagine di recensione e valutazione delle cortigiane di Yoshiwara. Sebbene l'*Azuma monogatari* originale, pubblicato nel 1642, fosse una guida al distretto di Yoshiwara piuttosto che una valutazione delle cortigiane, quando fu ripubblicato l'anno successivo, probabilmente per soddisfare la crescente domanda da parte dei samurai, divenne anche "a forerunner of the courtesan critique genre,"³⁷ quello *yūjo hyōbanki* 遊女評判記 che sarebbe stato estremamente popolare per tutti gli anni Quaranta e Cinquanta del diciassettesimo secolo, e che avrebbe influenzato la nascita e lo sviluppo di altri generi e motivi.

Ma *Shikionron* e *Azuma monogatari* assomigliano effettivamente anche a quello che sarà conosciuto come *meishoki*. I primi *meishoki* trattano generalmente la topografia della regione del Kamigata, e in particolare di Kyōto, di cui vengono descritti i siti più importanti prestando molta attenzione alla loro sedimentazione storica e culturale. Questi testi rappresentavano una preziosa fonte di informazioni sui siti religiosi e sui quartieri dove era autorizzato l'esercizio della prostituzione, motivo per cui tanti pellegrini e turisti vi ricorrevano. La loro diffusione e popolarità erano il risultato della prosperità del paese all'epoca, e rivelavano fino a che

³⁶ Teruoka Yasutaka, "The Pleasure Quarters and Tokugawa Culture," cit., p. 6.

³⁷ *Ibidem*.

punto la popolazione giapponese potesse viaggiare in sicurezza e persino permettersi un turismo ricreativo. L'affermazione di Takano riguardo alla somiglianza tra *Shikionron* e i *meishoki* è di grande interesse non solo perché l'opera di Tanehisa fu pubblicata sedici anni prima di *Kyōwarabe*, solitamente considerato una sorta di archetipo di questo filone, ma anche perché *Shikionron* si occupa del paesaggio urbano di Edo e non di Kyōto. Questo è un punto di importanza cruciale se pensiamo, per esempio, che molti *meishoki* dedicati a Edo apparsi dopo il 1662, cioè dopo la pubblicazione di *Edo meishoki*, rivelano un'influenza di *Kyōwarabe* e costruiscono lo spazio discorsivo che è Edo attingendo a immagini archetipiche di Kyōto. Elisonas ha osservato che i luoghi famosi raffigurati in *Edo meishoki* appaiono come singoli siti piuttosto che come parte di un complesso urbano integrato, e che il testo non fornisce informazioni pratiche né indicazioni, sostenendo che una rappresentazione simbolica del centro shogunale non poteva che basarsi su immagini storicamente e culturalmente legittimate dell'antica capitale:³⁸ lo studioso mette così, di fatto, in discussione l'ipotesi che i *meishoki* dell'epoca Tokugawa avessero principalmente la funzione di guide per turisti e pellegrini.

Essendo stati pubblicati molto prima di *Kyōwarabe*, *Azuma monogatari* e *Shikionron* non potevano essere influenzati dalla rappresentazione di Kyōto di Nakagawa, né le due opere si occupano esclusivamente di *meisho* consolidati. Inoltre, i due testi possono essere solo parzialmente paragonati alle guide canoniche dei decenni a venire per quanto riguarda la loro organizzazione topica. Le opere posteriori sarebbero state generalmente divise in sezioni dedicate a singoli argomenti, tra cui elementi del paesaggio naturale o urbano come colline, fiumi, ponti e vicoli, momenti particolari della vita della comunità come feste e rituali, e mezzi di trasporto. Questo tipo di organizzazione si rifà tra l'altro all'antica tradizione di ciò che in Giappone è noto come *ruisho* 類書, un

³⁸ Jurgen Elisonas, "Notorious Places," cit., p. 261.

genere di testi da consultazione compilati in Cina e in altri paesi della Sinosfera a partire dall'inizio del terzo secolo, e che sarebbe stato impiegato anche negli *hanjōki* del tardo Tokugawa. Se essi ricorrevano a questa particolare struttura soprattutto con un intento satirico, le guide di viaggio e i *meishoki* molto probabilmente seguivano questo schema per mantenere uno status di autorevolezza come fonti affidabili di informazione.

Né *Azuma monogatari* né *Shikionron* sembrano mostrare una preoccupazione simile. Le varie scene si susseguono o secondo un ordine topografico, piuttosto che tematico, o secondo le associazioni poetiche mediate dal paesaggio che appare davanti al narratore. I luoghi descritti appaiono, in altre parole, pregni di significato narrativo, e non solo perché il riferimento a luoghi e scene specifiche evoca, più o meno istantaneamente, storie che si sono svolte in quei luoghi o in luoghi simili, come accadrebbe nelle opere ambientate nella regione di Kamigata; il significato dei luoghi è anche legato al loro essere vere e proprie funzioni di quella che si potrebbe definire una narrazione teleologica il cui obiettivo è la costituzione di un nuovo *meisho*: il quartiere di Yoshiwara. Entrambi i testi presentano una voce narrante che, a un certo punto della sua vita, decide di recarsi a Edo per motivi imprecisati, ma anziché concentrarsi sul viaggio, che riceve solo un'attenzione sommaria, si immerge nella città. Se davvero, come ipotizza Ryūtei Tanehiko, *Tanehisa kikō*, *Shikionron* e *Azuma monogatari* sono stati scritti dalla stessa persona, vale a dire Tanehisa, è chiaro che questi ha concepito il diario di viaggio e gli altri due come opere completamente diverse. Mentre il diario di viaggio si occupa più da vicino dei *meisho* veri e propri, e a volte li esalta, con due sezioni che descrivono rispettivamente il viaggio del narratore da Yanagawa a Kyōto (*miyako-nobori* 都上り) e da Kyōto a Edo (*Edo-kudari* 江戸下り), lo *Shikionron* mostra un approccio alla realtà meno condizionato, più distaccato e in generale più maturo. Questo distacco gli permette di assumere una posizione più critica e ironica

nei confronti dei suoi soggetti, anticipando in larga misura la qualità idiosincratica degli *hanjōki* di metà e fine Ottocento.

Takano ha suggerito che le opere di Tanehisa potrebbero essere considerate la riproduzione più fedele della vita di Edo nel tardo periodo Kan'ei 寛永 (1624-1644).³⁹ Questa accuratezza è molto probabilmente dovuta anche alla libertà di cui egli ha potuto godere nel descrivere un luogo che non era ancora così complesso e stratificato come Kyōto. Certo, un breve passaggio del diario di viaggio di Tanehisa fa pensare che Yoshiwara fosse già conosciuto al di fuori di Edo, e viene dunque descritto come “fiorente” (*sakae* 栄え),⁴⁰ ma anche così il suo significato di *meisho* non poteva ancora essere pienamente riconosciuto e compreso. Come già accennato, i primi scritti ambientati a Edo erano generalmente debitori delle loro controparti del Kamigata in termini di struttura generale e disposizione dei temi, mentre Tanehisa sembra incline a trattare questo “nuovo” spazio in modo creativo anziché imitativo. Inoltre, piuttosto che a poesie e prose secolari, in *Shikionron* l'autore attinge a canzoni contemporanee in lingua vernacolare, una scelta che esalta la freschezza e l'immediatezza della sua resa del tessuto acustico della città, la trasposizione in parole di quei suoni — lo “on” 音 (suono) di *Shikionron* — che egli considerava rappresentativi del paesaggio urbano dell'epoca.

Ma il maggior motivo di interesse dello *Shikionron* e dell'*Azuma monogatari* risiede proprio nella costruzione testuale di Yoshiwara. Poco dopo la sua fondazione nella parte settentrionale di Edo, questo quartiere dei piaceri divenne una delle principali attrazioni della capitale shogunale e uno dei suoi *meisho* più importanti. Yoshiwara è senza dubbio un oggetto di rappresentazione prediletto nelle arti del periodo Tokugawa e un elemento ricorrente in racconti, canzoni e stampe xilografiche fino all'epoca

³⁹ Takano Hanzan, “Shikionron no sakusha,” cit., p. 3.

⁴⁰ Tokunaga Tanehisa, “Tokunaga Tanehisa kikō,” in Yanagisawa Masaki, Itō Shingo, and Nakajima Jirō (a cura di), *Kana zōshi shūsei*, vol. 54, Tōkyō: Tōkyōdō shuppan, 2015, p. 197.

Meiji. La maggior parte delle rappresentazioni, tuttavia, si riferisce a quello che è più propriamente chiamato “Shin Yoshiwara,” 新吉原 o il “nuovo” Yoshiwara. Lo Shin Yoshiwara fu fondato nel 1657 nel rione Sensoku 千束 di Asakusa 浅草, non molto lontano dalla zona di Nihonbashi, dove si trovava originariamente il quartiere delle cortigiane. Ebbene, lo *Shikionron* e l’*Azuma monogatari* sono tra i pochissimi esempi di letteratura sullo Yoshiwara che si concentra sul “Moto Yoshiwara” 元吉原 (il “vecchio” Yoshiwara) piuttosto che sul quartiere del periodo successivo al 1657. Da un lato, questo spiega perché i due testi sono scarsamente conosciuti e raramente considerati dagli studiosi di letteratura del quartiere dei piaceri. D’altro canto, però, questa eccezionalità li rende una preziosa fonte di informazioni storiche sul vecchio Yoshiwara.

Appena arrivato a Edo, il narratore di *Azuma monogatari* visita la zona dei teatri, poi si perde e si imbatte in una bella donna che scambia per una nobildonna, mentre è invece una cortigiana di Yoshiwara. Da questo momento in poi, le descrizioni del luogo mirano a rafforzare l’idea di raffinata bellezza e vitalità ad esso associata, stabilendo un precedente che sarebbe stato sistematicamente replicato nelle descrizioni del quartiere successivo al 1657, il che dimostra come Yoshiwara fosse già diventato uno spazio simbolico, uno spazio di rappresentazione più che fisico. *Azuma monogatari* ci informa che le prostitute di Yoshiwara potevano avere anche solo tredici anni ed elenca *tayū* 太夫, *kōshi* 格子 e *hashi* 端 — questi erano, in ordine di importanza, i tre gradi principali nella gerarchia delle cortigiane — di ogni bordello. Per via di questa accuratezza, l’opera di Tanehisa è stata apprezzata soprattutto per essere “what is believed to be the first factual directory of the Yoshiwara,”⁴¹ come lo ha definito Seigle, e le sue liste di cortigiane hanno messo in ombra il suo più ampio valore letterario. Cionon-

⁴¹ Cecilia Segawa Seigle, *Yoshiwara. The Glittering World of the Japanese Courtesan*, Honolulu: University of Hawai’i Press, 1993, p. 29.

nostante, l'opera avrebbe influenzato le successive rappresentazioni di Yoshiwara e dei quartieri di piacere in generale, contribuendo a formare una sorta di canone, una genealogia di testi che intrattengono relazioni strette e complesse con la scrittura in prosa del diciottesimo e diciannovesimo secolo. Troviamo, ad esempio, elenchi di cortigiane e valutazioni della loro arte in *Ryūkyō shinshi* di Narushima Ryūhoku, uno dei testi più importanti della letteratura del tardo Tokugawa e del primo Meiji, su cui si ritornerà nel prossimo capitolo.

L'iniziativa di Tanehisa, se la osserviamo da un punto di vista mondiale, è un caso tutt'altro che unico. Per esempio, Peter Burke ci ricorda che le guide alle cortigiane di Venezia sono apparse nel 1535 e nel 1566, quelle alle prostitute di Amsterdam nel 1630 e nel 1681. Anche l'Inghilterra ha fatto la sua parte, con la pubblicazione della *Harris's list of Covent Garden ladies*, contenente ritratti romanzzati e indirizzi, a cadenza annuale tra il 1757 e il 1795.⁴² Molti di questi testi combinano elenchi, descrizioni fisiche e altre informazioni utili con citazioni, artifici retorici e stratagemmi narrativi che rivelano quanto liberamente i loro autori si muovessero attraverso il poroso confine tra scrittura pratica e letteraria. Il doppio filtro di esperienza individuale e convenzioni di rappresentazione che Burke considera una parte essenziale delle fonti urbane le quali, di conseguenza, non possono essere completamente attendibili,⁴³ è certamente all'opera sia nello *Shikionron* che nell'*Azuma monogatari*, dove Tanehisa cerca di soddisfare le aspettative dei potenziali lettori fornendo informazioni di prima mano su Yoshiwara, ma allo stesso tempo rappresenta creativamente il quartiere in modo funzionale alla sua trama, nel *monogatari*, e a un'immagine archetipica di Yoshiwara che sta elaborando *ex novo*.

⁴² Peter Burke, "Culture: Representations," in Peter Clark (a cura di), *The Oxford Handbook of Cities in World History*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 451.

⁴³ *Ivi*, p. 439.

A differenza di *Edo meishoki*, le opere di Tanehisa non rappresentano i luoghi famosi di Edo come siti singoli. Al contrario, ogni parte della città è introdotta seguendo un certo ordine topografico, cosa che i potenziali visitatori potrebbero trovare utile. Quando l'attenzione si sposta su Yoshiwara, però, il “doppio filtro” di cui sopra entra in azione, e il narratore sembra più interessato alla riproduzione di un paesaggio urbano coinvolgente e divertente. Per esempio, in *Azuma monogatari* non troviamo una sequenza topografica, perché ogni segmento secondario di Yoshiwara è introdotto attraverso associazioni evocate da versi di note opere letterarie, canzoni popolari o frammenti di conversazione e passaparola: accade con Edomachi 江戸町, con Kyōmachi 京町, con Shinchō 新町, Yokochō 横町, Nishikashi 西河岸, Sumichō 角町, e così via. Se lo schema è piuttosto ripetitivo, con quasi ogni sezione che inizia e termina con la formula “Questo vide l'uomo della provincia orientale” (*Azuma otoko mitatematsuri あづまをとこみたてまつり*),⁴⁴ il riferimento sistematico a fonti precedenti e a commenti di persone non specificate (“qualcuno disse,” *aru hito no iwaku ある人のいはく*) amplia lo spazio e il tempo della narrazione e conferisce al testo una qualità dinamica che ne afferma la vocazione letteraria. Le citazioni, inoltre, provengono spesso da testi molto noti come *Makura no sōshi* 枕草子 (Note del guanciale, 1005 ca.) e *Genji monogatari* 源氏物語 (La Storia di Genji, 1008 ca.), pietre miliari della letteratura di corte del periodo Heian 平安, una scelta che rafforza la qualità ironica dell'opera e che si rivolge a un pubblico di lettori non limitato ai ristretti circoli dell'intelligenza.

Nonostante sia tutt'altro che canonizzato, il dittico di Yoshiwara di Tanehisa mostra una serie di somiglianze con opere e generi successivi che ci danno sufficienti motivi per considerarlo un

⁴⁴ Tokunaga Tanehisa, “Azuma monogatari,” in Asakura Haruhiko (a cura di), *Kanazōshi shūsei*, vol. 1, Tōkyō: Tōkyōdō, 1980, *passim*.

precursore del *gesaku*, soprattutto per quanto riguarda la letteratura dei quartieri di piacere. Egli combinò abilmente convenzioni e argomenti provenienti da generi diversi per creare una forma di scrittura che potesse attrarre un ampio pubblico di lettori, rispondendo alla crescente domanda di turisti e viaggiatori votati alla ricerca di intrattenimento, e allo stesso tempo stabilendo uno standard per la rappresentazione di un nuovo *meishō*: un'impresa letteraria per eccellenza.

1.3 Terakado Seiken e lo Edo hanjōki

Quando Terakado Seiken scrisse i primi capitoli dell'opera destinata a diventare l'archetipo del filone degli *hanjōki*, la città di Edo stava attraversando una fase critica della sua storia, che non poteva certo essere descritta come un periodo di prosperità. La devastante carestia dell'era Tenpō 天保 (1830-1844)⁴⁵ colpì molte regioni dell'arcipelago tra il 1833 e il 1838, con la penuria dei raccolti e un calo demografico di diverse migliaia di persone a causa della fame diffusa e dello scoppio di epidemie; nel secondo mese del 1834, l'incendio noto come “Grande incendio dell'anno del cavallo”⁴⁶ scoppiò a Kanda 神田 e si diffuse in direzione di Nihonbashi e oltre; nel 1836, il prezzo del riso salì a un livello doppio rispetto alla media del decennio precedente.⁴⁷ Tutte queste circostanze portarono a grandi cambiamenti nell'economia e nella società che sarebbero culminati nelle Riforme Tenpō del 1841-1843, ed *Edo hanjōki* racconta gli eventi e soprattutto il loro impatto e le

⁴⁵ Sulla carestia dell'era Tenpō si veda Uesugi Mitsuhiko, “Tenpō no kikin to bakuhan taisei no hōkai,” in Kodama Kōta et al. (a cura di), *Edo jidai no kikin*, Tōkyō: Yusanaku shuppan, 1982, pp. 105-115.

⁴⁶ L'incendio di Edo del secondo mese del 1834 è descritto in maniera vivida da Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922) nella sua novella storica “Gojiingahara no katakiuchi” 護持院原の敵討 (La vendetta di Gojiingahara, 1913).

⁴⁷ E. Sydney Cawcours, “Economic Change in the Nineteenth Century,” in Marius B. Jansen (a cura di), *The Cambridge History of Japan*, vol. 5, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 592.

loro conseguenze sulla vita quotidiana della città; non c'è da stupirsi che, nel complesso, l'opera di Terakado trasmetta un forte senso di incertezza e di transizione.

Seiken nacque a Edo da una famiglia di samurai di basso rango di Mito; perse i genitori già all'età di tredici anni e ricevette un'educazione confuciana prima come discepolo di Yamamoto Rokuin 山本緑陰 (1777-1837) e poi presso il Kan'eiji 寛永寺 di Ueno 上野. Dopo il fallimento del suo tentativo di ottenere una posizione nell'amministrazione del dominio di Mito 水戸, decise di aprire un *juku* 塾 (accademia confuciana privata) nella capitale shogunale, un'impresa che, tuttavia, non lo rese mai ricco.⁴⁸

Non riuscire a entrare nella burocrazia di Mito fu per Seiken una delusione difficile da sopportare; molto probabilmente, fu questa la ragione principale che lo spinse ad abbracciare lo stile di vita del *muyōsha* che sarebbe diventato la sua caratteristica più distintiva. La tensione tra *muyō* 無用 e *yūyō* 有用, cioè tra inutile e utile, è la spina dorsale della poetica di Terakado, una poetica che trova la sua migliore applicazione proprio in *Edo hanjōki*. Maeda Ai ha considerato il suo atteggiamento di *muyōsha*, o *muyō no hito* 無用の人, come un atto di auto-rappresentazione che gli permetteva di descrivere le cose che voleva nel modo che trovava più coinvolgente ed efficace. Secondo Maeda non sorprende che, calandosi nel ruolo della "persona inutile," egli abbia iniziato a rappresentare le contraddizioni che notava nella società di Edo, e in un modo che non sarebbe stato adatto a un vero e proprio studioso confuciano: si proponeva come "uomo inutile" che, in quanto tale, poteva descrivere da una prospettiva più ampia, ed esporre nella sua interezza, tutte le falsità del mondo "utile."⁴⁹

⁴⁸ "Even when his institution was most flourishing, the revenue from instruction was more spiritual than financial, and for the major part of Seiken's life, existence was a struggle with penury." Andrew Markus, "Terakado Seiken's Blossoms along the Sumida." In *Sino-Japanese Studies* 3.2 (1991), p. 9.

⁴⁹ Maeda Ai, "Bakumatsu, ishinki no bungaku. Narushima Ryūhoku," in *Maeda Ai chosaku shū* 1, cit., p. 96.

Inoltre, a differenza di altri intellettuali che hanno abbracciato l'ideale del *muyō* e si sono ritirati dalla società, Seiken ha mostrato un atteggiamento più orientato all'azione, scegliendo di rimanere, di immergersi nella società e di mostrare l'ipocrisia e le contraddizioni del mondo dello *yūyō*.⁵⁰ Andrew Markus ha proposto un'argomentazione ancora più elaborata e convincente: ha concepito l'antinomia "*muyō/yūyō*" nel pensiero di Seiken contestualizzandolo nel discorso dello stesso *hanjō*. Ha sottolineato come, nella sua opera, "the state of *hanjō* permits, even encourages, the flowering of what is *muyō* [...] delicacies, rare delights, extravagant sensations, and excessive consumption of necessities," segni di prosperità che Seiken approva e ammira, mentre invece "deplores the inverted perception society entertains of the *muyō* and its complement, the *yūyō*," così come appare, per esempio, nell'elogio condiviso di medici ignoranti e presuntuosi considerati "essential to society [...] when in fact the majority of modern physicians are worse than useless in their careless practice."⁵¹ Seiken, in altre parole, metteva in discussione la diffusa tendenza a far coincidere la novità con lo *yūyō* e cercava sistematicamente di destabilizzare questa nozione utilizzando l'umorismo e la satira. Schulz sottolinea come Seiken fondi la propria critica non su complesse basi teoriche ma su una sorta di senso comune che si rivela nelle sequenze dialogiche tra persone comuni, che egli tratta come veri e propri "testimoni."⁵²

La sua satira si rivolge a tutti i livelli della società, ma è particolarmente pungente quando si tratta di studiosi confuciani. È bene precisare, tuttavia, che la sua critica non è mai diretta contro il

⁵⁰ Ivi, p. 123.

⁵¹ Andrew Markus, "Meat and Potatoes: Two Selections from Edo Hanjōki." In *Sino-Japanese Studies* 4.2 (1992), p. 10.

⁵² Evelyn Schulz, *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō"* (Tōkyō hanjō ki): *Eine Gattung der topografischen Literatur Japans und ihre Bilder von Tōkyō (1832-1958)*, München: Iudicium, 2004, p. 91.

confucianesimo come sistema di pensiero, che rispettava profondamente, ma contro i confuciani e i loro stili di vita e comportamenti: in generale, Seiken iscriveva la sua critica in un sistema di significato il cui fulcro risiedeva nell'immediatezza e nella materialità della vita quotidiana.

Date queste premesse, non c'è da stupirsi che il lavoro di Seiken non abbia incontrato il favore dei colleghi sinologi. Miki Aika e Maeda Ai hanno entrambi ricordato un famoso episodio che coinvolse Nakajima Sōin 中島棕隱 (1779-1885), il quale derise Seiken per aver scritto *Edo hanjōki* in uno stile non ortodosso di *kanbun* che rifletteva, a suo dire, una scarsa cultura e competenza; Nakajima stesso scrisse, in risposta, il proprio *hanjōki*, intitolato *Miyako hanjōki* 都繁盛記 (Un resoconto della fioritura della capitale, 1837), in cui faceva sfoggio della propria maestria nel sinitico letterario. Nonostante questa superiorità, però, *Miyako hanjōki* non vendette bene come *Edo hanjōki* e la sua pubblicazione fu interrotta subito dopo la prima puntata.⁵³ L'opera di Seiken fu infatti un vero e proprio best seller,⁵⁴ e i giovani studenti delle accademie confuciane si divertivano a leggerla, anche se il più delle volte di nascosto. L'influenza che la sua pungente ironia avrebbe potuto esercitare sulle nuove generazioni preoccupava gli ufficiali di alto grado come Tsutsui Masanori 筒井政憲 (1778-1859), che ne informò Hayashi Jussai 林述斎 (1768-1841), storico capo dell'accademia Shōheikō 昌平黌 e istitutore dello shōgun. La pubblicazione di *Edo hanjōki* fu così ufficialmente vietata, ma questo provvedimento non dissuase Seiken dallo scriverne altre parti, sia per motivi economici, come lui stesso ammise, sia perché la carestia dell'era Tenpō rappresentò per lui una nuova fonte di ispirazione.⁵⁵ Ad alimentare questa ispirazione fu in particolare il

⁵³ Miki Aika, "Hattori Bushō den," in Shioda Ryōhei (a cura di) *Meiji bungaku zenshū*, vol. 4, Tōkyō: Chikuma shobō, 1969, p. 102.

⁵⁴ Come scrisse Hata Ginkei (1790-1870) nella prefazione del suo *Naniwa no yume* (Sogno di Naniwa). Maeda "Bakumatsu, ishinki no bungaku," cit., p. 124.

⁵⁵ Ivi, p. 125.

fatto che, nonostante la carestia, a Edo c'era ancora gente che beveva, cantava e si godeva la vita di città come se nulla fosse: coerentemente con la sua poetica fino a quel momento, l'ipocrisia e le contraddizioni rappresentavano un meccanismo di innesco della molla dell'ispirazione. L'esilio di Terakado nel 1842 fu deciso anche per il timore che la sua rappresentazione di Edo potesse indurre la gente di provincia a pensare che la capitale shogunale fosse un luogo depravato.⁵⁶ In effetti, tra le memorabili descrizioni dei quartieri di Edo che si possono trovare all'interno di *Edo hanjōki*, i "luoghi malfamati" (*akusho* 悪所) come i quartieri dell'intrattenimento occupano una posizione di rilievo, una caratteristica che, tuttavia, il testo di Seiken condivide con un numero considerevole di opere coeve. Vari studiosi hanno evidenziato, per esempio, l'influenza di diversi autori di *yomihon*, tra cui Tamenaga Shunsui 為永春水 (1790-1844),⁵⁷ Hiraga Gennai 平賀源内 (1728-1779)⁵⁸ e Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822),⁵⁹ su *Edo hanjōki*.

Sebbene il suo *hanjōki* non fosse un'opera di narrativa, Seiken dimostrò, in linea con lo spirito della scrittura narrativa popolare dell'epoca, una completa padronanza di quella che Katsuya Hirano ha definito "the particular techné of negotiation called *ugachi*." Lo *ugachi* 穿ち, che letteralmente significa "scavare," risultava particolarmente efficace nel "dramatizing and accentuating the rigidity and inelasticity discerned in ritualism and conventionalized demeanor and speech and in mocking their oddity, even absurdity in light of rapidly diversifying and divergent realities."⁶⁰ In riferimento allo *ugachi* e alle sezioni dialogiche, ulteriore elemento di importanza cruciale nell'economia interna degli *hanjōki*,

⁵⁶ Ivi, p. 127.

⁵⁷ Kitazawa Jirō, "Hanjōki no Yuya no bu ni tsuite." In *Koten kenkyū* 4. 3 (1939), pp. 42-43.

⁵⁸ Maeda, "Bakumatsu, ishinki no bungaku," cit., p. 120.

⁵⁹ Kitazawa, "Hanjōki no Yuya no bu ni tsuite," cit., pp. 46-47.

⁶⁰ Katsuya Hirano, *The Politics of Dialogic Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago: Chicago University Press, 2013, p. 110.

è utile ricordare quanto scrive Robert Leutner riguardo a Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816). Lo studioso sottolinea che l'intero periodo tardo-Tokugawa fu caratterizzato da un forte interesse per la parola parlata, compresa la conversazione quotidiana, il che spiega perché gli scrittori di *kokkeibon* 滑稽本 (narrativa comica) e *sharebon* 洒落本 (racconti licenziosi)⁶¹ includessero nei loro testi ampie sezioni dialogiche. Il loro interesse verso il realismo linguistico derivava da una “fascination with the ephemera of everyday life, an interest not unlike that of an anthropologist in recording the quotidian trivia of the popular culture of Edo.”⁶² Ciò si riscontra, per esempio, nel *Nishiki no ura* 錦之裏 (Il rovescio del broccato, 1791) di Santō Kyōden e in *Ukiyoburo* 浮世風呂 (I bagni del mondo fluttuante, 1809-1813) di Sanba:

To recreate all the meandering digressions, lapses in logic, pauses, and elisions of natural speech on the printed page was not an exercise in stenography, but a means to the general end of revealing a “true” vision of life in the licensed quarter, for instance, as in *Nishiki no ura*, or in a public bath, as in *Ukiyoburo*. Whether the vision turned out to be ironic or satiric was almost beside the point; “probing” or “penetration” (*ugachi*), looking for contradictions (“holes,” *ana*) between reality and the conventional view of things was the objective. Historical circumstance had made for an unusually large gap between Japanese as it was actually spoken and its literary counterpart. The simple act—artistically, no mean feat, of course—of bringing a conversation to life in print was in and of itself a kind of *ugachi*: fidelity to living speech permitted the creation of fictional worlds that revealed, rather than obscured or idealized, the complex subtleties of personality and social interaction that are conveyed in natural conversation.⁶³

⁶¹ Anche Cecilia Segawa Seigle ha sottolineato la centralità dei dialoghi negli *sharebon*, solitamente ambientati nei quartieri di piacere e che ne riflettono la parlata locale. Seigle, *Yoshiwara*, cit., p. 135.

⁶² Robert W. Leutner, *Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo fiction*, Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 68.

⁶³ *Ivi*, pp. 68-69.

All'interno di *Edo hanjōki*, questo effetto è amplificato al massimo, soprattutto nelle sequenze che ritraggono le reazioni delle persone di fronte a scene notevoli o insolite.

Un'ulteriore applicazione della tecnica dell'*ugachi*, nell'opera di Terakado, riguarda lo stesso *kanbun*: la traduzione in sinitico letterario di citazioni da testi giapponesi, proverbi e aforismi, affiancata da un uso sofisticato e molto divertente di glosse comiche (*gikun* 戯訓), accresce il tono umoristico del testo, trasmettendo al contempo un senso di distacco intellettuale dagli argomenti trattati. La profusione di glosse comiche era un altro elemento di affinità con il coevo *gesaku*, che mostrava un ampio uso di questo espediente volto alla continua sovrapposizione di strati semantici che determinavano effetti ironici e satirici.⁶⁴

Nel prologo, Seiken presenta la sua opera come una cronaca dei numerosi fenomeni che si verificano in città, stabilendo un parallelismo tra il vedere e il sentire ("cose che ho visto in passato, cose che sento oggi"⁶⁵) che manterrà per tutto il libro. *Edo hanjōki* mostra una concezione uditiva, oltre che visiva, del *genius loci*: i suoni giocano il loro ruolo nella rappresentazione delle scene di strada e dei quartieri e partecipano alla produzione testuale di spazi unici. Ad esempio, Seiken presenta la zona di Miurazaka-shita 三浦坂下, a Yanaka 谷中, dove visse dal 1826 al 1830, come un luogo in cui "le melodie degli *shamisen* si fondono con le grida delle scimmie e delle gru,"⁶⁶ alludendo alla sua posizione tra i boschetti e i campi aperti, ma vicino al quartiere dei divertimenti di Nezu 根津. Una scena ambientata nella zona dei bordelli di Honjo 本所, nel V libro, è descritta attraverso il riferimento alla voce di un ubriaccone e alle grida di una donna che lo insegue.⁶⁷

⁶⁴ Ariga Chieko, "The Playful Gloss. Rubi in Japanese Literature." In *Monumenta Nipponica* 44.3 (1989), p. 325.

⁶⁵ Terakado Seiken, "Edo hanjōki," in Hino Tatsuo (a cura di), *Shin Nihon Koten Bungaku Taikei*, vol. 100, Tōkyō: Iwanami, 1989, p. 4.

⁶⁶ Iwi, p. 82.

⁶⁷ Iwi, p. 304.

Ricca di suoni, voci e segnali acustici è anche la sezione di *Edo hanjōki* dedicata a Yoshiwara, in virtù della posizione di assoluta centralità che, come si è visto, il quartiere occupava nella cultura popolare del tardo Tokugawa. Un suono, in particolare, viene riportato ripetutamente e svolge una funzione retorica ben precisa. Si tratta del suono degli *hyōshigi* 拍子木, bastoncini di legno legati da un cordino che servivano a diffondere messaggi per le strade (a segnare l'orario, per esempio, ma anche a segnalare incendi) ed erano utilizzati a teatro per sottolineare alcuni momenti della rappresentazione, tra cui l'inizio e la fine. Dopo questa profusione di segnali sonori, ritroviamo nella sequenza dei capitoli proprio quello dedicato al teatro, e non può essere un caso: uno dei temi portanti di *Edo hanjōki* è infatti l'analogia fra prostituzione e teatro. In questa particolare disposizione tematica, che rintracciava "the roots of prosperity in places like the Yoshiwara and theater district that had been forced into isolation on the urban fringe," Maeda ha individuato il segno di una "direct opposition to the structure of *Illustrations of the Famous Places of Edo* [*Edo meisho zue*, 1834-1836] as a symbolic space under the protection of gods and buddhas encircling the central starting point of Edo castle." Un'ulteriore manifestazione dell'antinomia di *muyō* e *yūyō*.⁶⁸ In altre parole, secondo l'interpretazione di Maeda vi è, da parte di Seiken, una consapevolezza delle scritture topografiche precedenti e coeve e anche l'implicita rivendicazione di una posizione distaccata, quando non di aperta opposizione, che permette all'autore di *Edo hanjōki* di rappresentare la città in modo originale e a sé congeniale.

Nei cinque libri di cui si compone lo *hanjōki* di Seiken ritroviamo un campionario esaustivo della vita di città nella prima metà del diciannovesimo secolo (Tabella 1).

⁶⁸ Maeda Ai, *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, a cura di James A. Fujii, Durham and London: Duke University Press, 2004, p. 76.

I	Sumō	III	Esposizioni nei templi
	Yoshiwara		Gion <i>matsuri</i>
	Teatro		Bulli di strada
	Lotterie		Le amanti
	Kinryūsan Sensōji		Eitaibashi
	Recitatrici		Librerie
	Fuochi d'artificio a Ryōgoku		La collina di Atago
	Indovini		<i>Yose</i>
	Incontri di calligrafia e pittura		Bassifondi
	Incendi	IV	Bordelli temporanei
	Ricorrenze religiose		Enoshima
	Parrucchieri per donne		Scuole
	Negozi di abiti usati a Tomizawa-chō		Shinbaien
	Selvaggina		La locanda di Bakurochō
	Patate arrostate		Kōjimachi
	Il mercato ittico di Nihonbashi		<i>Kakunori</i>
	Ueno	V	Senjū
II	Bagni		Shinagawa
	Il <i>nō</i>		Fukagawa
	Funerali		Honjo
	Iigura Shinmeigū		<i>Dōjō</i> cittadini
	Barbieri		<i>Koto</i> a venticinque corde
	I ciliegi del Sumida		Versi di animali
	I palanchini		La morte di Seiken
	Esposizioni di droghe ed erbe		Le meraviglie dell'ovest

Tabella 1: capitoli di *Edo hanjōki*

Il primo libro contiene un numero di capitoli molto maggiore rispetto ai quattro libri successivi, i quali tuttavia sono divisi in sezioni generalmente più lunghe. Come si può osservare nella tabella, le tipologie di argomento sono piuttosto diversificate. In alcuni casi, al centro della trattazione c'è un luogo specifico (Yoshiwara 吉原, il Kinryūsan Sensōji 金龍山浅草寺, Ryōgoku 両国, Tomizawa 富澤, Nihonbashi 日本橋 e Ueno 上野 nel libro I; lo Iigura Shinmeigū 飯倉神明宮 e la riva orientale del Sumida nel libro II; lo Eitaibashi 永代橋 e Atago 愛宕 nel III; Enoshima 江之島, lo Shinbaian 新梅園, la locanda di Bakurochō 馬喰町 e Kōjimachi 麹町 nel IV; Senju 千住, Shinagawa 品川, Fukagawa 深川 e Honjo nel libro V) descritto non, come accade nella maggior parte delle guide ai *meisho*, ricostruendone la storia con precisione e focalizzando l'attenzione sulla sedimentazione di significati storici e artistici, bensì mettendo in primo piano la valenza in qualche modo iconica che il sito possiede o che è in via di acquisizione nel momento presente. Salvo pochi casi, in effetti, quelli scelti da Seiken non sono dei veri e propri *meisho*, ma luoghi la cui importanza è legata agli sviluppi della cultura popolare più recente, molti dei quali ancora in corso nel momento in cui egli ne scrive. Templi e santuari, che come abbiamo visto comparivano di frequente all'interno dei testi topografici del periodo Tokugawa, sono scelti da Seiken in virtù del loro ruolo di spazi di aggregazione per i cittadini, in linea con quanto accadeva nei *meisho zue* pubblicati tra la fine del diciottesimo e la metà del diciannovesimo secolo.

È evidente, anche solo dall'elenco dei temi trattati in *Edo hanjōki*, che il tema centrale dell'opera è la partecipazione dei cittadini alla vita urbana. Anzi, è la vita urbana in quanto somma delle azioni e delle reazioni di chi abita e frequenta la città. Il quotidiano dei cittadini, soprattutto *chōnin*, è il macrotema dell'opera di Seiken, che lo esplora in lungo e in largo, riservando un'attenzione particolare agli usi e costumi recentemente adottati o in via di trasformazione. È il caso, per esempio, degli incontri di calligrafia e pittura, i cosiddetti *shogakai* 書画会, cui dedica un capitolo nel primo libro.

È proprio a partire dalla fine del diciottesimo secolo che si diffonde, nelle maggiori città dell'arcipelago, l'usanza di riunirsi in spazi di aggregazione, in genere ristoranti, per improvvisare l'esecuzione di opere di pittura e di calligrafia che venivano esposte immediatamente dopo. Gli eventi avevano dunque una doppia valenza, di occasione creativa ed esposizione, tanto che i visitatori spesso pagavano una sorta di biglietto per poter assistere ed eventualmente comprare alcune delle opere. Il quartiere di Ryōgoku, in particolare, si impose presto come uno dei centri maggiori di *shogakai*.⁶⁹ Ed è infatti proprio a Ryōgoku che si tiene lo *shogakai* raccontato da Seiken nel nono capitolo del primo libro di *Edo hanjōki*. L'autore descrive la pianificazione di un incontro e poi l'incontro stesso, evocando con piglio ironico l'atmosfera di eccitazione che lo precede. Sottolinea come i proprietari dei ristoranti che ospiteranno l'evento si facciano pubblicità, esponendo insegne che lo anticipano anche di mesi, e contenenti i nomi di artisti celebri. L'elemento della fama (*na* 声) è fondamentale: Seiken ritorna più e più volte sui personaggi che prenderanno parte allo *shogakai* e sul fatto che i loro nomi debbano essere noti al maggior numero possibile di persone. Questo garantirà la buona riuscita dell'evento e il profitto sperato agli organizzatori. Una volta che si entra nel vivo, l'entusiasmo degli avventori è incontenibile: 酒流穀崩喧囂雷裏塵埃雲蒸 “scorre il vino e si scatena il banchetto, roboanti le voci come tuoni, un levarsi di nubi la polvere”.⁷⁰ Un aspetto interessante di questo capitolo è che Seiken non sposta mai l'attenzione dagli aspetti più mondani di un evento che ha, o dovrebbe avere, delle chiare connotazioni artistiche. Lo *shogakai* è degno di essere raccontato nel suo *hanjōki* non tanto per il possibile valore delle opere prodotte o per il godimento estetico che il pubblico può trarre

⁶⁹ Sugli *shogakai* si vedano tra gli altri Andrew Markus, “Shogakai: Celebrity Banquets of the Late Edo Period.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 53:1 (1993), pp. 135-167, e Robert Campbell, “Tenpō-ki zengo no Shogakai.” In *Kinsei bungei* 47 (1987), pp. 47-72.

⁷⁰ Terakado Seiken, “Edo hanjōki,” cit., p. 35.

dall'osservazione dell'esecuzione dei vari maestri, quanto per via del suo essere evento, per la confusione che alimenta e per i profitti che genera. Al di là di una particolare predisposizione di Seiken, questo aspetto degli *shogakai* doveva risultare particolare impressionante ai suoi contemporanei. È utile ricordare, per esempio, che Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858), autore di una collezione di trenta stampe che ritraggono i più famosi ristoranti di Edo, intitolata *Edo kōmei kaitei zukushi* 江戸高名会亭尽 (Una serie di famosi ristoranti di Edo, ca. 1830), sceglie diverse volte gli *shogakai* come soggetto e in un caso, anziché sull'evento stesso, si concentra proprio sulle persone che si affrettano verso il ristorante. Gli *shogakai* sono dunque l'elemento perfetto da rappresentare in un'opera, quale è *Edo hanjōki*, che si propone di raccontare la fioritura della cultura popolare in un territorio urbano in espansione e la cui attrattiva principale è costituita, come si è detto, dagli stessi abitanti. Come ci ricorda Brecher, molti dei motivi culturali tipici del periodo Tokugawa, tra cui un certo gusto estetico per l'eccentrico e il divertente, trovarono terreno fertile nelle città del diciannovesimo secolo in virtù dell'interesse delle persone per ogni tipo di evento e di spettacolo. Rifacendosi al già citato Markus, Brecher presenta un contesto nel quale, oltre all'avvenimento, la stessa partecipazione delle persone era esteticamente godibile.



Utagawa Hiroshige, *Edo kōmei kaitei zukushi*. National Diet Library Digital Collection; <https://lab.ndl.go.jp/dl/book/1313293?page=1>.

Increasingly, public life became typified by ostentation and performance. Whether in the licensed or unlicensed pleasure quarters, leisure centers like Ryogoku Bridge, or temple precincts, such spaces afforded citizens opportunities to watch and be watched. The carnival of public life, where street artists, singers, dancers, acrobats, magicians, comedians, and peddlers of exotic wares all sought to capitalize on people's cravings for the extraordinary, accelerated the blending of high and low. To the chagrin of those who were partial to more traditional tastes, novelty trumped elegance. Even among the general public, attendance itself was a public performance, an opportunity to have one's attire and comportment displayed and scrutinized.⁷¹

La città di Edo si presta a questo tipo di fruizione ed è uno spazio di *hanjō* pieno di contraddizioni, il che alimenta il suo fascino e offre continui spunti di interesse per lo scrittore/osservatore. In *Edo hanjōki*, ogni momento particolare della vita quotidiana degli abitanti Edo è descritto riservando attenzione alla carica di energia che costoro riescono a esprimere negli spazi e nei tempi di ciascuna esperienza. Accade lo stesso quando Seiken parla dei giorni festivi evocando l'atmosfera dei templi e dei santuari e misurandone la vivacità (*sakan/jō* 盛),⁷² quando riproduce una scena ai bagni pubblici con “la folla che fa un gran baccano” (衆雑嘈)⁷³ o quando riporta episodi avvenuti in mezzo al traffico, in una confusione di suoni, rumori e voci.⁷⁴

Un capitolo particolarmente rappresentativo di questa sua consuetudine è quello dedicato al *kaichō* 開帳, vale a dire le esposizioni che si tenevano all'interno dei templi in determinati momenti dell'anno. Si tratta del primo capitolo del terzo libro di *Edo*

⁷¹ W. Puck Brecher, *The Aesthetics of Strangeness: Eccentricity and Madness in Early Modern Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013, p. 141. Si veda anche Andrew Markus, “The Carnival of Edo: *Misemono* Spectacles from Contemporary Accounts.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45:2 (1985), pp. 499-541.

⁷² Terakado Seiken, “Edo hanjōki,” cit., p. 42.

⁷³ *Ivi*, p. 71.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 123-124.

hanjōki, nella cui introduzione l'autore si lancia in una riflessione sulla vita, sul destino e sulla vocazione di ciascuno prendendo in prestito massime confuciane opportunamente rielaborate, con un effetto dissacrante che raggiunge il suo apice quando confessa di non poter fare a meno di proseguire con la stesura della sua opera non tanto perché questo sia il suo compito, una sorta di mandato celeste, ma perché, più prosaicamente, ha bisogno di guadagnarsi da mangiare.⁷⁵ L'eco irriverente di questo testo introduttivo risuona per la quasi totalità del libro III, e il capitolo sul *kaichō*, proprio perché mette in scena un evento mondano, un "carnevale della vita pubblica," in uno spazio sacro, rivela una particolare sintonia con questo tipo di discorso. Seiken descrive una tipologia relativamente insolita di *kaichō*, il cosiddetto *degaichō* 出開張, vale a dire l'esposizione di oggetti religiosi provenienti da templi e santuari lontani, mentre era più frequente lo *igaichō* 居開帳, durante il quale si mettevano in mostra reliquie, statue e altri oggetti del tempio stesso in cui si teneva l'evento. Le occasioni per partecipare a un *degaichō* si erano moltiplicate sul finire del periodo Tokugawa, e con ogni probabilità è questo il motivo per cui Seiken sceglie di scriverne.⁷⁶ Il tenore del capitolo è chiaro sin dalle prime frasi:

Onore alle divinità, devozione al Buddha, ma se a Edo piange il piatto delle offerte, allora nessuna aureola ornerà il capo di Amida, e chissà se vorranno manifestarsi i *kami*.

神雖崇乎佛雖尊乎不仰江戸賽錢阿彌陀或欠光神之格不可測。⁷⁷

Come nel caso degli *shogakai*, Seiken pone sin da principio l'accento sull'aspetto più materiale e mondano dell'evento: in quel caso era il significato artistico a farne le spese, in questo invece è il valore religioso e culturale dell'esposizione. L'interesse del *kaichō*,

⁷⁵ *Ivi*, pp. 138-139.

⁷⁶ *Ivi*, p. 140.

⁷⁷ *Ibidem*.

in effetti, pare risiedere non tanto nella varietà, nella rarità e nel pregio delle reliquie esposte, quanto nella vivacità degli assembramenti e nei tanti incidenti ed episodi singolari che una tale affluenza causava nei luoghi sacri. Non era solo lo spettacolo degli oggetti religiosi, infatti, a richiamare i visitatori, ma anche tutte le altre attrazioni e i banchi allestiti sul sagrato e nelle vicinanze dove si potevano acquistare cibo e bevande. Seiken si sofferma su alcuni esemplari provenienti da altre zone del paese ma, più che offrirne una descrizione vera e propria, riferisce le impressioni ricavate dai visitatori riportando commenti e frammenti di conversazione. Si tratta di una modalità narrativa dal ritmo serrato e che amplifica in maniera esponenziale gli effetti comici, cui Seiken ricorre sistematicamente all'interno del suo *hanjōki*. I diversi elementi e personaggi entrano ed escono dalla scena senza soluzione di continuità, come in una specie di coreografia, e grande attenzione è riservata ai suoni, alle voci e ai rumori; interiezioni e onomatopее punteggiano la descrizione conferendovi un ritmo cadenzato che accentua nel lettore la sensazione di stare assistendo a uno spettacolo. Nell'insieme, le preziose reliquie del *kaichō* passano in secondo piano, soppiantate dai suoni e dai movimenti delle persone. Dello stesso tenore è la descrizione della scena del Gion *matsuri* 祇園祭⁷⁸ nel capitolo successivo: l'enfasi è sulla confusione, sul numero dei visitatori, sull'opulenza ostentata dappertutto, in un crescendo di voci, canzoni e rumori.

Un effetto dell'irriverenza di Seiken, ma anche dell'accuratezza che applica alla propria lettura della città, è la sostanziale parità di trattamento che egli accorda ai *meisho*, come per esempio i ciliegi sulle rive del Sumida, il quartiere di Honjo o la collina di

⁷⁸ Il Gion *matsuri* si teneva ogni anno nel mese di giugno al santuario Gion (oggi Yasaka 八坂) di Kyōto, mentre a Edo i due Gion *matsuri* maggiori si tenevano, ad anni alterni, presso il Kanda Myōjin 神田明神 nel mese di settembre e presso il Sannōsha 山王社 di Nagatachō 永田町, a giugno. Erano tra i *matsuri* più importanti e popolari dell'epoca, le cui processioni avevano il privilegio di potersi spingere fino all'interno del castello di Edo.

Atago, e agli spazi della vita quotidiana degli abitanti di Edo, come barbieri e parrucchieri, i negozi di indumenti di seconda mano, le scuole e altri. È come se, nella sua visione della città e dello *hanjō*, non vi fosse di fatto una distinzione tra luoghi fortemente connotati da un punto di vista culturale (e per “culturale” si intende qui relativo a una cultura alta, nobilitata dal ripetersi di menzioni e rielaborazioni in poesia e arti visive) e altri che, in tempi più recenti, avevano assunto un valore iconico in quanto fortemente rappresentativi di uno stile di vita e di fruizione della città che costituiva uno degli attributi della capitale shogunale. Per questo motivo, oltre ai luoghi veri e propri, sono trattati da *meisho* anche personaggi ed eventi ricorrenti nel quotidiano cittadino, dai bulli di strada alle liti nel traffico, dalle amanti degli uomini facoltosi ai religiosi dediti ai piaceri mondani. L’interesse di Seiken è manifestamente rivolto verso le contraddizioni e le apparenti lacune di una fioritura urbana che, proprio per le sue imperfezioni, era una riserva inesauribile di episodi divertenti e costituiva quindi ai suoi occhi un oggetto perfetto di rappresentazione.

Come si è visto, uno dei problemi fondamentali posti dagli scritti topografici è quello dell’accuratezza, quindi dell’aderenza alla realtà e della loro utilità. L’idea che la vocazione a intrattenere di alcuni testi fosse da intendersi come un segnale di “inutilità,” cui Moretti si oppone fermamente, pare ormai superata, anche perché questi *corpora* testuali incoraggiano più approfondite e promettenti riflessioni sui criteri su cui si fonda la presunzione di “utilità” della conoscenza. Se, da un lato, molte guide e cronache rispondevano più direttamente al bisogno, tipico del diciassettesimo secolo, di dominare lo spazio urbano, allineandosi a una concezione di sapere enciclopedico che escludeva ogni tensione critica, dall’altro, soprattutto con il passare dei decenni, troviamo tracce evidenti di tale tensione in opere, come appunto gli *hanjōki*, che pur essendo dichiaratamente inutili (*muyō*) veicolano un tipo di conoscenza che nel frattempo si era rivelata utile: quella delle contraddizioni dell’epoca. Si tratta di un passo ulteriore verso una

concezione dello spazio delle città più metaforica che descrittiva, che ne amplia il potenziale narrativo e che prepara il terreno per la letteratura post-Restaurazione, una letteratura prevalentemente urbana.

Al centro dell'attenzione di Seiken c'è sempre Edo, una città che merita di essere rappresentata perché specchio della vita dell'epoca. Ma la sua Edo non è un'entità statica, un oggetto di osservazione e contemplazione: è uno spazio attivo, comunitario, in perenne trasformazione. Sono gli abitanti a conferire senso alla città, e questo è forse più evidente proprio nell'unico capitolo della sua opera in cui Edo non compare: quello di Enoshima, incluso nel quarto libro. Enoshima si trova nella provincia di Sagami (corrispondente a parte dell'odierna prefettura di Kanagawa), e ospita una serie di attrazioni, tra cui un importante santuario dedicato a Benzaiten e diversi bordelli. "Enoshima si trova a quattordici *ri* di distanza da Edo ma, come è scritto, vi sono dei collegamenti tra le due."⁷⁹ Il collegamento principale è che il santuario, come i bordelli, attirano numerosi visitatori da Edo, dunque Enoshima è da considerarsi come una parte, seppure distaccata da un punto di vista puramente geografico, della città. L'inclusione di Enoshima in *Edo hanjōki* sulla base della presenza del luogo nelle vite delle persone⁸⁰ costituisce l'evidenza decisiva della concezione dello spazio urbano espressa in quest'opera: è uno spazio non solo fisico ma anche e soprattutto mentale, il cui significato dipende in maniera sostanziale dai paradigmi di fruizione e rappresentazione espressi dagli abitanti. Una visione sotto diversi aspetti rivoluzionaria, che affonda le proprie radici in tradizioni antiche e si proietta idealmente in un futuro e in spazi anche molto lontani, come si vedrà nei prossimi capitoli.

⁷⁹ Terakado Seiken, "Edo hanjōki," cit., p. 229.

⁸⁰ Parafrasando lo *Shiji* 史記 (II-I sec. a.C.), Seiken motiva il proprio interesse per Enoshima in quanto luogo in cui si incontrano molte persone, quindi dove accadono molte cose, quindi riguardo al quale c'è molto da scrivere. *Ibidem*.

Capitolo 2

Gli hanjōki di epoca Meiji 1874: annus mirabilis

2.1 L'epoca Meiji: situazione politica, urbanistica e letteraria

Il processo che in pochi anni portò il Giappone, da arcipelago situato all'estremità del continente asiatico e soggetto ai vincoli del *sakoku*, a diventare una nazione inserita a tutti gli effetti nello scacchiere geopolitico internazionale fu rapido e dirompente. In breve tempo il paese mise fine al sistema feudale del *bakufu* e si dotò di un modello economico capitalista, percepito come l'unico che potesse consentire uno sviluppo paragonabile a quello delle potenze europee e americane. I ritmi vertiginosi di un rinnovamento nazionale che guardava a tali regioni in modo così sistematico da assumere le connotazioni di una occidentalizzazione, più che di una semplice modernizzazione, fecero del *bunmei kaika* 文明開化 (Movimento per la civiltà e il progresso) un fenomeno eccezionale. Le trasformazioni operate nel segno di un liberalismo progressista ed egualitario, seguendo l'esempio delle democrazie euro-americane, segnarono profondamente la vita delle persone. Se in molti si allinearono al progetto innovatore del governo, altri iniziarono a guardare con sospetto all'atteggiamento filo-occidentale delle autorità e delle élites intellettuali. Emersero contraddizioni e limiti di cui fu spesso la letteratura a farsi portavoce, e che trovarono talvolta un'espressione ulteriore, e incisiva, nelle pratiche della cultura popolare.

I primi vent'anni dell'epoca Meiji furono un periodo di transizione dalla prima età moderna (*kinsei* 近世) all'età moderna. Sotto la forte influenza del pensiero euro-americano, si gettarono gradualmente le basi per quella che si percepiva come una nuova letteratura, una letteratura "moderna." Questa fase fu caratterizzata da tre elementi principali. In primo luogo, la definizione di un nuovo significato per il termine stesso di "lettere" o "letteratura" (*bungaku* 文学), dalla concezione diffusa nel periodo feudale, che si riferiva all'istruzione della classe guerriera, incentrata sugli studi confuciani, a quella moderna di termine generico che denotava l'arte della parola, con il romanzo che venne a occupare la posizione più rilevante. In secondo luogo, si devono sottolineare il successo ottenuto dai romanzi politici (*seiji shōsetsu* 政治小説) scritti dai leader del movimento liberale per i diritti civili (*jiyū minken undō* 自由民権運動), e gli sforzi di elaborazione teorica del romanzo da parte di Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935) e altri. Infine, è necessario tenere presente l'allargamento e i movimenti di riforma dell'istruzione scolastica, oltre che lo sviluppo della stampa tipografica e dei mezzi di comunicazione di massa, che portarono a un aumento della popolazione alfabetizzata, quindi a un importante allargamento del pubblico dei romanzi su scala nazionale. A questo periodo risalgono anche i tentativi di esplorare nuove forme di rima e di espressione in versi (in particolare il verso libero moderno, lo *shintaishi* 新体詩) che potessero soppiantare la poesia cinese tradizionale e il *waka* 和歌.

Il primo vero modernizzatore della letteratura giapponese è considerato Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909), che apprese la lezione del realismo letterario attraverso la frequentazione dei romanzi russi e in seguito la mise in pratica nei propri. Seguì Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922), che al ritorno da un soggiorno in Germania esprime uno spirito fortemente innovatore, con tendenze romantiche nei campi della critica, della poesia e della poesia in traduzione. Questa fase fu tuttavia di breve durata

e alla fine, sullo sfondo del sentimento nazionalista che divenne prominente all'epoca dell'istituzione del nuovo sistema statale basato sulla Costituzione monarchica, il Ken'yūsha 硯友社 (Società degli amici del calamaio) di Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1868-1903) acquisì sempre maggiore popolarità e la sua letteratura ricca di artifici retorici che ricordava il *gesaku* dell'era Genroku dominò il mondo letterario fino all'epoca della Prima guerra sino-giapponese (1894-1895).

Se si considera che la teoria del romanzo scritta da Shōyō, *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 (L'essenza del romanzo), risale al 1885, così come la fondazione del gruppo Ken'yūsha, e che il romanzo di Futabatei Shimei *Ukigumo* 浮雲 (Nubi fluttuanti) fu pubblicato a partire dal 1887, si comprende immediatamente come la maggior parte degli sviluppi in senso moderno del campo letterario fosse concentrata nella seconda decade. La prima, in cui si collocano la fioritura del romanzo politico e le attività del movimento per i diritti civili (fondato nel 1874), è un'ulteriore fase di transizione, in cui il *gesaku* convive con i romanzi in traduzione. In questo periodo di passaggio, infatti, la narrativa *gesaku* registra i nuovi costumi di epoca Meiji utilizzando le tecniche già in uso nel periodo Tokugawa mentre i romanzi in traduzione e i romanzi a tema politico suscitano grande interesse nella classe intellettuale. Tra gli autori attivi già da prima della Restaurazione, per esempio, è opportuno ricordare Kanagaki Robun 仮名垣魯文 (1829-1894), uno dei primi, e dei più notevoli, ad adattare gli stilemi del *gesaku* tradizionale ai temi della modernizzazione in opere come *Seiyō dōchū hizakurige* 西洋道中膝栗毛 (A cavallo delle ginocchia verso l'Occidente, 1870-1876) e *Agura nabe* 安愚楽鍋 (Seduti intorno al pentolone, 1871-1872), e anche se in seguito abbandonò per qualche tempo la scrittura narrativa, quando tornò a scrivere lo fece nella forma del romanzo a puntate su quotidiani e ottenne un grande successo di pubblico. Robun, insieme a Jōno Saigiku 条野採菊 (1832-1902), si fece promotore di un appello al Ministero dell'Educazione Religiosa affinché tenesse in considerazione il

gesaku come possibile strumento educativo, dunque come mezzo per raggiungere lo scopo che il Ministero stesso aveva indicato in una serie di direttive emanate nel 1872: produrre una letteratura che non recasse offesa alle autorità religiose e statali, e che ispirasse, nei lettori, ideali di patriottismo e obbedienza. I due *gesakusha* sapevano di avere una forte presa sul pubblico più vasto, quello delle persone comuni, e avevano intuito che parlare di “Occidente” (*seiyō* 西洋) era sempre conveniente per degli scrittori, anche se, come nel caso di *Seiyō dōchū hizakurige*, lo si faceva in modo satirico.

È evidente, tuttavia, che prima ancora della pubblicazione di *Shōsetsu shinzui*, che avrebbe sancito il primato del romanzo realista, scritto in una lingua il più possibile vicina a quella parlata abitualmente dalle persone, su tutte le altre forme di scrittura, si andava delineando all'indomani della Restaurazione un'idea di letteratura che metteva in pericolo la sopravvivenza del *gesaku*. Nel canone in formazione dell'epoca Meiji sembrava non esserci posto per scritture in sinitico, prive di utilità per lo Stato, e che non fossero narrative in un senso molto più vicino a quello del romanzo europeo che alla prosa giocosa del periodo Tokugawa.

Il primo decennio del periodo Meiji fu caratterizzato, come si è detto, da trasformazioni rapide e decisive in molti ambiti della società e della cultura. La transizione dal dominio shogunale a quello monarchico sotto il *tennō* 天皇, con la crescente partecipazione all'economia mondiale e la centralizzazione del potere, portò a cambiamenti importanti in tutte le sfere della vita e delle istituzioni, tra cui l'istruzione, la religione, il giornalismo, le arti, lo stile di vita e la cultura materiale. La crescita industriale e l'urbanizzazione su larga scala modificarono la percezione e la pratica comune dello spazio; le relazioni tra le diverse fasce della popolazione, la cui trasformazione era in corso da molto tempo prima dell'abolizione delle restrizioni di classe¹ (anche se residui del

¹ Marius B. Jansen e Gilbert Rozman (a cura di), *Japan in Transition: From Tokugawa to Meiji*, Princeton: Princeton University Press, 1986, p. 6.

mibunsei 身分制 sopravvivevano in molti contesti²), vennero ristabilite, e spesso ridisegnate, in specifici ambienti urbani; i paesaggi cittadini riflettevano questi cambiamenti, con Tōkyō che fornisce un esempio eloquente dell'interazione tra sforzi di modernizzazione, sistematica ottimizzazione delle risorse sociali e materiali, e letture ideologiche.³

La transizione dal periodo Tokugawa al periodo Meiji, e quindi da Edo a Tōkyō, è stata caratterizzata dall'incontro con le culture straniere a tal punto che la modernizzazione del paese è spesso considerata una occidentalizzazione, e lo è stata in modo particolare proprio per Tōkyō, che fu la prima capitale asiatica a portare avanti un processo di rinnovamento in chiave euro-americana. Ciò nonostante, la capitale shogunale e la sua cultura rappresentarono un elemento complementare a tale trasformazione. Edo non era più solo uno spazio fisico ma anche mentale, una riserva di atmosfere, tratti culturali e immagini simboliche che accompagnavano l'esperienza della modernità urbana nella nuova epoca. Allo stesso tempo, però, c'era il progetto statale di dotarsi di una capitale che potesse rivaleggiare con quelle europee e con le grandi metropoli americane, e a questo scopo furono invitati in Giappone professionisti occidentali, gli *oyatoi gaikokujin* お雇い外国人, incaricati di partecipare alla progettazione dei nuovi quartieri, edifici e punti di riferimento della città.⁴ Il risultato fu una capitale moderna ma spesso alienante per i suoi stessi cittadini, che faticavano a riconoscersi in una spazialità basata su principi stranieri; allo stesso tempo, la vita quotidiana non si era ancora emancipata da certi retaggi del periodo feudale e da una visione,

² Andrea Geiger, *Subverting Exclusion. Transpacific Encounters with Race, Caste, and Borders, 1885-1928*, New Haven: Yale University Press, 2015, p. 54.

³ Su questo tema si veda Henry D. Smith II, "Tokyo as an Idea: An Exploration of Japanese Urban Thought Until 1945." In *Journal of Japanese Studies* 4:1 (1978), pp. 45-80.

⁴ Ardath W. Burks (a cura di), *The Modernizers: Overseas Students, Foreign Employees, and Meiji Japan*, Boulder: Westview Press, 1985, p. 187.

oramai simbolica, di Edo che lo Stato cercava di cancellare, ma che le persone custodivano con cura.

È necessario sottolineare un aspetto ulteriore della transizione da Edo a Tōkyō, vale a dire che si è trattato di un processo tutt'altro che naturale. Prima della Restaurazione Meiji, la capitale era Kyoto, ma era normale pensare all'arcipelago come un'entità dotata di tre centri: Kyoto, appunto, che era il luogo in cui risiedeva l'imperatore; Ōsaka, dove si concentravano le attività economiche; e per finire Edo, sede dello shogunato e del potere politico. All'indomani della Restaurazione, vi fu un acceso dibattito intorno all'opportunità di spostare la capitale. Varie ipotesi furono prese in considerazione, in particolare quella di una "doppia capitale," con Kyoto che avrebbe continuato a ospitare la famiglia imperiale, e Tōkyō che invece sarebbe diventata il centro delle attività politiche ed economiche.⁵ Fu il trasferimento dell'imperatore nell'ottobre del 1868 a mettere fine a tali discussioni. Tōkyō, tuttavia, non era pronta a diventare capitale, e quando ciò avvenne, i numerosi limiti della città si fecero evidenti. I primi anni dell'epoca Meiji vengono definiti talvolta anche "*Tōkei jidai*" 東京時代 (Epoca di Tōkei) perché per qualche tempo la città fu chiamata anche Tōkei. Questa definizione ha assunto un ulteriore significato che rimanda proprio alle difficoltà che i residenti della capitale dovevano affrontare quotidianamente, dal fatto che la rete idrica preesistente, antiquata ma ben mantenuta nel periodo Tokugawa, fosse diventata inadeguata dopo la Restaurazione, contribuendo a causare un'epidemia di colera, o che le scuole dei templi furono trasformate in scuole private per compensare le lacune dell'istruzione pubblica.⁶

⁵ Matsuyama Megumi, *Toshi kukan no Meiji ishin: Edo kara Tōkyō e no daitenkan*, Tōkyō: Chikuma shobō, 2019, pp. 30-33.

⁶ Su questo periodo della storia della città si veda l'esauriente studio del 1980 di Ogi Shinzō, *Tōkei jidai: Edo to Tōkyō no aida de*, Tōkyō: Kōdansha, 2006.

Emersero stridenti contrasti tra l'enfasi posta, a vari livelli, sulla novità, che occupava una posizione centrale nella grande maggioranza dei discorsi sulla modernizzazione, e le pratiche di memoria che svolgevano una funzione di resistenza e di critica nei confronti dello Stato Meiji. E così il passato, nelle sue proiezioni metaforiche e ideologiche sul presente, fu rimodellato in modo da trasmettere significati nuovi e assolutamente moderni; tra vari tropi e formulazioni caratteristici di questa idea di passato, la città di Edo⁷ fu sistematicamente rielaborata e reinventata in opposizione—o come complemento—alla nuova capitale e, per estensione, all'intero nuovo ordine.⁸

In questo contesto, le nozioni di cultura materiale e di vita quotidiana hanno svolto un ruolo cruciale. Rifacendosi alla teoria di Hobsbawm sulla "invenzione della tradizione" e alle argomentazioni di Gluck sulla "invenzione di Edo," Jason Karlin ha collegato il sentimento di nostalgia di Edo, tipico del periodo Meiji, a una visione estetizzante della vita quotidiana con implicazioni di vasta portata:

The intensification of fashion and endless renewal of the modern in Meiji Japan created a heightened consciousness of loss and a desire to live life as it had been forgotten. In the space of this sense of disjuncture there arose a new visibility to the experience of everyday life as an authentic expression of national culture. The quotidian and mundane activities of everyday life confirmed a set of social and cultural practices (*fūzoku*) that defined Japanese tradition. The Edo period lent itself to the "invention of tradition,"

⁷ Sulle "metafore" di Edo si veda William H. Coaldrake, "Metaphors of the Metropolis: Architectural and Artistic Representations of the Identity of Edo," in Nicolas Fiévè e Paul Waley (a cura di), *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, London: RoutledgeCurzon, 2003, pp. 129-149.

⁸ Carol Gluck, *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton: Princeton University Press, 1985; Id., "The Invention of Edo," in Stephen Vlastos (a cura di), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 262-284.

since its history could be easily mobilized into a populist symbol of the nation. The urban commoner (*chōnin*) culture that blossomed in the late eighteenth century was a popular expression that contrasted both with the aristocratic, court-centered traditions of the classical age and the elitism and Westernization of the new Meiji state.⁹

Karlin si basa poi sul lavoro di noti teorici dell'esistenza quotidiana, come Heller, Lefebvre e de Certeau, concludendo che essi condividono una visione positiva della vita quotidiana come spazio privilegiato di resistenza all'economia culturale dominante e che questa svolta verso il quotidiano è un tentativo di individuare un livello autentico di realtà in mezzo alle incertezze insite nei processi identitari moderni, un "utopian impulse" che riconosce anche nell'invenzione di Edo nel periodo Meiji.¹⁰ Tuttavia, è importante tenere presente che, oltre a questa nozione di *fūzoku* 風俗 come tradizione e luogo di resistenza, per tutto il periodo moderno il termine si applicherà anche ad abitudini sociali e culturali che riflettono un forte interesse per la novità e l'esotismo.¹¹

Nella nuova capitale Meiji, la trasformazione dei processi di consumo che sostengono la vita quotidiana influenza la cultura materiale urbana in modi senza precedenti, e viceversa; ad esempio, Jinnai Hidenobu, nel suo importante lavoro del 1985 sullo sviluppo di Tōkyō, ha tracciato un chiaro parallelo tra il cambiamento di paradigma da un'economia basata sull'acqua a una basata sulla terraferma e la transizione Edo-Tōkyō,¹² offrendo un solido fondamento teorico a successive concettualizzazioni delle vie

⁹ Jason G. Karlin, *Gender and Nation in Meiji Japan: Modernity, Loss, and the Doing of History*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014, p. 122.

¹⁰ *Ivi*, p. 123.

¹¹ Uno degli esempi più rappresentativi è la cultura dei caffè degli anni Trenta del Ventesimo secolo. Si veda Suzuki Sadami, *Modan toshi no hyōgen. Jikō, gensō, josei*, Kyoto: Hakuchisha, 1992, pp. 60-66.

¹² Jinnai Hidenobu, *Tōkyō no kūkan jinruigaku*, Tōkyō: Chikuma shobō, 1992.

d'acqua e dei traghetti come metafore di nostalgia.¹³ La modernizzazione, in altre parole, poteva essere “letta” nel paesaggio urbano e nelle abitudini di vita, e soprattutto di consumo, dei suoi abitanti, e il *fūzoku* divenne uno dei prismi attraverso i quali si potevano osservare i cambiamenti politici e sociali.

2.2 Gli hanjōki del primo periodo Meiji

Quello appena descritto è il clima socio-culturale che fa da sfondo alla pubblicazione e alla circolazione dei testi che saranno esaminati in questo capitolo. Ad eccezione del primo libro dell'opera di Narushima Ryūhoku, *Ryūkyō shinshi*, pubblicato nel *bakumatsu*, le altre quattro opere apparvero all'inizio degli anni Settanta del Diciannovesimo secolo o, più precisamente, nel 1874. Il fatto che i due volumi di *Ryūkyō shinshi* siano stati scritti a cavallo della Restaurazione li rende un'aggiunta particolarmente preziosa al gruppo perché, come si vedrà, contribuisce a evidenziare le continuità e le discontinuità nella rappresentazione del *fūzoku* tra la fine del periodo Tokugawa e i primi anni del periodo Meiji. Questi testi condividono una serie di somiglianze in termini di genere, stile di scrittura e argomenti. Oltre a *Ryūkyō shinshi*, ci si concentrerà su *Tōkyō shin hanjōki* di Hattori Bushō, *Tōkyō kaika hanjōshi* di Hagiwara Otohiko e *Tōkyō kaika hanjōshi* (Cronache della fioritura di Tōkyō nell'era della civiltà, 1874) di Takamizawa Shigeru 高見澤茂 (n. 1849).

Sebbene anche in epoca moderna gli autori di *hanjōki* si impegnino, almeno nelle loro dichiarazioni, a descrivere la “fioritura” o la “prosperità” di un determinato ambiente, va ricordato che il loro atteggiamento rimane critico piuttosto che celebrativo. L'effetto di distanziamento di cui si è già discusso nel capitolo precedente è ricercato anche attraverso un ampio uso

¹³ Paul Waley, “By Ferry to Factory: Crossing Tōkyō's Great River into a New World,” in *Japanese Capitals in Historical Perspective*, pp. 208-232.

dell'ironia e la massimizzazione del potenziale satirico del sinitico letterario. Questo spiega anche l'influenza che questo gruppo di opere avrebbe esercitato sulla letteratura coeva e su quella delle epoche successive, nonostante occupassero una posizione singolare nel contesto letterario del Giappone del primo periodo Meiji: solitamente designati come *kanbun gesaku*, quindi come scritti giocosi in sinitico, esse si sottraggono alle regole ortodosse del *kanbun* e sono intese come opere di transizione che si collocano tra il *gesaku* di epoca Tokugawa e lo *shōsetsu* 小説 di epoca Meiji,¹⁴ in grado di raccogliere il consenso del pubblico in un periodo in cui non soltanto la popolarità del *kanbun* era in declino, ma il governo promuoveva in vari modi la diffusione delle conoscenze pratiche occidentali e si assisteva a una svalutazione della letteratura di intrattenimento.¹⁵ Alcuni autori di *hanjōki* scrissero anche *meishoki* o guide turistiche; sebbene i contenuti e la disposizione degli argomenti possano occasionalmente sovrapporsi, gli *hanjōki* mostrano una tecnica di scrittura unica, come sostenuto da Maeda Ai, perché lo spazio urbano appare segmentato, frammentario, mentre i *meishoki* sono inseriti in “a spatial conception that grasps the city as a homogeneous whole.”¹⁶

L'interesse più immediato di questi testi risiede nella loro divertente e al tempo stesso accurata descrizione delle pratiche di *fūzoku* che caratterizzano la vita quotidiana negli ambienti urbani. Trattandosi di *hanjōki*, essi differiscono poco l'uno dall'altro in termini di argomenti, struttura e atmosfera generale. *Edo hanjōki* ha esercitato un'influenza considerevole per la totalità di coloro che in epoche successive hanno intrapreso questo tipo di scrittura e, sebbene la maggior parte di essi abbia scritto anche opere di

¹⁴ Fukuda Kiyoto, “Hanjōki,” in *Nihon kindai bungaku daijiten*, vol. 4, Tōkyō: Kōdansha, 1978, p. 431.

¹⁵ Okitsu Kaname, *Meiji kaikaki bungaku no kenkyū*, Tōkyō: Ōfūsha, 1973, p. 128.

¹⁶ Maeda, *Text and the City*, cit., p. 128.

genere diverso, fu la diffusa popolarità degli *hanjōki* a garantire loro una fama duratura e talvolta remunerativa.

Anche gli *hanjōki* del periodo Meiji, come *Edo hanjōki*, sfruttano in senso comico l'effetto di straniamento prodotto dall'uso originale delle glosse. Un carattere, un composto e talvolta delle vere e proprie frasi possono presentare due glosse: sulla destra quella che ne riporta la lettura, sulla sinistra una rielaborazione del significato basata sul suo uso nel quotidiano e sui possibili collegamenti con altre parole ed espressioni che per registro e contenuto producono uno squilibrio. Il *furigana* 振り仮名 sul lato destro può essere letto in sinitico così com'è, ma quello sul lato sinistro è fortemente caratterizzato come una nota alla parola e non può essere letto insieme al testo. Il risultato combina la forma seria del cinese a contenuti triviali, se non volgari, e scelte lessicali tipiche del parlato. La ricchezza di vocaboli contenuti negli *hanjōki* è notevole, i campi semantici di riferimento coprono ogni aspetto della vita quotidiana delle persone comuni. Da questo punto di vista, si tratta di preziosi documenti per la ricostruzione della lingua parlata, quindi degli usi e costumi che costituivano la cultura popolare urbana del tempo. Anche all'indomani della Restaurazione c'erano contenuti percepiti come inadatti a essere espressi in cinese, e l'affiancamento di formule vernacolari e caratteri cinesi era certamente una consuetudine irriverente. Bushō, in particolare, diversifica ulteriormente l'uso delle glosse nel proprio testo, usandole talvolta per introdurre espressioni gergali equivalenti a quelle cinesi, talaltra addirittura per riprodurre l'accento tipico della sua regione natale, affiancando quindi dialettismi ai coltissimi caratteri cinesi.¹⁷

¹⁷ Su questo argomento si veda Taniguchi Iwao, “*Tōkyō shin hanjōki*” hidari rubi yōrei sōsakuin: Meiji shoki zokugo hyōgen kōsatsu no ichi shiryō toshite.” In *Aichi kyōiku Daigaku kenkyū hōkoku* 30 (1981), pp. 246-270.

2.2.1 Narushima Ryūhoku, Ryūkyō shinshi

Un segnale della rilevanza dell'opera di Terakado Seiken per i successivi *hanjōki* è la tendenza ad applicare quadri interpretativi e la terminologia tipica degli studi su di lui agli scrittori del periodo Meiji e ai loro testi. Un termine ricorrente negli studi sullo *hanjōki* è “*muyō*.” Più precisamente, il binomio “utile/inutile” è un vero e proprio tropo degli *hanjōki*, che solitamente sono gli autori stessi a introdurre nei loro testi.

Rifacendosi a quanto scritto da Kikuchi Sankei 菊池三溪 (1819-1891) nella prefazione alla sua raccolta di poesie *Tōkyō shashin kyō* 東京写真鏡 (Specchio di Tōkyō dal vero, 1874) sul riconoscimento del valore della poesia da parte di Narushima grazie alla sua esperienza di viaggio nei paesi occidentali,¹⁸ Okitsu ha confermato che *Ryūkyō shinshi* fa parte del filone delle opere inaugurato da *Edo hanjōki*,¹⁹ suggerendo che Narushima sia passato dall'essere un “*muyō no hito*” ad abbracciare lo stile di vita “*yūyō*” durante la visita in Europa, ma solo per poi recuperare il suo atteggiamento “inutile,”²⁰ atteggiamento che ritroviamo nel secondo capitolo della sua opera su Yanagibashi. Alla stregua di Seiken, tuttavia, la “svolta *muyō*” di Narushima non implicava affatto un abbandono

¹⁸ Okitsu, *Meiji kaikaki bungaku no kenkyū*, cit., p. 128. Narushima visitò l'Europa nel 1872 con il reverendo Gen'nyo 現如 (1852-1923) e altri religiosi dello Higashi Honganji 東本願寺, il cui tempio affiliato ad Asakusa ospitava una scuola dove Narushima insegnava *kanbun* e inglese già dal 1871. Matthew Fraleigh, *New Chronicles of Yanagibashi and Diary of a Journey to the West. Narushima Ryūhoku: Reports from Home and Abroad*, Ithaca: Cornell East Asia Series, 2010, pp. xlii-xliii.

¹⁹ Un filone che comprendeva il *Tōkyō kaika hanjōshi* di Hagiwara e il *Tōkyō shin hanjōki* di Hattori, ma anche riviste in sinitico letterario come *Tōkyō shinshi*, fondata nel 1876 da Hattori e incentrata su avvenimenti e commenti ironici sulla politica e la società scritti nello stesso *kanbun* eterodosso di *Tōkyō shin hanjōki*, oltre che *Kagetsu shinshi* dello stesso Narushima, fondata nel 1877. Su quest'ultimo periodico si veda Matthew Fraleigh, *Plucking Chrysanthemums: Narushima Ryūhoku and Sinitic Literary Traditions in Modern Japan*, Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2016, pp. 325-326 e passim.

²⁰ Okitsu, *Meiji kaikaki bungaku no kenkyū*, cit., p. 131.

della vita sociale: come sostenuto da Matthew Fraleigh, *Ryūkyō shinshi* condivide con *Edo hanjōki* una prospettiva critica elaborata attraverso un tono ironico il cui risultato è una “abortive alchemy by which decay is facetiously recast as gilded splendor.”²¹ Quanto più si sottolinea la fioritura della città, tanto meno la città appare davvero fiorente. Fraleigh lo spiega come segue:

Seiken inscribes any and all phenomena as evidence of urban flourishing, from the proliferation of thieves to the increasing desperate plight of beggars, which in turn prompts his manifestly disingenuous praise of the realm’s governance. Inasmuch as it purports to record the “splendor” of Yanagibashi, while in fact being more concerned to lay bare the realities of life in the quarter, Ryūhoku’s text shares not only this critical dimension but also its ironic tone.²²

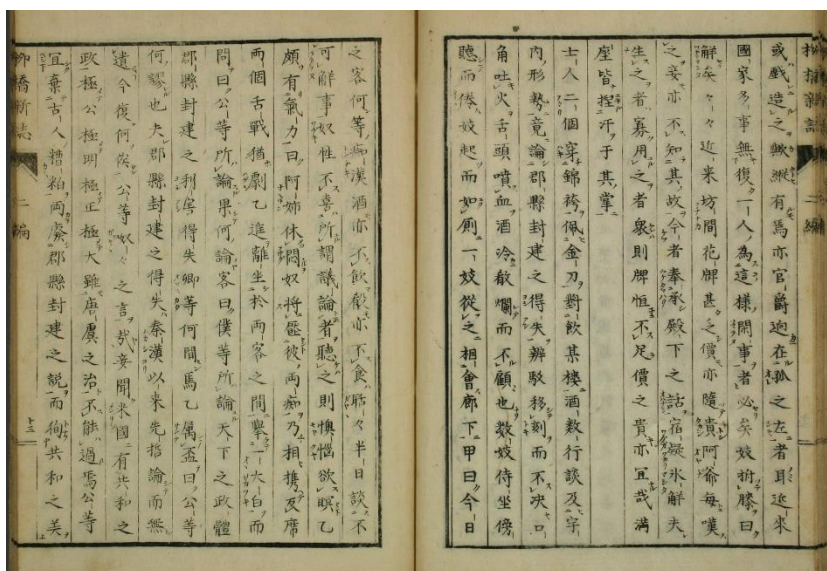
Secondo Maeda, esiste una differenza sostanziale tra il primo libro di *Ryūkyō shinshi*, completato nelle fasi finali del *bakufu*, e il secondo, che invece vide la luce dopo la Restaurazione Meiji; per lo studioso, le pagine scritte quando il processo di modernizzazione era già avviato sono caratterizzate da un tono più cupo che riflette la posizione, fortemente critica, dell’autore nei confronti del *bunmei kaika*.²³ Su questa difformità di tono si è espresso più di recente Matthew Fraleigh, il quale, prendendo in esame l’architettura del testo, ha rilevato come il secondo libro risulti più composito, con un ricorso sistematico a strutture diegetiche complesse che restituiscono un’immagine frammentaria e incoerente del quartiere di Yanagibashi. Quest’ultimo diventa così un’allegoria della società in senso lato, che per la sua dimensione contenuta disvela con maggiore efficacia i limiti e le contraddizioni dell’intero processo di ammodernamento nazionale.²⁴

²¹ Fraleigh, *Plucking Chrysanthemums*, cit., p. 136.

²² *Ibidem*.

²³ Maeda, *Text and the City*, cit., pp. 68-69.

²⁴ Fraleigh, *New Chronicles of Yanagibashi*, cit., p. xiii.



Narushima Ryūhoku, *Ryūkyō shinshi* (vol. 2). Waseda University Library; https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/woo6/woo6_01395/.

In *Ryūkyō shinshi*, Ryūhoku descrisse l'allora fiorente quartiere di piacere di Yanagibashi mostrando una sostanziale continuità con la tradizione degli *hanjōki* del periodo Edo, primo fra tutti quello di Seiken, adattandone forme, stili e organizzazione degli argomenti al momento storico di riferimento, quando la transizione da Edo a Tōkyō era nel pieno del suo svolgimento. Nel primo libro, l'autore non nasconde la propria fascinazione per questo quartiere in piena fioritura, in parte perché, come nota Fraleigh, in quel periodo aveva una relazione con una *geisha* del posto,²⁵ in parte per le sue caratteristiche urbane—diremmo oggi metropolitane—che consistono sostanzialmente in beni di consumo:

Ci sono posti “dove il venditore di liquori più vicino è a tre *ri* di distanza e quello di *tōfu* è a due *ri*,” ma quei posti si trovano soltanto nella periferia più desolata. Nelle grandi città di oggi si hanno negozi ogni dieci passi e locande ogni cento, perfino nei

²⁵ Ivi, p. xxviii.

quartieri più miseri e vetusti. Basta pensare a ciò che vi si può trovare, dal *suzuki* di Songjang al liquore di Hangzou, per capire quanto abbia da offrire un luogo straordinario come Yanagibashi. Ci sono più posti per bere qui che nell'intera città. A nord del ponte, per esempio, ci sono Kawachō e Manpachi, mentre a sud ci sono Umegawa, Kamesei, Kawachiya e Yanagiya. Le insegne dello Hirasan, del Fukagawatei e del Sōkaya occupano tutte il lato di strada di Yonezawa. Poco lontano, giusto oltre il corso d'acqua, ci sono Kashiwaya, Nakamura e Aoyagi. E non si contano i negozietti e le bancarelle come per esempio Marutake, Wakamatsu, Izusa e Komatsutei.²⁶

E beni di consumo sono pure le lavoratrici dei bordelli e delle case da tè, che giocano un ruolo fondamentale nell'elevazione del quartiere a simbolo di prosperità urbana, tuttavia è proprio nella sezione a loro dedicata che Ryūhoku insinua nel lettore un dubbio riguardo l'effettiva fioritura della città. In tutto il primo libro, infatti, egli appare orgoglioso di questo colosso urbano che definisce "metropoli,"²⁷ ma quando concentra la propria attenzione sulla qualità delle *geisha* di Yanagibashi si domanda come mai, nonostante il quartiere abbia raggiunto l'apice del suo splendore, non vi sia una cortigiana che si distingua nettamente dalle altre come, invece, accade altrove:

Yu Huai ha elencato i nomi delle più famose cortigiane di Jinling e Zhushi e scritto brevi biografie, in modo che le tracce che queste donne incantevoli avevano lasciato nel mondo non svanissero, ma durassero per cento generazioni. Io adesso vorrei seguire il suo esempio e scrivere una biografia delle cortigiane di Yanagibashi. Ma non sono del tutto sicuro che ve ne sia qualcuna tra loro che abbia realizzato qualcosa che valga la pena di registrare. Di seguito elencherò solo le *geisha* di cui ho sentito il nome, non tutte ma la mag-

²⁶ Narushima Ryūhoku, *Ryūkyō shinshi*, vol. 1, Tōkyō: Keishōkaku, 1874, ff. 6 v-7 r.

²⁷ *Ivi*, f. 24 v.

gior parte. Forse in futuro qualcuno accecato come me dalla passione potrebbe cercare notizie su queste ragazze, redigere le loro biografie e continuare così il lavoro di Yu Huai. Se lo facessero, eviterebbero innanzitutto che le tinte del belletto sui volti di queste ragazze sbiadiscano, e inoltre realizzerebbero un resoconto della fioritura di questo luogo a vantaggio dei posteri. I nomi elencati di seguito sono riportati così come sono giunti al mio orecchio, senza tener conto della bellezza o della bruttezza dell'aspetto, né della bravura o dell'incompetenza delle loro cortesie.²⁸

Questo passaggio va interpretato seguendo due distinte direttrici che contemplano rapporti intertestuali con precedenti sia cinesi sia giapponesi. Da un lato vi è il riferimento a Yu Huai 余懷 (1616-1696) e la sua produzione di aneddoti e ritratti di cortigiane,²⁹ dall'altro alla tradizione degli *yūjo hyōbanki*, ramificazione dei *kanazōshi* che aveva una doppia funzione in epoca Tokugawa, pratica e di intrattenimento, e che come si è visto nel capitolo precedente non sono privi di affinità con gli *hanjōki* e altri testi topografici. L'elenco fornito da Narushima, tuttavia, è dichiaratamente privo di commenti sulle abilità delle *geisha* citate, sicuramente con l'effetto di sottolineare l'assenza di finalità pratiche della propria opera, dunque il suo carattere *muyō*, inutile. Ma anche per rafforzare l'intento ironico e dissacrante, l'idea che, nonostante il prestigio di cui gode, Yanagibashi abbia in fondo ben poco da offrire, che rispetto a gloriose epoche passate in cui i talenti di una cortigiana potevano spiccare, distinguendola da tutte le altre, si sia giunti a una nuova fase di saturazione dell'offerta, per così dire, che appiattisce la figura della *geisha* e svuota di significato il pur vivace

²⁸ *Ivi*, f. 25 r.

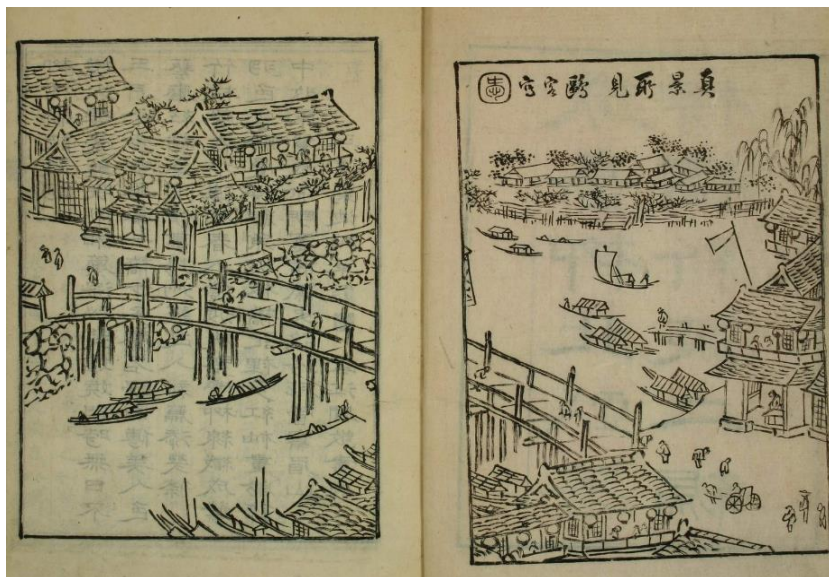
²⁹ Su Yu Huai si veda la recente traduzione commentata: Mao Xiang e Yu Huai, *Plum Shadows and Plank Bridge: Two Memoirs About Courtesans*, traduzione di Wai-yee Li, New York and Chichester: Columbia University Press, 2019. Sulla figura della cortigiana nella letteratura cinese tardo-imperiale si veda Paolo De Troia, "Love and Passion in Late Imperial China: The Painted Boats of Suzhou." In *Rivista degli studi orientali* 78:4 (2007), pp. 83-92.

quartiere dell'intrattenimento. Fedele però alla propria immagine di *muyōsha*, Narushima concede a Yanagibashi il beneficio del dubbio quando scrive che forse un occhio e una mente più attenti, in futuro, potranno approfondire questa indagine, realizzando un reale ed esaustivo resoconto della fioritura del quartiere (可徴斯地繁華於後日者)³⁰ all'altezza del modello di Yu Huai.

Ciò che tuttavia risulta più indicativo, nella discussione relativa alla fisionomia di un presunto genere delle cronache di fioritura, è il peso sottratto a una possibile funzionalità dell'opera in favore della sua vocazione di letteratura di intrattenimento. Se anche in *Ryūkyō shinshi*, come negli *hanjōki* precedenti e in quelli coevi, non vi è traccia di mappe che possano in qualche modo guidare il lettore nell'esplorazione dei luoghi, la trattazione di questi ultimi difetta a propria volta di qualsiasi elemento finalizzato a caratterizzarli in maniera "utile." I toponimi compaiono spesso in successione, seguendo un ordine che non risponde necessariamente agli itinerari della topografia cittadina; i luoghi non sono presentati sulla base di criteri univoci, la loro storia, i fatti salienti, la pregnanza poetica non ne definiscono il valore all'interno dell'opera. Se è innegabile il cambiamento di prospettiva, evidenziato da Maeda, tra il primo e secondo libro, con un seguito che appare più veemente nella critica implicita ai processi di ammodernamento, si deve sottolineare tuttavia che, anche prima della Restaurazione, Narushima decostruisce sistematicamente l'immagine dei luoghi, spesso privandoli dei loro significati retorici e riducendoli a espressione di dinamiche materiali e addirittura economiche. Non è un caso, infatti, che i simboli della fioritura di Yanagibashi, gli elementi che costituiscono il campionario del suo splendore, siano sempre beni di consumo. Incluse le cortigiane, che non vengono poste, come accadeva nel *gesaku* di matrice più sentimentale, al centro di trame amorose, né tantomeno presentate come l'oggetto dell'interesse romantico dei loro clienti o della voce narrante, bensì come

³⁰ Narushima, *Ryūkyō shinshi*, vol. 1, cit., f. 25 r.

parte integrante di un sistema di scambio in cui il loro valore è determinato dalla capacità di soddisfare le aspettative degli avventori delle case da tè, quindi di accrescere il prestigio del quartiere.



Narushima Ryūhoku, *Ryūkyō shinshi* (vol. 2). Waseda University Library; https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/wo06/wo06_01395/.

È evidente, dunque, come sia la finalità pratica delle guide sia quella narrativa del *ninjōbon* risultino estranee al disegno che è alla base dello *hanjōki* di Narushima. Il vero intento delle sue cronache è quello di documentare un carattere di “novità” (*shin* 新) nel panorama urbano dell’epoca, come scrive all’inizio del secondo libro,³¹ ma ciò che desta particolare interesse è che il punto di partenza, o per meglio dire il termine di confronto sulla cui base misura ciò che è da ritenersi “nuovo,” sia l’opera di Seiken. Introducendo il primo libro di *Ryūkyō shinshi*, infatti, Narushima richiama in maniera esplicita *Edo hanjōki* presentandolo come un compendio esaustivo di immagini e storie della città di Edo, che

³¹ Narushima Ryūhoku, *Ryūkyō shinshi*, vol. 2, Tōkyō: Keishōkaku, 1874, f. 1 r.

non traslascia niente e descrive tutto fin nei minimi dettagli, in maniera tale da permettere ai lettori di conoscere la realtà edochiana “restando nel proprio giaciglio” (讀者臥知其地之所);³² elogia inoltre la completezza dell’opera e la ricchezza delle informazioni che contiene, sottolineando come nessuno, anche tra le persone più addentro alla vita nella capitale shogunale, possa sentire la necessità di aggiungere o migliorare alcunché.³³

Una simile valutazione dell’opera di Seiken apparentemente stride con l’opinione comune che gli *hanjōki* siano testi privi di utilità pratica in quanto non votati al principio dell’affidabilità. In altre parole, come si è osservato ripetutamente, chi scriveva queste opere non si preoccupava di trasmettere notizie e informazioni utili a potenziali viaggiatori ma aveva come fine ultimo l’intrattenimento, senza per questo, si è detto, rinunciare a pratiche talvolta sofisticate di intertestualità. Questa idea degli *hanjōki* è dovuta a due elementi in particolare. Il primo è sicuramente l’insistenza sul *muyō*, che gli autori ergono a linea guida e a giustificazione a priori per le eventuali lacune della loro opera. Trattandosi di un gruppo di testi diffusosi in un’epoca dominata dalla parodia e dalla dissacrazione, è più che comprensibile che scrittori attivi in un mercato estremamente competitivo volessero anticipare più che probabili commenti negativi; ma al di là del dato contingente, si deve tenere conto soprattutto del lavoro di creazione della propria personalità artistica e intellettuale sulla base del *muyō* come principio. Il secondo motivo per cui si tende a sminuire l’affidabilità delle informazioni contenute negli *hanjōki* è che, come accennato nel capitolo precedente, essa si misura generalmente nel confronto con altre scritture topografiche, come per esempio i *meishoki*, che riservano un’attenzione nettamente maggiore a categorie precise di notizie tra cui l’origine dei toponimi, fatti e personaggi storici legati ai luoghi, citazioni letterarie. Gli *hanjōki* sono

³² Narushima, *Ryūkyō shinshi*, vol. 1, cit., f. 2 pref. r.

³³ *Ibidem*.

tra loro eterogenei e non mancano esempi che pure contengono simili informazioni, ma tra le caratteristiche principali di questa produzione vi è una certa fluttuazione del punto focale della trattazione. Se, infatti, alcuni elementi risultano ricorrenti, è al gusto e alla particolare sensibilità degli autori che si devono le atmosfere più caratterizzanti di ciascun'opera, e il concetto stesso di *hanjō*, che si potrebbe considerare l'argomento principale ed elemento unificatore dei testi del gruppo, è di per sé piuttosto instabile.

Se è vero, dunque, che la finalità primaria di Seiken, come di Narushima, non è quella di fornire ai lettori una trattazione esaustiva e impeccabile dei luoghi descritti dal punto di vista della loro storia, topografia e posizionamento nella cultura artistica e letteraria, ciò non toglie che le loro opere siano esaustive e impeccabili nel delineare un quadro di Edo e di Yanagibashi come centri dello *hanjō*, e le eventuali differenze sono dovute alle diverse interpretazioni di quest'ultimo termine. Dalla prospettiva di Narushima, interessato alla fioritura dei centri urbani in termini di vivacità commerciale e artistica, di vitalità e continua ricerca della novità, l'opera di Seiken è completa, dettagliata, impossibile da migliorare. Ciò avviene in ossequio all'ironica celebrazione del *muyō* che percorre in filigrana l'intera sua opera.

Nel secondo libro di *Ryūkyō shinshi* ritroviamo una versione aggiornata dello *hanjō* (e di conseguenza anche del *muyō*) all'indomani della Restaurazione e in seguito all'adozione del sistema capitalistico. Proprio all'inizio del testo l'autore nota come le normali attività commerciali siano diminuite nella città che adesso si chiama Tōkyō, e che sta diventando la capitale del paese, mentre sono aumentati i luoghi dell'intrattenimento, e questo per una ragione molto semplice: "la popolazione della città si è dimezzata ma il numero di coloro che vanno in cerca di piacere è raddoppiato [...] perché la gente è così ammaliata dallo splendore dello Stato che non riesce più a fare progetti per il futuro".³⁴ Il motivo dello

³⁴ Narushima, *Ryūkyō shinshi*, vol. 2, cit., f. 1 v.

spopolamento della città è da ricercare innanzitutto nella migrazione in massa dei signori feudali e i samurai al loro servizio che, come si è visto, costituivano la maggioranza della popolazione urbana di Edo. Ma l'osservazione di Narushima nasconde un'ironia ancora più feroce data la realtà di Tōkyō nella prima decade del periodo Meiji. Fujitani sottolinea che il prestigio di Tōkyō come capitale imperiale era ancora tutto da acquisire, la città faticava a dotarsi di una forza finanziaria e culturale tale da giustificare agli occhi dell'intera popolazione il definitivo trasferimento della capitale del paese da Kyōto. Come si è detto, erano ancora in campo altre ipotesi, tra cui per esempio quella di Ōsaka, centro economico e culturale all'epoca più fiorente di Tōkyō e della stessa Kyōto.³⁵

Narushima descrive persone che si spostano in maniera frenetica nello spazio della città alla ricerca di posti in cui spendere denaro appena guadagnato e attività che prosperano e si moltiplicano attuando le leggi del mercato: abbassando i prezzi, abbellendo gli ambienti, insaporendo all'inverosimile le portate per camuffarne il gusto mediocre. Ciò che sembra del tutto estraneo a questa competizione è la qualità dei servizi e delle merci offerti. A significare che il fermento in atto è un fenomeno solo superficiale. Questa valutazione trova anche un riscontro nello spazio urbano, dove, scrive l'autore, i luoghi acquistano e perdono fascino a gran velocità.³⁶ Questa modalità di descrizione dello spazio urbano in corso di ammodernamento è una caratteristica ricorrente nelle opere di ambientazione cittadina pubblicate tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo. L'idea di fondo è che il cambiamento sia un fenomeno solo superficiale, troppo repentino e rapido perché la dimensione personale e culturale degli abitanti della città possa realmente assorbirlo. Narushima, come molti altri autori di *hanjōki*, legge questo tema in chiave ironica e

³⁵ Takashi Fujitani, *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan*, Berkeley: University of California Press, 1998, p. 38.

³⁶ Narushima, *Ryūkyō shinshi*, vol. 2, cit., ff. 1 v-2 r.

affida a un'impostazione in parte allegorica e in parte estremamente realistica la propria convinzione che un effettivo allineamento tra la vita delle persone e la trasformazione socio-economica pilotata dalle autorità sia un obiettivo ancora remoto, e non necessariamente desiderabile. Questo stato di cose non risparmia neanche la maggiore attrattiva di Yanagibashi: le sue *geisha*. Narushima immagina (o riporta) una conversazione con un non meglio precisato "qualcuno" che gli fa domande sulla situazione attuale delle cortigiane, e la sua risposta contiene un commento inequivocabile: a Yanagibashi le *geisha* sono aumentate di numero, ma mentre nel passato si distinguevano per bellezza o per talento, quando non per entrambi, adesso sono per la maggior parte prive dell'una e dell'altro. Si tratta, a suo avviso, di un'economia ormai stagnante, i cui addetti ai lavori si inventano di tutto pur di sopravvivere, e questa è l'origine "del moltiplicarsi di *geisha* che non lo sono realmente,"³⁷ e della sua personale valutazione che l'apparente fioritura del quartiere sia in realtà un inesorabile declino. La struttura dialogica che sfocia in una conclusione paradossale è uno stratagemma narrativo di grande effetto, che porta in modo naturale il lettore a identificarsi con l'interlocutore, dunque a condividerne la presumibile reazione di sorpresa e poi di scoramento.

La volontà dell'autore di stupire e scandalizzare con affermazioni paradossali è riscontrabile anche nell'uso sistematico della citazione di classici e testi colti, nella stragrande maggioranza cinesi, per descrivere situazioni triviali. Similmente, Narushima introduce parole ed espressioni di ispirazione euro-americana che avevano un grande peso nel dibattito culturale e filosofico dell'epoca, come per esempio "libertà" ma anche lo stesso "civiltà e progresso" (*bunmei kaika*) che costituiva il principio cardine del rinnovamento nazionale, e le inserisce in un contesto totalmente incongruo con il duplice fine di minarne la sacralità e accentuare

³⁷ *Ivi*, f. 3 v.

l'effetto comico.³⁸ Questo uso delle citazioni è la più ricorrente tra le pratiche intertestuali su cui si fonda *Ryūkyō shinshi* e quella che assicura all'opera il suo carattere distintivo, ma i tratti ideologici delle strutture linguistiche allestite da Narushima si manifestano anche nell'uso sottile di termini derogatori o incoerenti rispetto al contesto. Un esempio particolarmente indicativo è la scena in cui due samurai in visita a una casa da tè si dilungano in una conversazione relativa a principio di "armonia collettiva" (*kyōwa* 共和) su cui si fonda la Carta costituzionale degli Stati Uniti d'America anziché godere dell'intrattenimento offerto dalle *geisha*. Offesa da quel comportamento, la donna interrompe le loro riflessioni su tali temi estremamente seri e centrali nel dibattito politico e filosofico del tempo per sottolineare l'importanza del divertimento. Nel fare ciò, ridicolizza il loro discorso definendolo "vuoto" e "insensato," oltre che decisamente noioso, e propone una propria chiave di lettura del concetto di armonia collettiva, che identifica con la condizione di chi, ospite di una struttura come quella, mangia, beve, apprezza la musica e la compagnia delle donne, in una parola: si diverte. Solo il divertimento, infatti, può garantire la vera armonia, e questa affermazione trova presto il divertito assenso dei due uomini.

Fedele alla struttura degli *hanjōki* scritti nel solco dell'opera di Seiken, *Ryūkyō shinshi* è un esempio di come il genere si prestasse alle rimodulazioni più varie, sulla base delle sensibilità peculiari di ciascun autore. Narushima stringe il fuoco su un unico quartiere, a differenza di Seiken e Bushō che invece scelgono di trattare la città nel suo complesso, e mette la propria sofisticata conoscenza dei classici cinesi, e la relativa familiarità con il pensiero e la realtà euro-americani, al servizio di una descrizione ironica e partecipe del declino, travestito da fioritura, di un mondo destinato a cambiare irrimediabilmente.

³⁸ *Ivi*, f. 4 v.

2.2.2 Hattori Bushō, Tōkyō shin hanjōki

A differenza di Narushima, la cui comprensione del sinitico letterario lo distingueva da molti altri intellettuali del proprio tempo, Hattori Bushō non appariva eccezionalmente abile nonostante fosse un appassionato sostenitore del *kanbun*. Okitsu Kaname ha osservato che, tuttavia, quella che potrebbe sembrare una lacuna nelle sue conoscenze si rivelò un vantaggio, perché il suo *kanbun* “non ortodosso” era il registro perfetto per il *kanbun gesaku*:³⁹ secondo lui, Bushō era un uomo di talento relativamente scarso che tuttavia trovò una voce propria e unica e attirò un pubblico più ampio di lettori comuni rispetto ai suoi sofisticati colleghi,⁴⁰ una circostanza che ci ricorda il famoso episodio di Seiken e Nakajima Sōin riportato nel capitolo precedente. Anche Miki Aika ha notato questa analogia e ha suggerito che lo *hentai kanbun* 変体漢文⁴¹ di Bushō, che non si attiene strettamente alle regole del *kanbun* e sperimenta con parole e composti per esprimere contenuti in un modo il più possibile dettagliato, potrebbe essere stato ispirato dallo stile di scrittura di Seiken. Inoltre, lo studioso ha sottolineato l’enorme successo ottenuto da *Tōkyō shin hanjōki*, osservando che opere ad esso superiori in termini di stile non hanno venduto quanto quelle di Bushō perché tendevano a essere troppo derivative di *Miyako hanjōki* di Sōin o eccessivamente osservanti delle regole del *kanbun*, quindi rischiavano di essere percepite come elitarie da un pubblico più ampio, come nel caso di *Tōkyō hanjō shinshi* 東京繁昌新誌

³⁹ Okitsu, *Meiji kaikaki bungaku no kenkyū*, cit., pp. 125-126.

⁴⁰ Ivi, p. 134.

⁴¹ Il termine *hentai kanbun* indica tutte quelle varianti “anomale” (o “deviate,” come si potrebbe tradurre “*hentai*”) della scrittura cinese adattata, per struttura grammaticale e sintattica, al giapponese. Largamente utilizzato dall’antichità al periodo Tokugawa, lo *hentai kanbun* presupponeva l’utilizzo di annotazioni o segni di lettura (*kunten* 訓点) atti a indicare il corretto ordine delle parti della frase e altri elementi utili all’interpretazione del testo, ma con una maggiore flessibilità, rispetto al *kanbun* classico, nell’uso dei caratteri e delle regole sintattiche.

(Nuove cronache della prosperità di Tōkyō), scritto da Fusō Kan 総生寛 (1841-1894).⁴² L'opera di Bushō esercitava un richiamo maggiore sui lettori anche e soprattutto per la sua distanza da forme eccessivamente codificate, e dalla libertà con cui tratta la realtà, di cui fornisce un'immagine "caricaturale," come l'ha definita Endō Shizuo,⁴³ particolarmente efficace nella sua funzione di orientare le persone comuni nei nuovi spazi della modernizzazione.

Bushō, originario del dominio di Nihonmatsu 二本松 (che nella guerra Boshin era schierato contro i domini che sostenevano l'imperatore), era dotato di acutezza d'ingegno ed era particolarmente capace di intuire i cambiamenti e le atmosfere del tempo. Editorialista di talento, come dimostra la sua esperienza con *Tōkyō shinshi* 東京新詩, rivista di *kanshi* 漢詩 da lui pubblicata tra il 1876 e il 1883, non era minimamente sospettoso o intimorito di fronte alle novità: nonostante il suo feroce sarcasmo nei confronti della nuova politica dello Stato Meiji—e in particolare dei funzionari governativi di Satsuma e Chōshū, che gli causò non pochi problemi—il fine ultimo della sua critica era la realizzazione di una società migliore che non doveva rifuggire del tutto dall'innovazione. I suoi contributi a *Tōkyō shinshi* mostrano fino a che punto guardasse con favore alle scienze occidentali e rivelano un atteggiamento ottimistico che restituisce di Bushō l'immagine di un uomo tutt'altro che nostalgico dei cosiddetti "bei tempi andati." In un articolo comparso nel numero 281 della rivista, egli sosteneva che l'armonica coesistenza dell'educazione morale asiatica e delle conoscenze pratiche europee sarebbe stata estremamente vantaggiosa, ma allo stesso tempo lamentava la superficialità del Giappone nel perseguire il progresso per il gusto di farlo, senza tenere nella dovuta considerazione le questioni cruciali dell'ordine morale e del buon governo.⁴⁴ La sua vasta produzione giornalistica

⁴² Miki, "Hattori Bushō den," cit., p. 399.

⁴³ Endō Shizuo (a cura di), *Hyakunen mae no Tōkyō fūzoku tanbō*, Tōkyō: Gakugei shorin, 1976, p. 266.

⁴⁴ Okitsu, *Meiji kaikaki bungaku no kenkyū*, cit., p. 135.

rivela la sua formazione confuciana nell'importanza esplicitamente e implicitamente attribuita a nozioni come *chikoku heitenka* 治国平天下 (governare il Paese e portare la pace) e *keisei saimin* 経世済民 (ordinare il regno e salvare le persone). Bushō era convinto che la scrittura in prosa, come molte altre attività pubbliche, dovesse portare benefici alla società; inoltre, essendo un appassionato sostenitore dell'istruzione femminile, arrivò a criticare lo *shamisen* e il *ninjōbon*, che considerava pericolosi perché potevano indurre le donne non istruite a comportamenti moralmente e socialmente eccezionali. Okitsu ha giustamente suggerito che tali posizioni, radicate nella particolare forma di idealismo di Bushō, danno ragione di pensare che egli sia stato, almeno in una certa misura, un precursore per quanto riguarda i diritti civili e i diritti delle donne e, forse, abbia addirittura anticipato la riforma del romanzo.⁴⁵ Occorre tuttavia sottolineare che Bushō ha scritto molto poco circa quest'ultimo tema.

Tōkyō shin hanjōki comparve nell'aprile del 1874, nel pieno degli anni Settanta dell'Ottocento, il decennio che vide la pubblicazione di alcuni degli scritti più influenti di Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1834-1901), tra cui *Gakumon no susume* 学問のすゝめ (Incoraggiamento al sapere, 1872-1876). Questa coincidenza ha portato alcuni studiosi, tra cui il già citato Miki, a cristallizzare un'immagine di Bushō e della sua opera come figure del passato contrapposte al futuro rappresentato da Fukuzawa;⁴⁶ se è innegabile che Fukuzawa e Bushō occupano entrambi posizioni di rilievo nel mondo dell'editoria dell'epoca, posizioni che, considerando i rispettivi atteggiamenti e linee di pensiero, potrebbero anche essere schematizzate come diametralmente opposte, va notato che una tale categorizzazione binaria non rende giustizia alla complessità implicita nella nozione di modernità e progresso di Bushō.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 136-138.

⁴⁶ Miki, "Hattori Bushō den," cit., p. 399.

Tōkyō shin hanjōki vendette tra le dieci e le quindicimila copie, una cifra che fa pensare che, con la sola eccezione di Fukuzawa, i ricavi di Bushō fossero probabilmente i più alti tra gli scrittori dell'epoca. Inoltre, il fatto stesso che gli venisse spesso commissionata la stesura di prefazioni e revisioni di opere che trattavano una grande varietà di argomenti, e che fosse persino accreditato come traduttore di opere che non avrebbe potuto tradurre, per esempio *Nijū seki* 廿世紀 (Novecento, 1886-1888), la traduzione giapponese di *Le Vingtième siècle* (1883) di Albert Robida (1848-1926) o *Shunsō kiwa* 春窓綺話 (Strane storie dalla finestra di primavera, 1884),⁴⁷ una traduzione del poema narrativo *The Lady of the Lake* (1810) di Sir Walter Scott (1771-1832) a cui contribuì solo in parte, dimostrano quanto fosse popolare presso il grande pubblico.⁴⁸

Esiste anche una seconda parte di *Tōkyō shin hanjōki*, che fu pubblicata nel 1881 e ottenne a sua volta un certo grado di popolarità. Vi è poi un'altra opera intitolata *Shinpen Tōkyō hanjōki* 新編東京繁昌記 (Cronache di fioritura di Tōkyō: nuova edizione) di Yoshida Kishichi 吉田喜七 (anche noto come Shōhoku 淞北, date sconosciute), anch'essa pubblicata a giugno del 1881, ma si tratta di un testo poco conosciuto e dunque non del tutto paragonabile, per influenza, a quello di Bushō. Tuttavia, dalle pubblicità delle due opere all'interno dei quotidiani dell'epoca si possono desumere alcune ulteriori evidenze riguardo all'opera di Bushō.

Se, per esempio, prendiamo in esame il *Tōkyō nichichi shinbun* 東京日日新聞, uno dei principali quotidiani delle epoche Meiji e Taishō, scopriamo che lo *Shinpen Tōkyō hanjōki* è stato pubblicizzato per la prima volta l'8 giugno del 1881, nella pagina 4 [fig. 1]. Il contenuto dell'annuncio è il seguente: “*Shinpen Tōkyō*

⁴⁷ Il titolo completo è *Shunsō kiwa: taisei katsugeki* 春窓綺話泰西活劇 (Strane storie dalla finestra della primavera: drammi occidentali) e fu pubblicato da Sakaue Hanshichi 坂上半七 a Tōkyō in due volumi. Il nome di Bushō (qui Hattori Seiichi 服部誠一) compare sulla copertina ed è indicato come “compilatore” (*sanjutsu* 纂述).

⁴⁸ Miki, “Hattori Bushō den,” cit., pp. 401-402.

hanjōki, libro primo, prezzo di copertina: 25 sen. Questo libro descrive il panorama contemporaneo. Pubblicato da Yamashiroya Seikichi, Ginza 3 chōme, Tōkyō”.⁴⁹ Il giorno successivo, questa volta a pagina 3, compare lo stesso identico annuncio, il 15 giugno solo il titolo all’interno di un elenco di nuove pubblicazioni [fig. 2], tra il 15 e il 19 luglio, per quattro volte in totale, il quotidiano riporta dei brevi annunci contenenti titolo, prezzo ed editore [fig. 3]. Si può supporre che uno dei motivi per cui l’opera di Yoshida viene nuovamente reclamizzata a luglio sia l’imminente pubblicazione di quella di Bushō, prevista per il 22 dello stesso mese. L’annuncio relativo a quest’ultimo testo nel *Tōkyō nichi nichi shinbun* dice [fig. 4]:

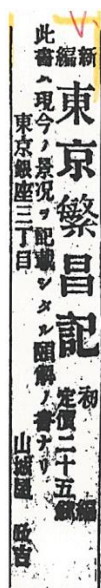


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

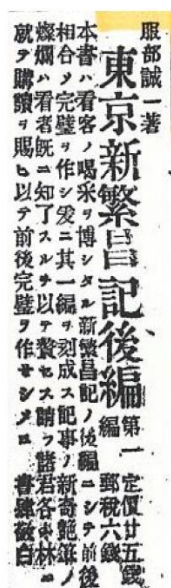


Fig. 4

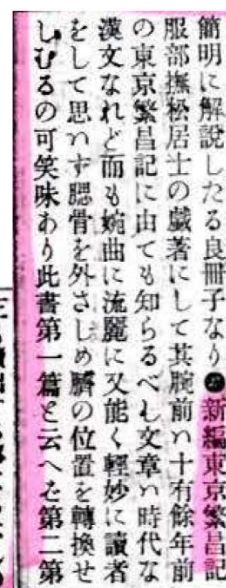


Fig. 5

National Institute of Japanese Literature Publishing and Advertisement Database in Meiji Era

⁴⁹ *Tōkyō nichi nichi shinbun*, 8 giugno 1881.

Tōkyō shin hanjōki, ultima parte, prima edizione. Prezzo di copertina: 25 sen. Spese postali: 6 sen.

Messaggio dell'editore: questo libro è il seguito di *Tōkyō shin hanjōki*, che ha ottenuto il plauso del pubblico, cui si lega con mirabile precisione. Descrive brillantemente le novità della nostra epoca con il piglio che i lettori già conoscono, sicché il nostro consiglio è di acquistare anche il seguito e completare l'opera.⁵⁰

Anche in questo caso, l'annuncio fu replicato il giorno seguente. Desta interesse, inoltre, un successivo messaggio pubblicitario dello *hanjōki* di Bushō sul medesimo quotidiano, nel febbraio del 1890 [fig. 5], con un testo più lungo, che datava la stesura dell'opera a oltre dieci anni prima, rimarcandone la lingua, un sinitico fortemente legato all'epoca di composizione eppure ancora di lettura scorrevole, ricco di artifici retorici che ne fanno un testo talmente “esilarante che farà slogare le mascelle e ballare gli ombelichi dei lettori,” accendendo in loro la speranza che possa “continuare per un altro, o altri due, o tre volumi.”⁵¹

Quando *Tōkyō shin hanjōki* venne pubblicato nella primavera del 1874, il testo dell'annuncio comparso sul *Tōkyō nichī nichī shinbun* sottolineava l'eredità di Terakado Seiken, promuovendo un'immagine dell'opera quasi come se fosse un adattamento di *Edo hanjōki* alla realtà coeva.

Hattori Seiichi.

Tōkyō shin hanjōki, libro primo. Volume unico. Prezzo di copertina: 25 sen.

In passato, il maestro Seiken scrisse un libro intitolato *Edo hanjōki* che la gente dell'epoca definì un resoconto della fioritura della città. Giacché le cose mutano come le stelle che si spostano in cielo, la fioritura di Edo si è radicalmente trasformata, così come il nome stesso della città, divenuto Tōkyō. Dove ieri c'era la campagna oggi si intravedono costruzioni in stile europeo, dopo la Restaurazione la città è cambiata e uno stenta a credere a ciò

⁵⁰ *Tōkyō nichī nichī shinbun*, 22 luglio 1881.

⁵¹ *Tōkyō nichī nichī shinbun*, 16 febbraio 1890.

che vede, dunque se si vuol conoscere la fioritura di Tōkyō e tutto quanto c'è di nuovo in città non v'è nulla di meglio da fare che consultare questo nostro libro.

Libreria Hatsusha, Yamashiroya Seikichi, Ginza 3 chōme, Kyōbashi.⁵²

In altre parole, quando *Tōkyō shin hanjōki* comparve per la prima volta, l'editore cercò di suscitare interesse nei lettori sfruttando la popolarità di un grande classico di questo tipo di letteratura quale era *Edo hanjōki*. Tuttavia, sette anni dopo, in occasione della pubblicazione del seguito, l'attenzione si spostò sull'opera del 1874, sul suo successo e sulla coerenza interna tra le due parti, senza menzionare affatto Seiken né il suo libro. Nel caso dell'opera di Yoshida del 1881, invece, non vi fu alcun riferimento ad altre pubblicazioni e l'editore si limitò a presentarla come un testo che “descrive[va] il panorama contemporaneo,” ma, data la tempistica con cui comparvero gli annunci pubblicitari, non si può escludere che l'editore (che, è opportuno sottolinearlo, è lo stesso che nel 1874 aveva pubblicato la prima parte di *Tōkyō shin hanjōki*) cercasse di suggerire una possibile relazione con l'opera di Bushō. Ciò in un certo senso collegherebbe *Shinpen Tōkyō hanjōki* a una tradizione più antica, ma attraverso il tramite di *Tōkyō shin hanjōki*, divenuto ormai anch'esso un classico e un esempio.

Nonostante questo successo e la proliferazione di opere ispirate al suo *hanjōki*, lo sforzo letterario di Bushō rimase ineguagliato e il suo stile di scrittura si rivelò inimitabile. Il suo atteggiamento da *bōkansha* 傍観者 (osservatore), il distacco con cui descriveva il paesaggio della Restaurazione, era senza dubbio una delle sue caratteristiche più riconoscibili, ma ciò che avrebbe distinto la sua tecnica dagli scrittori a lui contemporanei era la varietà delle relazioni intertestuali operanti all'interno del suo testo. Miki ha paragonato questo aspetto alle opere teatrali di Chikamatsu 近松, soprattutto per la capacità di combinare

⁵² *Tōkyō nichichi shinbun*, 13 maggio 1874.

contenuti apparentemente dissonanti che tuttavia rispondevano a una logica interna.⁵³ Tale tendenza si riscontra per esempio nella sua manipolazione degli elementi acustici⁵⁴ presenti nella scena urbana, come dimostra un breve passaggio del primo libro di *Tōkyō shin hanjōki* dove i personaggi compaiono in quanto voci mescolate ai rumori del traffico: “Voci che dicono “chiedo scusa” si mescolano al rumore delle ruote, poi si allontanano: chiedo scusa, dleng dleng, scusa scusa, dleng dleng, scusa dleng, scusa dleng” (御免聲和輾輪聲而奔御免々々囁々々々免々々々免々々々).⁵⁵ I passeggeri si scusano ripetutamente in questa sezione del libro, le loro frasi sono rese come formule fisse, quasi delle espressioni rituali il cui significato è sminuito mentre la loro sonorità è enfatizzata. Le persone sono introdotte come auto-rivelazione sonora, prendendo a prestito la definizione di Adriana Cavarero,⁵⁶ le loro caratteristiche esterne non sono descritte, né troviamo il minimo accenno a quale possa essere il loro stato d’animo mentre pronunciano i loro “*gomen nasai*” salendo e scendendo dai riscìò. Allo stesso modo, Bushō ricorre ampiamente alle onomatopee per annunciare i veicoli, la cui presenza nel capitolo loro dedicato è essenzialmente acustica. Oltre a essere descritti in armonia con le voci delle persone, i rumori prodotti dai riscìò incarnano la trama stessa della città moderna: il testo presenta un paesaggio urbano affollato e frenetico, la cui atmosfera è ricreata attraverso il riferimento al suono incessante dei riscìò che fanno la spola tra Tōkyō e Yokohama.⁵⁷ Bushō

⁵³ Miki, “Hattori Bushō den,” cit., p. 404.

⁵⁴ Per un’analisi dei paesaggi sonori negli *hanjōki* post-Restaurazione si rimanda a Gala Maria Follaco, “A Soundscape of Urban Modernity: Voices and Din in 1874 *Hanjōki*.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 82:1 (2022), pp. 1-36.

⁵⁵ Hattori Seiichi, *Tōkyō shin hanjōki*, voll. 1-6, Tōkyō: Keishōkaku, 1874, vol. 1, f. 9 v.

⁵⁶ Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, traduzione di Paul A. Kottman, Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 3-4.

⁵⁷ Hattori, *Tōkyō shin hanjōki*, vol. 1, cit., f. 14 r.

dedica un intero capitolo della propria opera ai riscìò, in ossequio al modello di Seiken che, come si è visto, descrive gli *yotsudekago* in una lunga sezione di *Edo hanjōki*; in entrambe le opere, voci umane con le loro caratteristiche di tono, cadenza e grana risaltano più del significato delle frasi che pronunciano, trovano spazio nel testo al pari degli altri suoni (strumenti musicali, campane, campanelli, fischietti ecc.) e rumori (quelli prodotti dal traffico, dagli animali ecc.) tutti concepiti come elementi costituenti un *tableau vivant* della città. Anche Narushima, nel secondo libro di *Ryūkyō shinshi*, descrive una scena in cui compare il palanchino *yotsude*, anche lui ne evidenzia la dimensione sonora, sottolineando la voce piacevole del conducente, e così facendo lo pone in contrasto con i riscìò moderni, molto meno interessanti:

Assomiglia a un carro ma non è un carro, a un palanchino ma non è un palanchino. I passeggeri viaggiano accovacciati, con la testa rivolta verso l'alto; il conducente corre in avanti, con la testa rivolta verso il basso. Arriva con le sue ruote di ferro e le maniglie di legno che emettono suoni assordanti. Che cos'è? Un riscìò. [...] Un tempo i clienti dei quartieri di piacere noleggiavano palanchini *yotsude*, un mezzo di trasporto comodo e piacevole. I conducenti erano uomini agili e scattanti, che si davano la carica al ritmo di "*oh, issa!*" Le loro voci erano chiare e squillanti e mettevano allegria. Lo *yotsudekago* si addiceva perfettamente al temperamento degli *edokko*. Era ben lontano dall'antiestetica rozzezza di questi riscìò, che poco differisce dal misero carretto di un mendicante storpio.⁵⁸

A differenza di Narushima, Bushō non sembra eccessivamente preoccupato di confrontare i vecchi *yotsudekago* con i nuovi riscìò. Il primo usa l'opera di Seiken, cui si rifà apertamente, come un termine di paragone, un metro attraverso cui misurare l'entità del cambiamento, e così facendo amplifica anche l'interesse della

⁵⁸ Narushima, *Ryūkyō shinshi*, vol. 2, cit., ff. 14 v-15 r.

propria opera, strutturata nei due distinti libri pre- e post-Restaurazione. Il secondo recupera l'architettura dello *hanjōki* di Seiken, la sua disposizione e la selezione dei temi, ma è piuttosto intenzionato a riprodurre l'ambiente frenetico della nuova capitale in via di modernizzazione, e lo fa anche intessendo una descrizione che segue letteralmente la strada e le sue immagini, i suoi suoni. In questo senso, per l'attenzione che dedica alla dimensione presente, l'opera di Bushō è più affine allo spirito di *Edo hanjōki* di quanto non lo sia quella di Narushima. Sebbene vi sia dichiaratamente debitore, e i riferimenti a Seiken compaiano sistematicamente nel testo, ad esempio quando Bushō parla di Yoshiwara, l'appartenenza a quella tradizione non fa di *Tōkyō shin hanjōki* una rielaborazione nostalgica del mondo cristallizzato nello "stampo." Attraverso un ampio uso di parole e strutture che evocano, e spesso citano, l'opera di Seiken, Bushō invita il lettore a considerare lo spazio discorsivo della Tōkyō del primo Meiji alla luce di un altro: quello di Edo. Ciò non al fine di comparare il presente con il passato, ma di sottolineare il cambiamento, un cambiamento la cui velocità e la cui portata sono le cifre stesse della modernità urbana. La frase di apertura del capitolo dedicato alle case da tè, nel secondo libro, instaura un parallelismo tra Tōkyō e Edo: "Le case da tè fioriscono in città, rivaleggiando in numero con i *funayado*".⁵⁹ Suggestendo che le case da tè stanno per sorpassare in numero un'icona per eccellenza del tempo libero di Edo come il *funayado* 船宿, le barche prese a noleggio per le escursioni in compagnia di *geisha*, Bushō interpreta un fenomeno nel contesto in cui si sta verificando, presentandolo come espressione del prosperare di Tōkyō, ma al contempo sottolinea la coerenza dell'essenza stessa del tempo libero con le pratiche del passato, mostrando che il comportamento delle persone in circostanze specifiche non si è ancora modificato: mentre lo spazio cambia, le persone rimangono le stesse. Il sistema dei *funayado* sarà ulteriormente discusso

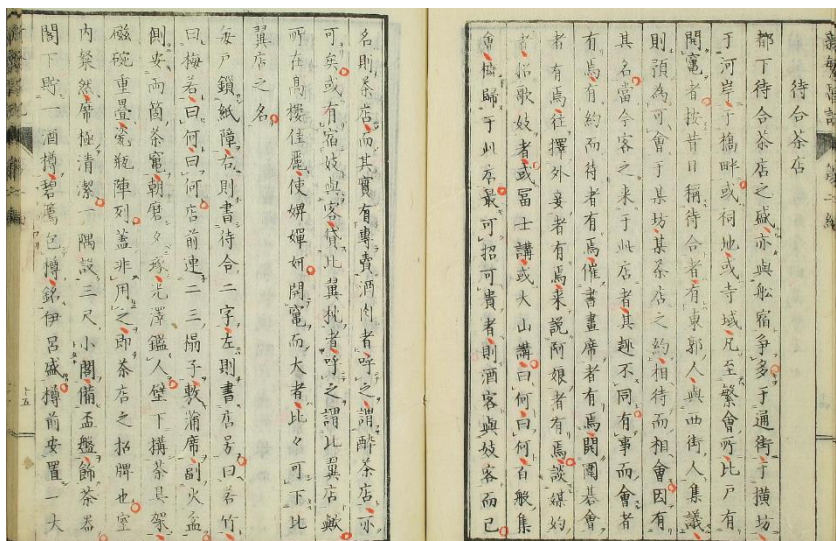
⁵⁹ Hattori, *Tōkyō shin hanjōki*, vol. 2, cit., f. 14 v.

nel seguito di *Tōkyō shin hanjōki*, pubblicato nel 1881, dove, secondo Maeda, le barche a noleggio svolgono la funzione di catalizzatori della nostalgia, in un modo che ricorda l'atteggiamento di Ryūhoku nei confronti della dimensione acquatica della città di Edo in *Ryūkyō shinshi*.⁶⁰ Il medesimo binomio presente/passato si applica alla descrizione di Fukagawa 深川 alla fine del quinto libro, dove la precedente fioritura del quartiere, un tempo *irozato* 色里 (altra definizione relativa ai quartieri dell'intrattenimento) pieno di bordelli e case da tè, e rallegrato da canzoni e *shamisen*, è paragonata da Bushō alla cupezza del suo stato attuale.⁶¹ Tuttavia, ciò non deve indurre a considerare l'atteggiamento di Bushō come esclusivamente nostalgico, né tantomeno a ridurre la Tōkyō da lui raccontata a una semplice riscrittura della Edo di Seiken. Lo dimostra per esempio la parte iniziale del terzo libro, dove è descritta con dovizia di particolari un'icona indiscussa della modernità quale la ferrovia che ha origine a Shinbashi 新橋; qui Bushō spiega l'etimologia del toponimo, descrive l'aspetto del ponte e fornisce informazioni sia sulla zona che sulla circolazione dei treni, sottolineando spesso come questa nuova modalità di trasporto avvantaggi il commercio e gli spostamenti delle persone, notando tuttavia che potrebbe essere più comodo per i pendolari se costoro non fossero così numerosi.⁶²

⁶⁰ Maeda, *Text and the City*, cit., p. 72.

⁶¹ Hattori, *Tōkyō shin hanjōki*, vol. 5, cit., ff. 34 v-35 r.

⁶² Ivi, vol. 3, cit., ff. 1-10.



Hattori Seiichi, *Tōkyō shin hanjōki* (vol. 2). Waseda University Library; https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/wo06/wo06_03200/.

E ancora, nel primo libro vi è un capitolo dedicato a Yoshiwara nel quale *Edo hanjōki* è ripetutamente citato come fonte primaria cui Bushō attinge per raccogliere le informazioni necessarie alla ricostruzione per sommi capi della storia del quartiere. Benché il ruolo di Yoshiwara come spazio per eccellenza del *karyūkai* 花柳界 (lett: il mondo dei fiori e dei salici)⁶³ non sia mai messo in discussione, l'autore di *Tōkyō shin hanjōki* ne racconta uno splendore che deve confrontarsi con i mutamenti seguiti alla Restaurazione. Lo Yoshiwara di Seiken compare all'interno del testo non tanto come termine di un confronto qualitativo, vale a dire con la finalità di stabilire se esso fosse migliore rispetto a quello attuale, oppure peggiore, ma come punto di partenza per documentare il percorso che, novità dopo novità, ha condotto all'attuale fioritura. È significativo, infatti, che nell'opera di Bushō il solo termine che possa competere con *hanjō* in fatto di numerosità delle occorrenze

⁶³ *Karyūkai* è un termine eufemistico per indicare il sistema dei quartieri di piacere.

sia *kaika* 開化 (progresso, civilizzazione), lo stesso di *bunmei kaika*, parola chiave dei processi di modernizzazione in atto all'indomani della Restaurazione Meiji. Bushō innesta il discorso inequivocabilmente moderno (nonché carico di significati politici) della civilizzazione culturale su un altro, più antico e organizzato, che è quello delle fioriture urbane. L'alternarsi di riferimenti a *kaika* e *hanjō* produce un effetto di apparente sovrapposizione che da un lato replica la confusione dei cittadini nel discernere cosa di ciò che osservano nella città intorno a loro sia progresso e cosa fioritura, e dall'altro attiva un meccanismo fortemente dissacrante che riduce l'uno e l'altra a forme di vacua venerazione per la novità. Anche quando essa coincide di fatto con un peggioramento rispetto al passato. In questo senso, *Edo hanjōki* svolge una funzione determinante, perché offre a Bushō la pietra di paragone che gli permette di quantificare il "nuovo" di cui parla la propria opera.

È evidente, pertanto, che l'obiettivo con cui Bushō riprende il libro di Seiken non è quello di usarne i contenuti come termine di confronto con la situazione attuale, quanto piuttosto di asserire una struttura e una gerarchia di temi consolidate—e quindi autorevoli—al progetto di raccontare il presente. Il suo obiettivo, in altre parole, è quello di scrivere una storia popolare dei primi anni dell'epoca Meiji inserendola in una tradizione pre-esistente. In questo senso, replica la postura dello stesso Seiken. *Tōkyō shin hanjōki* può essere letto come un invito rivolto ai lettori affinché non solo prendano atto del cambiamento avvenuto, ma ne sagginino la consistenza mentre è ancora in corso. Potranno, così, individuare le novità ma anche distinguere ciò che è rimasto immutato, in contrasto con l'idea che la Restaurazione abbia modificato completamente la vita delle persone. Il debito maggiore contratto da Bushō nei confronti di Seiken è il suo posizionamento all'interno del testo, quell'atteggiamento da *bōkansha*, da osservatore esterno quanto basta per guardare le cose dalla giusta distanza e avvalersi di una (presunta) neutralità che gli dà un vantaggio in termini di chiarezza. Così riesce a valutare la reale portata della

trasformazione, ciò che realmente è cambiato e ciò che è rimasto come prima, e soprattutto quanto di positivo vi sia nell'uno e nell'altro.

Di positivo, si intende, per i cittadini. Sono loro il centro dell'interesse di Bushō, che regolarmente si sofferma sulle loro reazioni agli episodi riferiti, sul loro rapporto con le novità entrate a far parte del paesaggio in cui si muovono ogni giorno. È la presenza umana che dà senso alla sua narrazione dello spazio urbano, e si tratta di una presenza viva, storicamente determinata, dotata di una sensibilità rivelatrice di tutte le contraddizioni insite nei processi di modernizzazione. La sua attitudine a cogliere le sfumature minime dei comportamenti delle persone è da ricondurre anche a un'altra finalità, più latente ma non per questo meno significativa, della sua scrittura: quella di proporre attraverso il testo un'immagine di sé come cittadino metropolitano, abitante della città in trasformazione e per questo perfettamente capace di decifrarne codici e linguaggi. Ciò è evidente per esempio nel secondo libro, dove introduce le persone provenienti dalla campagna chiamandole *yamadashi*, un termine che si riferisce ai braccianti che trasportavano legna e altre provviste dalle montagne, ma che generalmente era associato ai contadini in opposizione agli abitanti di città (是昨出都下之僮父也名之曰山出).⁶⁴ Sono ritratti come persone ignoranti e ancora da civilizzare, facilmente riconoscibili nello spazio urbano post-Restaurazione.

Nel racconto delle novità che costituiscono la materia stessa della fioritura di Tōkyō trovano spazio numerose innovazioni tecnologiche che puntualmente, dice Bushō, lasciano a bocca aperta i cittadini. Per esempio la fotografia, che nella sua breve storia ha già conquistato l'attenzione degli abitanti della capitale:

Non sono nemmeno dieci anni che la fotografia è arrivata in città, e già rivaleggia con le stampe policrome [*nishikie*]. Da principio

⁶⁴ *Ivi*, vol. 2, cit., f. 7 v.

fu Uchida (Kuichi) ad apprenderne la tecnica dagli occidentali e quindi a perfezionarla, per poi aprire uno studio fotografico ad Asakusa, facendone infine una professione. Le persone vedevano le sue figure e tutti immancabilmente s'incantavano per la sua perizia, e allora non ve n'era una che non ne implorasse una copia, e in breve tempo la sua fama andò propagandosi in ogni dove. Da quel momento in poi si è moltiplicato in città il numero di coloro che hanno seguito il suo esempio e oggi se ne contano già diverse decine.⁶⁵

Uchida Kuichi 内田九一 (1844-1875), che aveva appreso i rudimenti della fotografia all'inizio degli anni sessanta nella nativa Nagasaki, aprì il suo primo studio a Ōsaka nel 1865 per poi spostarlo l'anno dopo a Yokohama e nel 1869 ad Asakusa.⁶⁶ Bushō ne scrive, dunque, quando sono passati cinque anni dalla sua apertura, ed è degno di nota che faccia coincidere l'inizio della carriera di Uchida con l'apertura dello studio ad Asakusa, come se negli oltre dieci anni in cui questi aveva praticato la fotografia fuori dalla capitale non fosse accaduto nulla. Certamente gli anni fino al 1869 sono fuori dall'orizzonte di Bushō, che sacrifica la correttezza e la completezza della ricostruzione alla coerenza dei fatti ricostruiti rispetto a una sorta di principio estetico per il quale ciò che avviene oltre i confini di Tōkyō ha minore dignità di rappresentazione.

Una conferma di questa tendenza dell'autore si ravvisa nel prosieguo del capitolo, che, dopo una breve spiegazione del processo di acquisizione e stampa delle immagini, riporta il discorso nel perimetro della capitale, raccontando episodi e soggetti che riguardano sì la fotografia, ma la collocano in ambienti e tra personaggi dall'inequivocabile marca topografica: Yoshiwara, Yanagibashi, le *geisha*, i risciò. Un'altra delle invenzioni moderne per antonomasia, la fotografia, viene così calata in un contesto fortemente locale oltre che, in un certo senso, codificato. In altre parole, Bushō

⁶⁵ *Ivi*, vol. 1, cit., f. 28.

⁶⁶ Anne Wilkes Tucker, *et al.* (a cura di), *The History of Japanese Photography*, New Haven: Yale University Press, 2003, pp. 365-366.

porta nei luoghi già consacrati in *Edo hanjōki* degli elementi che Seiken non aveva descritto perché inesistenti all'epoca, ma affini ai suoi criteri di scelta perché nuovi, fortemente rappresentativi del mondo contemporaneo, e caratterizzanti il paesaggio urbano. L'impianto episodico, l'inserimento delle voci della gente a testimoniare oppure a colorire i fatti permane, cifra irrinunciabile per Bushō forse ancor più che per Seiken. E la centralità di Tōkyō è rimarcata nella conclusione stessa del capitolo, dove, subito prima di osservare che “[l]a fotografia è dunque uno strumento pratico, d'una praticità che è essa stessa la fotografia della prosperità e del progresso dei nostri tempi,” (此寫真而有此便利々々々而有此繁昌亦足以寫開化真) parla di figli e fidanzati che inviando i loro ritratti ai cari lasciati nei lontani luoghi d'origine ne placano in parte l'ansia e la nostalgia.⁶⁷

Bushō, il cui *hanjōki* è senza dubbio il più apprezzato e rappresentativo delle fasi finali del diciannovesimo secolo, mostra dunque un atteggiamento ambivalente verso il modello rappresentato da Seiken, cui pure si richiama in modo esplicito, e dimostra così di averne appreso meglio di altri di lezione. *Tōkyō shin hanjōki* è un testo che incarna alla perfezione le caratteristiche del *muyō* perché rifugge sistematicamente la tentazione di rendersi “utile” o tantomeno funzionale ai processi di civiltà e progresso della propria epoca; e per l'assenza di mappe, di una disposizione topografica ordinata e di informazioni esaurienti e verificate si sottrae anche all'eventuale obbligo di informare o istruire i viaggiatori. Il suo scopo, tuttavia, non si risolve nel solo imperativo dell'intrattenimento poiché, non meno di Ryūhoku, la portata critica e dissacrante della sua scrittura resta con ogni probabilità il motivo maggiore del suo successo, come si evince anche dalla campagna pubblicitaria che ne accompagnò la pubblicazione. Bushō, in altre parole, non tratta solamente di temi futili ma si impegna a fornire una “fotografia,”

⁶⁷ Hattori, *Tōkyō shin hanjōki*, vol. 1, cit., f. 31 v.

per rifarci alla similitudine da lui stesso adoperata nel testo poc'anzi citato, della Tōkyō post-Restaurazione che non a caso avrebbe costituito un documento storico di una certa importanza. Lo fa, tuttavia, mascherando i propri intenti, offuscandoli dietro una spessa coltre di ironia e sarcasmo. Per esempio nel capitolo che, in coda al quinto libro, dedica agli assetti urbani seguiti alla caduta del *bakufu* (quindi all'abolizione del *mi-bunsei*) soffermandosi, attraverso il ricorso a battute e aneddoti, sul rapporto tra i nuovi sistemi di tassazione e la distribuzione degli spazi. Un'altra strategia cui Bushō ricorre sovente è ancora una volta un retaggio della lettura di Seiken, vale a dire la validazione dei fatti attraverso le "voci" degli abitanti della città; per fatti si intendono non soltanto le informazioni che l'autore fornisce, ma anche e soprattutto l'effetto della nuova realtà sulla vita delle persone: come Seiken, Bushō li considera i propri testimoni.

E come Seiken, infatti, sceglie di trattare gli argomenti più notevoli, quelli in grado di richiamare più decisamente l'attenzione della gente (quindi dei lettori), e del nuovo paesaggio privilegia i dettagli più inusuali, esotici, veloci, rumorosi. E, soprattutto, quelli capaci di evidenziare con la sola loro presenza lo scarto tra un presente e un passato che in termini assoluti non sarebbero poi così lontani. Il telegrafo, per esempio, tra i simboli più potenti della modernizzazione Meiji, che a grandissima velocità porta "all'orecchio dell'asiatico ogni novità e bizzarria occorsa in Europa oppure in America."⁶⁸ Bushō si mostra affascinato da questa innovazione tecnologica, che permette uno scambio rapidissimo di notizie tra luoghi distanti migliaia e migliaia di chilometri e di cui apprezza la tecnologia avanzata. Il telegrafo era stato introdotto da poco in Giappone, ma il suo sviluppo nell'arcipelago fu notevole. Non solo, in breve tempo diventò (insieme al quartiere che ospitava la prima stazione telegrafica, cioè Nihonbashi, area

⁶⁸ *Ivi*, vol. 5, f. 1 r.

già carica di connotazioni simboliche plurisecolari) un soggetto delle stampe *ukiyo* che ritraevano luoghi celebri, trasformandosi in una vera e propria icona del paesaggio della Restaurazione.⁶⁹ Ma come d'abitudine, Bushō non lascia il proprio elogio senza un contrappunto, e più avanti nel libro quinto introduce una serie di elementi strettamente legati al quotidiano dell'epoca Tokugawa (gli *shamisen*, i massaggiatori, i venditori ambulanti di cibarie ecc.), sottolineando così la coesistenza nello spazio sociale della capitale di innovazione tecnologica e tenaci residui di pratiche antiche.

Si tratta di uno dei pregi maggiori dell'opera di Bushō: il saper osservare alla giusta distanza la realtà evitando atteggiamenti polarizzanti e ricercando anzi nella commistione di antico e nuovo spunti di interesse, ispiratori di riflessioni originali e argute.

2.2.3 Hagiwara Otohiko, Tōkyō kaika hanjōshi

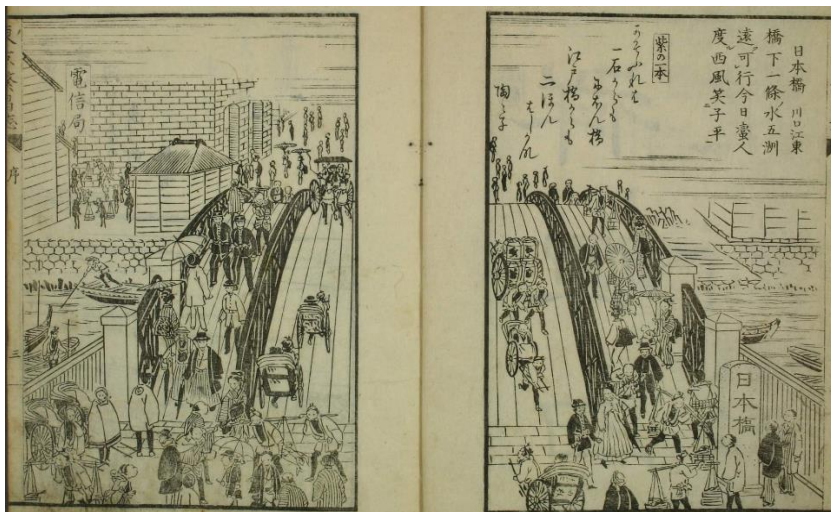
Che il telegrafo fosse ormai da annoverare tra le meraviglie della capitale è dimostrato dalla sua onnipresenza negli *hanjōki* dell'epoca. Anche *Tōkyō kaika hanjōshi*, pubblicato nello stesso anno di *Tōkyō shin hanjōki*, ne parla, anzi colloca il quartiere Nihonbashi all'inizio della sua trattazione. E vi dedica il primo libro nella sua interezza, affascinato come Bushō dall'idea di avanzamento tecnologico e di novità cui tale icona rimanda, ma senza ulteriore elaborazione. Rispetto agli altri *hanjōki* qui descritti, infatti, l'opera di Hagiwara è sicuramente la meno notevole in termini di spirito critico, preponderante invece negli altri tre, e negli effetti comici che di tale spirito sono una ramificazione.

⁶⁹ Sulla storia dell'introduzione del telegrafo e i suoi significati nella storia culturale del Giappone moderno si veda Seth Jacobowitz, *Writing Technology in Meiji Japan: A Media Theory of Modern Japanese Literature and Visual Culture*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2015, pp. 48-64.

Come si è detto, è curioso che a distanza di pochi giorni siano stati pubblicati a Tōkyō due *hanjōki* recanti il medesimo titolo, cioè *Tōkyō kaika hanjōshi*. Hagiwara, in apertura di secondo libro, descrive fin nei dettagli il processo di pubblicazione del proprio *Hanjōshi* nel tentativo di sottolineare che esso precede l'altro, scritto da Takamizawa Shigeru.

Hagiwara Otohiko, nato a Edo intorno al 1825 con il nome di Mori Goichirō 森語一郎, fu adottato in seguito da Hagiwara Shūgan 萩原秋巖 (1803-1877), un rinomato calligrafo. Eclettico per interessi e autore di una produzione letteraria variegata, Otohiko è noto soprattutto come poeta. Iniziò a scrivere poesie sotto la guida di Tsukinomoto Izan 月本為山 (1804-1878) e, nel 1869, fondò la rivista *Haikai shinbunshi* 俳諧新聞誌 (Il giornale dello *haikai*). Nel 1854 pubblicò, con lo pseudonimo Rekitei Kokuga 鈴亭谷峨, una biografia romanzata di Buddha, dal titolo *Hasshū kigen Shaka jitsuroku* 八宗起原釋迦實錄 (Vera cronaca di Śākyamuni), che all'epoca godette di un certo successo. Con il suo pseudonimo da autore di *gesaku*, Umebori Kokuga II, scrisse un *ninjōbon* intitolato *Shunshoku renri no ume* 春色連理の梅 (I colori della primavera: i legami indissolubili del susino, 1886) che deve molto allo *Shunshoku umegoyomi* 春色梅暦 (I colori della primavera: un calendario del susino, 1832-1833) di Tamenaga Shunsui 為永春水 (1790-1834).

Giornalista dal 1880, Hagiwara nutriva un profondo interesse per la società del proprio tempo, come emerge per l'appunto dal suo *Hanjōshi*, in cui si percepisce l'influenza di Seiken, nonostante argomenti e luoghi trattati indichino una maggiore familiarità con le guide e i *meishoki*. *Tōkyō kaika hanjōshi* fu pubblicato in due libri, con l'epilogo del secondo che annunciava l'intenzione dell'autore di scriverne presto un terzo. Nonostante la sua apparente determinazione, tuttavia, il terzo libro non vide mai la luce.



Hagiwara Otohiko, *Tōkyō kaika hanjōshi* (vol. 1). Waseda University Library; https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/wo06/wo06_01788/index.html.

Hagiwara sottopose il manoscritto della propria opera all'editore Banseidō 万青堂 di Tōkyō nel febbraio del 1874, ottenne l'autorizzazione statale a marzo, ma poté vederlo pubblicato solo a giugno, un mese prima che l'omonimo scritto di Takamizawa Shigeru venisse a sua volta approvato per la pubblicazione. Consapevole che almeno due libri molto simili al suo stavano per essere pubblicati in un breve lasso di tempo, Hagiwara fornì un resoconto dettagliato del processo di pubblicazione del suo *Hanjōshi* nella sezione iniziale della seconda parte, dove si assicurò di sottolineare che la sua opera era la prima. Egli menziona il “*Tōkyō shin hanjōki*, un testo in *kanbun* ispirato a *Edo hanjōki*,” e nota che “un altro, che reca lo stesso titolo della mia opera ed è scritto in *kanbun kundoku*, ha ottenuto l'autorizzazione nello stesso momento, e appartiene al genere dei cosiddetti libri popolari [*tsūzokubon*].”⁷⁰ Nonostante Hagiwara rivendichi il primato tra gli *hanjōki* del primo periodo Meiji, la sua opera contiene solo un trattamento sommario della vita cittadina nella Tōkyō

⁷⁰ Hagiwara Otohiko, *Tōkyō kaika hanjōshi*, voll. 1-2, Tōkyō: Banseidō, 1874, vol. 2, sez. 1, f. 6 v.

in rapida evoluzione degli anni Settanta dell'Ottocento. Si concentra sugli aspetti più esteriori dell'esperienza quotidiana urbana e non approfondisce la vita dei cittadini. Inferiore sia a *Tōkyō shin hanjōki* sia al *Tōkyō kaika hanjōshi* di Takamizawa per quanto riguarda l'ampiezza della trattazione, il gusto per il dettaglio e il distacco ironico, dunque la portata critica, la ricezione dell'opera di Hagiwara fu molto probabilmente influenzata, in senso negativo, anche dalla complessità della lingua in cui era scritta, un giapponese astruso, reso ancora più difficile da comprendere dalla profusione di composti oscuri il cui significato risultava, come ha osservato Ishikawa Iwao, incomprensibile per la maggior parte dei lettori.⁷¹ Il fatto stesso che a rivelarsi meno efficace, tra le opere pubblicate nel 1874 e che si rifacevano dichiaratamente alla tradizione degli *hanjōki*, citando l'opera di Seiken e presentandosi in qualche modo come i continuatori della sua impresa nel nuovo Giappone, fu l'unica scritta non in sinitico ma in giapponese è indicativa dell'importanza che la lingua, con le sue specificità e soprattutto con la sua stratificazione, rivestiva per questo filone testuale. È una dimostrazione ulteriore di quanto emerso quattro decenni prima, con la pubblicazione dell'opera di Nakajima Sōin in un sinitico ortodosso che non riuscì a conquistare il favore del pubblico quanto quello eterodosso, e apparentemente meno colto, di Seiken. Hagiwara tenta di ricreare la varietà e le soluzioni eccentriche dello *hentai kanbun* ricorrendo a una lingua giapponese oscura, che ottiene l'effetto opposto a quello desiderato: scoraggia i potenziali lettori e li allontana dalla realtà descritta nel libro. Tale effetto è in parte attenuato dalla presenza di illustrazioni a corredo del testo, immagini di Miki Kōsai 三木光齋 (nome d'arte di Utagawa Yoshimori 歌川芳盛, 1830-1884) che, in linea con la tradizione dei *meisho*, riproducono vedute e dettagli dei luoghi di cui Hagiwara scrive.

⁷¹ Ishikawa Iwao, "Hagiwara Otohiko cho *Tōkyō kaika hanjōshi* kaidai," in *Meiji bunka zenshū*, a cura di Meiji bunka kenkyūkai, Tōkyō: Nihon hyōron shinsha, 1967, vol. 8, p. 11.

Le illustrazioni sono un elemento importante dell'opera di Hagiwara, tutt'altro che meramente decorativo. Alcune hanno per oggetto i nuovi paesaggi famosi della capitale, come la stazione telegrafica e il mercato del pesce di Nihonbashi, Shin-Tomichō 新富町, Ueno o il Manseibashi 万世橋, altre indulgono su particolari delle scene urbane più rappresentative della moderna "fioritura," per esempio i riscì, le locande dove si potevano consumare piatti a base di manzo, le passeggiate dei nobili nelle strade della città. Vi sono poi delle riproduzioni di elementi di arredamento urbano ben precisi — pali, insegne, segnali — la cui funzione è evidentemente quella di integrare le informazioni contenute nel testo. Se le didascalie sono generalmente in giapponese, molte delle immagini sono accompagnate da componimenti, il più delle volte in cinese, quasi che Hagiwara volesse compensare in qualche modo una scelta linguistica che di fatto lo allontanava dalla tradizione cui dichiaratamente si rifaceva. Lo stile delle illustrazioni ricorda quello delle stampe *ukiyo*, con il medesimo uso della prospettiva e senso della composizione, e con una predilezione evidente per immagini apparentemente "tagliate," che accentuano nell'osservatore la sensazione di trovarsi all'interno della scena, come un passante che assiste a ciò che accade in strada, che non ha e non può avere una visione d'insieme, ma è soggetto alle sollecitazioni visive che lo raggiungono, frammentarie e spontanee, senza soluzione di continuità.

Le caratteristiche del corredo iconografico del testo sono indicative di alcuni aspetti rilevanti dell'opera in sé e delle presunte finalità di Hagiwara. Tanto per cominciare, il fatto stesso che il testo contenga delle illustrazioni è degno di nota, poiché né *Edo hanjōki*, né il suo epigono più celebrato, vale a dire *Tōkyō shin hanjōki*, presentano immagini al loro interno. Al contrario, l'opera omonima di Takamizawa Shigeru conta quattro illustrazioni, una per ciascuno dei libri che la compongono. Nel caso di Hagiwara, però, il numero consistente e il sistematico inserimento di una o più immagini all'interno dei diversi capitoli

indica che esse svolgono una funzione ben precisa. Concorrono al racconto della città, mirano a soddisfare un presunto desiderio, nel lettore, che è di natura diversa rispetto a quello che interessava a Seiken e Bushō: il desiderio di figurarsi un luogo per le sue reali fattezze, le vicende che vi accadono e i personaggi che lo abitano per come sono davvero. L'argomento del suo *Hanjōshi* è dunque la realtà di Tōkyō, una realtà concreta e non uno spazio discorsivo, fatto di parole che, come segni cifrati, restituiscono al lettore una visione dei tempi moderni dalle molteplici sfaccettature e sfumature. Si ravvisa, nell'insieme di immagini e scrittura che descrivono la Tōkyō di Hagiwara, una sorta di ansia di rappresentazione, la tensione verso una verosimiglianza che contraddice in larga parte la vocazione "inutile" degli *hanjōki* a partire da Seiken. Lo dimostrano anche le insegne, le targhe, i segnali che, staccati dal paesaggio e portati in primo piano, riproducono con esattezza la nomenclatura urbana così come si presentava in strada: il lettore diventa così un passante, un osservatore in grado di sperimentare, senza filtri e intermediari, la città. Ma questo tipo di posizionamento è l'opposto di quello ricercato da Bushō il quale, unico vero osservatore nell'economia del testo, mette il lettore in condizione di immaginarsi i vari quartieri di Tōkyō attraverso la lente della sua particolare sensibilità.

Questo effetto "informativo" dell'opera di Hagiwara è in parte attenuato dalla scelta di Miki di condensare scene di vita urbana in porzioni di spazio prive di un unico punto focale e spesso interrotte, il cui risultato è un ausilio figurativo che scoraggia l'illusione di una visione d'insieme, quindi esaustiva, e replica lo sguardo del passante immerso nel paesaggio.

Il primo libro, come si è detto, è interamente dedicato alla zona di Nihonbashi, che ospitava la stazione del telegrafo. Quest'ultima era uno dei soggetti preferiti delle stampe xilografiche nei primi due decenni dell'epoca Meiji, e compare in entrambi i *Tōkyō kaika hanjōshi*. Una caratteristica comune ai due testi è l'interesse che i loro autori dimostrano nei confronti della

rapidità di circolazione delle notizie. La prima illustrazione del volume ritrae anch'essa la stazione telegrafica. Hagiwara paragona Tōkyō alle grandi metropoli dell'epoca, "Pechino e Shuntian in Cina, Parigi in Francia, Londra in Inghilterra, e poi Russia e America [...]",⁷² descrive gli altri *meisho* moderni della zona di Nihonbashi come il mercato del pesce, la Banca Nazionale, che era stata appena fondata (1872) e i teatri che finalmente avevano riaperto nella zona di Shin-Tomichō dopo essere stati confinati per molti anni a Saruwaka 猿若.

Piuttosto che fare un paragone tra passato e presente (con l'eccezione del capitolo "Ueno Tōshōgū," 上野東照宮 nel secondo libro, in cui confronta le piacevoli canzoni tradizionali ascoltate nel quartiere con quelle più popolari del momento contemporaneo), o esprimere una posizione critica nei confronti della politica urbana dominante, Hagiwara ricorda i momenti significativi che hanno portato alla trasformazione attuale, considerando ogni novità un segno di modernizzazione, quindi di fioritura (*kaika*). Ancora una volta, il suo testo rivela una preoccupazione per la validità delle informazioni, per la completezza di una ricostruzione su cui si fonda il concetto stesso di *hanjō* e che per questo deve risultare efficace.

Ciò si riscontra per esempio nel capitolo dedicato alle *geisha* di Yanagibashi. Hagiwara passa in rassegna le persone e le case più famose e fornisce indicazioni esatte sulla loro posizione all'interno del quartiere. Tale ricostruzione è accompagnata da una mappa che riproduce fedelmente la fisionomia di Yanagibashi.⁷³ Si tratta di una modalità molto diversa rispetto a quella di Narushima, che parla sì diffusamente delle *geisha* e delle case da tè, si dilunga anche in elenchi di nomi che ricordano la tradizione degli *hyōbanki*, ma senza un reale intento informativo, senza un ulteriore approfondimento che possa giustificare una sorta di presunta

⁷² Hagiwara, *Tōkyō kaika hanjōshi*, vol. 1, cit., sez. 1, f. 1 r.

⁷³ *Ivi*, vol. 2, cit., sez. 2, ff. 1 r-4 r.

“utilità,” al solo fine di replicare in questa maniera l’abbondanza e il disordine del quartiere.

In ultima analisi, come si è già accennato, lo *Hanjōshi* di Hagiwara è il meno allineato alle consuetudini formali del filone inaugurato da Terakado Seiken negli anni Trenta del secolo. Lo è senz’altro per la scelta della lingua, dal momento che opta per il giapponese anziché il sinitico, ma non necessariamente per assicurare al proprio testo una maggiore fruibilità: di fatto, mentre gli *hanjōki* in sinitico godevano del favore di un largo pubblico e beneficiavano di una sostanziale uniformità linguistica che ne rendeva la fruizione tanto più agevole quanto più si era lettori assidui del genere, *Tōkyō kaika hanjōshi* si distaccava completamente da tale contesto ed esprimeva una lingua lontana da quella letteraria del tempo come pure da quella parlata, e di difficile comprensione.

L’opera si differenzia dalle altre anche per una maggiore tensione verso l’utilità e l’esautività, per una malcelata pretesa di autorevolezza che era di fatto estranea agli *hanjōki* propriamente detti. Hagiwara cede alla tentazione di informare, ricostruire, spiegare, laddove Seiken, Bushō, Narushima e, come si vedrà, Takamizawa propongono una lettura della fioritura urbana la cui qualità più preziosa non è l’aderenza alla realtà concreta bensì una parzialità che è frutto dell’esercizio di sensibilità, arguzia ed erudizione fuori dal comune.

Perché, allora, sceglie di intitolare la propria opera *Tōkyō kaika hanjōshi*, con un palese richiamo alla tradizione degli *hanjōki*? Un motivo potrebbe essere la popolarità di cui godeva questo filone di opere, che prometteva guadagni di una certa entità. Inoltre, è innegabile che *Edo hanjōki* rappresenta un termine di riferimento per Hagiwara, che lo conosce e lo cita. Ciò è dimostrato anche dalla scelta dei soggetti e dalla loro disposizione in sequenza, che si rifà certamente alla lezione di Seiken, così come l’intento dichiarato di raccontare le caratteristiche principali della trasformazione in corso. Anche nello *Hanjōshi* di Hagiwara,

come negli altri *hanjōki* analizzati in questo capitolo, è la velocità la vera cifra dei tempi moderni, della fioritura e del progresso sempre più visibili nello spazio della capitale: velocità nella trasmissione delle informazioni, negli spostamenti, nell'insieme delle attività umane. Nonostante difetti in spirito critico e in ironia, *Tōkyō kaika hanjōshi* conferma uno dei motivi principali del filone, e la generale propensione a vedere la trasformazione in termini di scarto, di differenza rispetto alle epoche passate. Evidenza, in aggiunta, un fatto fondamentale del genere degli *hanjōki* inteso nel suo complesso e nei meccanismi stessi di formazione e determinazione: che al tempo non era ancora percepito come entità consolidata, come un corpus uniforme e dalla forte normatività interna. A dispetto della definizione di *kanbun gesaku*, che oggi lo designa con una certa esattezza, poteva essere percepito come *hanjōki*, perlomeno nelle intenzioni del suo autore, anche un testo scritto in giapponese, o che presentasse immagini, che avesse intenti informativi e non soltanto di intrattenimento, e proponesse una visione della città fortemente ancorata alla sua realtà concreta territoriale. Si tratta di un fatto tutt'altro che casuale; infatti, come si vedrà, dopo questi prodromi il genere si svilupperà seguendo un corso molto più vario, per lingua, temi, corredi iconografici e circostanze di pubblicazione, rispetto a ciò che l'iniziale aderenza al modello di Seiken lascerebbe presagire. Il *Tōkyō kaika hanjōshi* di Hagiwara è pertanto il primo esempio di *hanjōki* "disallineato," ma anche di un nuovo modo di intendere il genere: un nuovo allineamento.

2.2.4 Takamizawa Shigeru, *Tōkyō kaika hanjōshi*

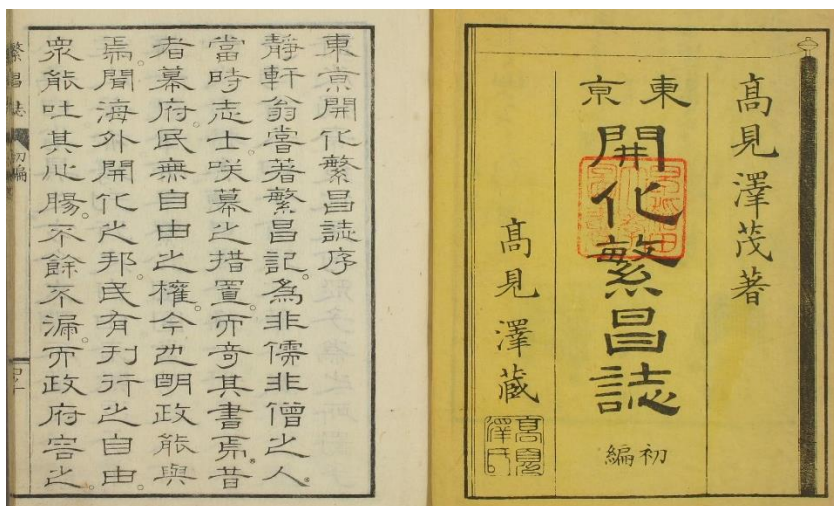
Dell'autore del secondo *Tōkyō kaika hanjōshi* non si sa molto, se non che aveva venticinque anni quando lo scrisse, che l'anno prima aveva pubblicato un libro intitolato *Sekai rekishi no itoguchi* 世界歴史の緒 (Introduzione alla storia del mondo) e che conduceva, come egli stesso racconta nella prefazione al proprio *hanjōki*,

una vita dedicata ai piaceri.⁷⁴ A differenza dell'opera di Hagiwara, quella di Takamizawa mostra una spiccata attenzione al rapporto tra spazio e persone, facendo di queste ultime il punto focale della narrazione. Anche per questo, la posizione che esprime nei confronti della modernizzazione risulta piuttosto polemica, oltre che basata su quella che sembra essere una profonda conoscenza dei fenomeni urbani. La scrittura di Takamizawa è caratterizzata da una decisa carica ironica che ricorda, in larga parte, l'atteggiamento di Bushō, e che rende la sua opera molto più affine al modello di Seiken rispetto sia al testo omonimo di Hagiwara sia all'opera di Narushima.

Le motivazioni che lo hanno spinto a scrivere il suo *Hanjōshi* sono presto spiegate: affascinato e stupito dal vertiginoso ritmo di cambiamento che la società coeva stava sperimentando, ha voluto descrivere e condividere le proprie impressioni su un momento storico di una complessità senza precedenti. L'autore si colloca volutamente nel filone degli autori di *kanbun gesaku* del tardo Tokugawa e del primo Meiji allorché osserva che una scrittura come la sua può suscitare il riso ma anche la rabbia dei potenziali lettori. Ilarità e indignazione, quindi, sono per Takamizawa le possibili reazioni dei lettori al racconto irriverente della fioritura della nuova capitale imperiale (*teito* 帝都); si tratta di risposte emotive che non alludono ad alcuna finalità o ambizione pratica: l'autore, in altre parole, si presenta in queste prime pagine della propria opera come un vero *muyōsha*, un elemento inutile della società, un *homo ludens* anziché *homo faber* proprio nel momento in cui la spinta verso un modello di sviluppo capitalista voleva tutti i cittadini impegnati nello sforzo produttivo. Colui che fa ridere e arrabbiare suscita reazioni infruttuose, non contribuisce al grande processo di ammodernamento, di civiltà e progresso che è alla base proprio di quella fioritura su cui si concentra il suo libro. Il

⁷⁴ Takamizawa Shigeru, *Tōkyō kaika hanjōshi*, voll. 1-2, Tōkyō: Yamatoya Kihei, 1874, vol. 1, f. 3 pref. v.

concetto di *muyō*, di matrice confuciana, così centrale nella visione del mondo di Seiken e del suo tempo, assume nel contesto della modernizzazione di epoca Meiji significati inediti, che arricchiscono la portata critica dell'opera di Takamizawa così come di quella di Bushō, il quale dietro la maschera del *bōkansha*, presupposto del suo carattere apertamente provocatorio, nasconde il perfetto *muyōsha* dei tempi moderni.



Takamizawa Shigeru, *Tōkyō kaika hanjōshi* (vol. 1). Waseda University Library; https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ru04/ru04_05113/index.html.

Ishikawa Iwao ha considerato la somiglianza tra l'opera di Takamizawa e quella di Bushō come una vera e propria eredità, e ha avanzato l'ipotesi che *Tōkyō shin hanjōki* abbia esercitato un'influenza diretta su *Tōkyō kaika hanjōshi*.⁷⁵ Questa relazione intertestuale non andrebbe tuttavia sopravvalutata. Lo *Hanjōshi* di Takamizawa ricevette l'approvazione ufficiale nel maggio 1874, solo un mese dopo la pubblicazione dell'opera di Bushō, anche se non è del tutto chiaro quando fu effettivamente pubblicato. Nonostante

⁷⁵ Ishikawa Iwao, "Takamizawa Shigeru cho *Tōkyō kaika hanjōshi* kaidai," in *Meiji bunka zenshū*, vol. 8, cit., p. 12.

alcune notevoli somiglianze tra i due testi, è altamente improbabile che Takamizawa abbia scritto la propria opera con una consapevolezza così profonda di quella di Bushō in un arco di tempo così breve. Al contrario, c'è sicuramente un'eredità che lo stesso Takamizawa ha riconosciuto, ovvero quella di *Edo hanjōki*, e le somiglianze tra i due *hanjōki* vanno allora intese come conseguenze dell'adesione a questo modello comune, oltre che ad alcuni paradigmi di rappresentazione già percepiti come distintivi del genere. A differenza di Hagiwara, ritroviamo in Takamizawa una spiccata ricettività verso le caratteristiche ricorrenti di un certo tipo di testo, ma anche una maggiore volontà di farle proprie, inserendosi in quella che evidentemente si considera una tradizione, seppur giovane.

Il primo riferimento esplicito a Terakado Seiken compare già nel prologo,⁷⁶ e la sua opera è menzionata sistematicamente nella prefazione, che introduce tra l'altro una serie di argomenti che, secondo l'autore, uno *hanjōki* non dovrebbe mancare di trattare, il più importante dei quali è senz'altro il *miyuki* 行幸 (le uscite pubbliche dell'imperatore).⁷⁷ Dopo il trasferimento ufficiale dell'imperatore da Kyoto e in seguito all'emanazione di un atto imperiale che dichiarava che avrebbe amministrato gli affari di governo dalla nuova capitale, si moltiplicarono per gli abitanti di Tōkyō le occasioni di assistere al corteo per le strade della loro città, e Takamizawa considera questi eventi uno dei più importanti segni di fioritura del tempo. Il *miyuki* è descritto con dovizia di particolari, come si conviene a un evento altamente simbolico. Nel continuo e sistematico confronto tra passato e presente che sottende alla rappresentazione della città in *Tōkyō kaika hanjōshi*, le parate imperiali sono particolarmente significative perché rimandano al nuovo status della città, al suo riconoscimento ufficiale, quindi a una sorta di *hanjō*, di prosperità, che non si riferisce

⁷⁶ Takamizawa, *Tōkyō kaika hanjōshi*, vol. 1, cit., f. 1 pref. r.

⁷⁷ Ivi, f. 2.

più solo alla ricchezza, alla vivacità della città e alla sua fioritura culturale, ma anche al prestigio che si supposeva stesse gradualmente acquisendo come capitale. Conformemente all'impostazione più classica degli *hanjōki*, che situavano l'origine della narrazione direttamente nella scena, Takamizawa sceglie di descrivere la parata non con informazioni o ricostruzioni più o meno esaurienti, ma attraverso le reazioni più immediate di coloro che la vedevano in prima persona. Sono i discorsi delle persone, voci che si sovrappongono, si mescolano, e producono così una confusione di toni, ritmi e sensazioni, a costituire la materia essenziale della costruzione testuale. Interiezioni, sospiri, una grande varietà di suoni onomatopeici annunciano il passaggio del corteo e restituiscono l'atmosfera irripetibile di quei momenti. Si tratta di una modalità espositiva che mette al centro i cittadini, anteponendo la piccola dimensione umana al grande racconto dei processi storici. Il disordine che regna nelle strade è il riflesso del cambiamento nella sfera emotiva delle persone: se gli *hanjōki* ottocenteschi sono in primo luogo i resoconti di uno scarto, di una differenza, tale scarto e tale differenza si misurano in relazione ai suoi effetti sulla vita della popolazione.

Takamizawa muove una critica severa nei confronti della logica della fioritura come espressione del rinnovamento e della modernizzazione. Lo dimostra attraverso la reiterazione della formula “*aa hanjō, aa kaika*” 嗚呼繁昌嗚呼開化 (“oh, prosperità, oh fioritura”) a chiosa di episodi e considerazioni tanto divertenti quanto drammatici, che di fatto negano una reale prosperità mentre sembrano evocarla. Per esempio di fronte alle liti in strada, oppure a una persona anziana che rischiava di essere investita da una carrozza che arriva a tutta velocità. Così come per Hagiwara, anche per Takamizawa la velocizzazione del quotidiano è una delle caratteristiche principali del rinnovamento urbano, sicuramente tra le più visibili. Lo *Hanjōshi* di Takamizawa la lega in modo particolare al traffico, che produce gli effetti più evidenti sulla vita delle persone, e a lui permette di trattare anche tanti altri mali della

modernità come per esempio l'attaccamento al denaro (che si traduce in ricerca smodata del profitto o in avarizia) e l'egoismo (che è causa di freddezza nei rapporti interpersonali e scarsa attenzione ai bisogni altrui). I conducenti di risciò sono un emblema del tempo, sulle loro gambe corrono civiltà e progresso, oltre che i cittadini della capitale verso i loro affari pubblici e privati: non li ferma la pioggia, non li ferma la neve, e lavorano in condizioni miserabili ma nessuno sembra accorgersene.⁷⁸ Sono vittime del nuovo sistema economico ma allo stesso tempo contribuiscono ad alimentare una confusione dalle forti connotazioni allegoriche.

Scevro dai sentimentalismi, la scrittura di Takamizawa ricostruisce scene di vita del tempo, e lo fa in un flusso continuo il cui ritmo è dato essenzialmente dalla ripetizione delle parole “*hanjō*” e “*kaika*,” in tutte le loro possibili combinazioni, e dalle pause offerte dalle glosse, che permettono di condurre una narrazione su motivi ora a contrasto ora complementari, come in un contrappunto. Anche attraverso le glosse si ottiene l'effetto comico, per esempio con le modulazioni del registro: è così, per esempio, che il termine “*gukan*” 愚漢, sostantivo che si riferisce a una persona scarsamente istruita e poco intelligente, grazie all'aggiunta della glossa a sinistra diventa l'espressione, ben più rozza e offensiva, “*bakayarō*” バカヤロウ (solitamente scritto con i caratteri 馬鹿野郎).⁷⁹ Come Narushima e Bushō, l'autore sfrutta al massimo il potenziale comico insito nell'uso della lingua sinetica per trattare temi triviali: nello squilibrio tra forma (il rigore formale del *kanbun*) e contenuto (argomenti quotidiani, talvolta volgari) si realizza l'ironia tipica del *kanbun gesaku* così come aveva cominciato a manifestarsi già a partire dalla prima metà del diciottesimo secolo.⁸⁰ Nella quasi totalità dei casi, le glosse a sinistra dei caratteri

⁷⁸ Iw, vol. 2, cit., f. 9 r.

⁷⁹ Iw, f. 17 r.

⁸⁰ Hino Tatsuo (a cura di), *Shin Nihon koten bungaku taikei 100. Edo hanjōki Ryūkyō shinshi*, Tōkyō: Iwanami, 1989, p. 573.

di *Tōkyō kaika hanjōshi* introducono termini tipici del lessico colloquiale che abbassano notevolmente il registro, come nel passo sopra citato, conferendo realismo alla descrizione e suscitando, per la discrepanza tra forma e contenuto, ilarità nel lettore. In altri casi, la glossa di sinistra serve a semplificare il concetto espresso in caratteri mediante il ricorso a formule tipiche del parlato quotidiano, come l'espressione “*yūyarō no kankai*” 遊冶郎ノ鑒誠, “la punizione del libertino,” con la più colloquiale “*dōrakumono no imashime*,”⁸¹ (道楽者の戒め) dallo stesso significato. Non si tratta di soluzioni finalizzate a facilitare la lettura, quindi a rendere il testo fruibile a un maggior numero di persone, in quanto soltanto la conoscenza del sinitico, abbinata alla familiarità con la lingua parlata a Tōkyō, poteva consentire al lettore di godere appieno del testo. In altre parole, siamo di fronte a un artificio retorico studiato appositamente per ottenere un effetto comico e coinvolgere il lettore confidando in un suo duplice senso di appartenenza: alla comunità cittadina (che conosce i codici del parlato quotidiano) e a quella del pubblico più colto (in grado di comprendere fino in fondo le sottigliezze del sinitico).

Il libro di Takamizawa è particolarmente efficace nell'evocare tale senso di appartenenza: si presenta come una sorta di narrazione corale della storia popolare del primo periodo Meiji e dei suoi numerosi mutamenti. Ogni volta che introduce un tema e, dopo averlo descritto attraverso una serie di sketch quasi senza soluzione di continuità, interrompe il flusso della scrittura con una glossa o con la chiosa “oh, prosperità, oh fioritura,” ricerca l'effetto comico facendo affidamento sulla familiarità dei lettori sia con il contesto sia con una certa tipologia testuale. Egli sa che chi legge conosce bene la Tōkyō degli anni disordinati del post-Restaurazione, sa che nell'aprire un libro che promette di raccontarne la fioritura non si aspetta affatto un resoconto elegiaco della vita nella capitale, e che le sue cronache di confusione urbana gli

⁸¹ Takamizawa, *Tōkyō kaika hanjōshi*, vol. 1, cit., f. 5 pref. r.

faranno sospirare parole tutt'altro che di ammirazione per presunte prosperità e fioritura.

La divisione degli argomenti all'interno dei due volumi che compongono l'opera di Takamizawa è indicativa della concezione che l'autore aveva della società del proprio tempo e soprattutto della fisionomia del cambiamento che la stava stravolgendo. Il primo volume contiene capitoli dedicati, come si è detto, al *miyuki*, poi alle diverse classi sociali che rimandavano all'antico assetto del *mibunsei*, vale a dire i burocrati (*kan'in* 官員), l'aristocrazia (*kazoku* 華族) e i militari (*shizoku* 士族). Il secondo volume, invece, si concentra sugli elementi concreti più rappresentativi dello spazio urbano modernizzato, vale a dire le carrozze trainate da cavalli (*basha* 馬車), i risciò (*wansha* 腕車), i treni a vapore (*shōkisha* 蒸氣車), il telegrafo (*teregarafu* 電氣線), la posta (*yūbin* 郵便) e i quotidiani (*shinbunshi* 新聞紙). Il panorama della Restaurazione è quindi fatto in primo luogo di persone, secondo una gerarchia simbolica che nella teoria non esisteva più, dal momento che il *mibunsei* era stato abolito cinque anni prima, ma che nella realtà dei fatti informava ancora le dinamiche sociali.

È significativo che tra le classi raccontate da Takamizawa ne manchi una soltanto: quella dei cittadini comuni (*heimin* 平民). Seguendo la logica, si potrebbe postulare una prima possibile motivazione di questa assenza: che *Tōkyō kaika hanjōshi* si rivolga innanzitutto ai cittadini comuni, i quali non necessitano di informazioni riguardo alla classe cui appartengono. Come si è notato, tuttavia, la lingua di questo e di altri *hanjōki* li rendeva accessibili soprattutto a lettori dotati di una certa competenza in sinitico, che verosimilmente potevano far parte del funzionariato, o essere ex samurai, piuttosto che di estrazione popolare. In verità, i cittadini comuni sono tutt'altro che assenti, dal momento che gran parte dei contenuti dell'opera di Takamizawa è filtrata attraverso le loro voci e reazioni a tutto ciò che accade in città. Gli *hanjōki* raccontano soprattutto il *fūzoku*, la cultura popolare che andava sviluppandosi parallelamente alla nuova cultura alta delle élites. Semplicemente gli

heimin costituiscono motivo di interesse, agli occhi di Takamizawa, in quanto massa che si confronta con un nuovo mondo che la disorienta: sia per il ritmo vertiginoso del cambiamento, sia per l'immobilità di ciò che sarebbe dovuto cambiare e invece è rimasto tutto sommato uguale, a cominciare da alcuni aspetti del *mibunsei*. L'autore si prefigge di rappresentare la città moderna, la nuova capitale, e comincia con le persone che la popolano; tuttavia, non può descriverne il tessuto sociale se non partendo da categorie antiche e superate. In questa scelta si può individuare sicuramente un'ulteriore manifestazione del suo spirito polemico nei confronti della modernizzazione. Ma potrebbe esserci un'altra ragione, legata ancora una volta alla ricerca dell'effetto comico e irriverente che è una preoccupazione costante di Takamizawa all'interno dell'opera: raccontare l'aristocrazia e i samurai collocandoli in un contesto che di fatto li escluderebbe, immaginarli alle prese con una società in cui teoricamente non avrebbero più un ruolo ed esporli al giudizio della voce del popolo ispira nel lettore, qualunque sia la sua classe di appartenenza, un senso di straniamento che può risultare divertente (se questi non appartiene a quelle classi) o irritante e offensivo (se invece ne fa parte).

I contenuti del secondo volume, invece, sono più direttamente collegati ai processi di innovazione tecnologica che in tutti gli *hanjōki* presentati in questo capitolo costituiscono l'essenza stessa della modernizzazione. Una trasformazione, si è detto, improntata al mito moderno della velocità, che Takamizawa lega agli spostamenti delle persone e alla circolazione delle informazioni: mezzi di trasporto (carrozze, risciò, treni) e di comunicazione (telegrafo, poste, giornali). Anche in questi capitoli è la presenza delle persone a dominare la scena e la narrazione, sono le loro reazioni alle infinite velocizzazioni del quotidiano, alla confusione che regna nelle strade della città e a sistemi di comunicazione che hanno ampliato a dismisura il mondo e ridotto enormemente le distanze tra paesi e continenti, a scandire il ritmo di una trasformazione che assume toni spesso divertenti e talvolta inquietanti.

L'impressione di fondo è quella di una città che procede a due velocità: da un lato c'è la Tōkyō del *bunmei kaika*, ansiosa di farsi capitale, di acquisire nella realtà quel prestigio che è ancora solo una costruzione retorica; dall'altro c'è la Tōkyō delle persone, in cui il paesaggio fisico e mentale di Edo è ancora presente, e in cui molto resta ancora da cambiare. L'effetto è di spaesamento, ma non si tratta, non ancora almeno, di uno spaesamento che assume tonalità distopiche, bensì comiche. Da questo punto di vista, lo *Hanjōshi* di Takamizawa rappresenta un esempio perfettamente riuscito di cronaca di fioritura, poiché accoglie pienamente l'invito implicito nell'opera di Seiken a osservare il mondo da una prospettiva esterna focalizzando l'attenzione sulle contraddizioni, le più superficiali come le più profonde, al fine di far emergere, attraverso la satira e la provocazione, gli aspetti più seri della vita urbana e le verità sepolte sotto il peso di costruzioni socio-culturali molto spesso fuorvianti.

Capitolo 3

Gli hanjōki dopo il primo decennio Meiji

3.1 Le scritture urbane del medio e tardo Meiji e dell'epoca Taishō

Se il 1874 costituì un anno irripetibile per la produzione di cronache di fioritura, in termini sia di quantità sia di peso culturale che i testi pubblicati avrebbero dimostrato di possedere, nei decenni successivi gli *hanjōki* non smisero di essere scritti né tantomeno di appassionare i lettori.

A partire dalla metà degli anni Settanta dell'Ottocento, tuttavia, si assiste a una diversificazione nella forma e nei contenuti dei testi recanti nel titolo la definizione di “*hanjōki*” o in ogni caso assimilabili al filone le cui caratteristiche sono state delineate nei capitoli precedenti. Nella medio-tarda epoca Meiji e poi nell'epoca Taishō, vengono pubblicati numerosi libri che hanno come tema lo spazio di Tōkyō e le sue trasformazioni, una tendenza dovuta certamente al ritmo elevato di urbanizzazione e rinnovamento, ma anche ad alcuni eventi specifici che hanno influenzato più o meno significativamente la vita della città negli anni presi in considerazione.

Per esempio, tre fiere che si tennero nella capitale nel 1881 (quando ci fu la seconda edizione della Fiera nazionale dell'Industria), nel 1890 (anno della terza edizione) e nel 1907 (Fiera dell'industria di Tōkyō) rappresentarono un impulso per la produzione di guide, il cui numero crebbe in modo esponenziale negli stessi anni, verosimilmente in previsione dell'arrivo di nuovi viaggiatori

provenienti da tutte le regioni dell'arcipelago. Un altro elemento da tenere presente è l'insieme dei flussi migratori che dalle aree periferiche portarono a Tōkyō un numero crescente di persone, il che rese necessari ulteriori interventi di pianificazione urbana, tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, per contenere il sovraffollamento nella capitale; questa trasformazione comportò tra l'altro l'emergere di un diffuso senso di nostalgia per la "vecchia" Edo, una disposizione di cui si fecero portavoce numerosi scrittori, in particolare quelli facenti parte del circolo cosiddetto *Pan no kai* パンの会.¹

Quando si parla delle cronache di fioritura pubblicate dopo il 1875, più ancora che nella trattazione di quelle risalenti ai decenni precedenti, è essenziale considerare che il termine "*hanjōki*" andò acquisendo un significato sempre più ampio con il passare del tempo. Pertanto, tra i numerosi "*hanjōki*" e affini² comparsi tra il tardo periodo Meiji e il primo Shōwa, solo una parte condivide lo spirito di *Edo hanjōki* e degli epigoni discussi nel precedente capitolo. Per il resto, ci troviamo di fronte a un gruppo estremamente eterogeneo di testi accomunati da un unico elemento: quello di trattare una realtà geografica. Il legame tra i luoghi e la fioritura non si perde mai, mentre vengono meno altri aspetti fortemente caratteristici degli *hanjōki* storici, come l'uso del sinitico, la ten-

¹ Il *Pan no kai* (Circolo di Pan) è stato un movimento letterario fondato nel 1908 e attivo all'incirca fino al 1912. A dispetto della sua breve durata, ha svolto un ruolo importante nella formazione della cultura letteraria moderna, configurandosi come alternativa al Naturalismo e promuovendo una visione di arte per l'arte caratterizzata da echi decadenti. Il gruppo, che ebbe tra i fondatori Kinoshita Mokutarō 木下杢太郎 (1885-1945) e Kitahara Hakushū 北原白秋 (1885-1942), accolse in vari momenti della sua attività anche altre figure influenti come Nagai Kafū, Yoshii Isamu 吉井勇 (1886-1960) e Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965).

² Dopo il 1875 l'uso di termini come "*hanjōshi*," "*shinshi*" e loro varianti, che nelle epoche precedenti designavano opere assimilabili a quelle denominate "*hanjōki*," cade gradualmente in disuso.

sione critica e la componente satirico-umoristica. Come si dimostrerà in questo capitolo, l'eccessiva diversificazione degli *hanjōki* post-Meiji costituirà uno dei motivi principali delle difficoltà di categorizzazione di queste opere, il cui legame con le origini del genere nel tardo Tokugawa (quindi con la precedente tradizione topografica e con l'opera di Seiken) andrà perdendosi, e con esso il riconoscimento del valore letterario dei singoli testi.

Dopo il 1875, si assiste dunque a una variazione nella gamma di argomenti al centro degli *hanjōki*; i testi sono ora dedicati anche a città diverse dai quattro centri maggiori (Tōkyō, Ōsaka, Kyōto, Nagoya), oppure a parti singole di città, ma sempre con una netta prevalenza della capitale, soprattutto nel caso di opere incentrate su quartieri. Con il passare degli anni si verifica uno sdoppiamento nelle finalità di questi testi: alcuni assumono una valenza più informativa e turistica, mentre altri, specie quelli ambientati a Tōkyō, tendono a conservare le caratteristiche della precedente generazione. Gli “*hanjōki*” del primo gruppo appaiono pertanto molto più affini alle guide turistiche (*annaisho* 案内書), pure pubblicate in gran numero alla fine dell'epoca Meiji, che agli *hanjōki* storici, e la loro finalità pratica è desumibile anche dalla paternità delle pubblicazioni, che il più delle volte non è attribuita a un singolo autore, bensì a comitati editoriali, associazioni cittadine e persino aziende. Si tratta di gruppi con interessi ben precisi, che evidentemente intuirono il potenziale “promozionale” degli *hanjōki*, oltre alla curiosità che il termine “*hanjō*” era in grado di suscitare nel pubblico dei lettori. Il concetto di fioritura urbana, come si è già osservato, è parte di un discorso più ampio sul *fūzoku* che, ci ricorda Kida Jun'ichirō nella sua postfazione a *Tōkyō fūzoku shi* 東京風俗志 (Sulla cultura popolare di Tōkyō, 1899) di Hiraide Kōjirō 平出鏗二郎 (1869-1911), generò interesse crescente tra i lettori a partire dal 1889, anno della fondazione del periodico *Fūzoku gahō* 風俗画報 (La cultura popolare illustrata). Altre pietre miliari di questa tendenza furono, per lo studioso, *Saiankoku no Tōkyō* 最暗黒の東京 (La Tōkyō più oscura) di Matsubara Iwagorō 松原岩

五郎 (1866-1935) nel 1893, *Nihon fūzoku shi* 日本風俗史 (Storia della cultura popolare giapponese) di Fujioka Sakutarō 藤岡作太郎 (1870-1910) e lo stesso Hiraide nel 1895 e *Shakai hyaku hōmen* 社会百方面 (Le cento facce della società), anch'esso di Matsubara, nel 1897.³ In un momento della storia di Tōkyō caratterizzato da grandi trasformazioni dello spazio urbano e da un intenso popolamento, gli aspetti più vari della cronaca non ufficiale catturano in misura sempre maggiore l'attenzione dei lettori, a prescindere dalla loro posizione di visitatori occasionali (visite che anche in questo periodo potevano essere reali oppure solo virtuali, sulla carta) o di residenti vecchi e nuovi; questi ultimi costituiscono inoltre il target di molte guide turistiche della città, segno che sul finire del secolo vi è una diffusa sete di conoscenza intorno alla capitale, ma soprattutto intorno alla vita quotidiana *nella* capitale, una domanda di informazione le cui finalità sono spesso anche di tipo pratico. È innegabile, in ogni caso, che rispetto ai primi anni Settanta, quando lo sviluppo strutturale di Tōkyō era ancora solo parziale, e la città non aveva acquisito in modo effettivo lo status di capitale imperiale, negli anni Novanta e ancora di più nella decade successiva il mito di Tōkyō, della prima capitale dell'Asia orientale modernizzata (e occidentalizzata), viene sistematicamente alimentato dalle politiche urbanistiche e inizia a suscitare sentimenti contrastanti nella popolazione come negli intellettuali. Questo bisogno di capire la città modernizzata e di documentarne il passato recente si traduce, nel caso degli *hanjōki* su Tōkyō, proprio nella summenzionata tendenza a descriverla non nella sua totalità ma in dettagli e sezioni le cui dimensioni ridotte faciliterebbero, secondo Evelyn Schulz, la comprensione dei lettori.⁴

³ Hiraide Kōjirō, *Tōkyō fūzoku shi*, Tōkyō: Hara shobō, 1968, pp. 277-278.

⁴ Schulz, *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō"* (Tōkyō hanjō ki), cit., pp. 57-58.

Tuttavia, è necessario sottolineare che questi sono anche gli anni in cui la produzione di *hanjōki* si allontana in modo più significativo da Tōkyō. Tra il 1875 e il 1960, per esempio, intervallo nel quale si verificano le maggiori trasformazioni del *fūzoku*, prima con l'intensa urbanizzazione del medio e tardo Meiji, poi con le ricostruzioni seguite al Grande terremoto del Kantō e alla Seconda guerra mondiale, e infine con i cambiamenti storico-culturali alimentati dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e dai preparativi per le Olimpiadi del 1964, il corso di pubblicazioni di *hanjōki* su Tōkyō è regolarmente interrotto dalla comparsa di opere su città di altre regioni e anche di altri paesi.

Negli anni tra il 1875 e il 1912, quindi fino alla fine dell'epoca Meiji, si contano infatti sette *hanjōki* su Tōkyō,⁵ tre su Yokohama, su

⁵ Si tratta di *Asakusa shinshi* 浅草新誌 (Nuove cronache di Asakusa, 1877) di Kawai Keiichi 川井景一 (date sconosciute), *Yoshiwara shin hanjōki* 吉原新繁昌記 (Nuove cronache della fioritura di Yoshiwara, 1882) di Ōkubo Tsunekichi 大久保常吉 (1853-1924), *Gingai shōshi* 銀街小誌 (Note su Ginza, 1882) di Seki Kenshi 関謙之 (1854-1907), *Tsūzoku eiri Tōkyō kaika hanjōki* 通俗絵入東京開化繁昌記 (Cronache popolari illustrate della fioritura di Tōkyō nell'epoca della civilizzazione, 1884) di Kondō Kanawa 近藤鋏 (date sconosciute), *Tōkyō mirai hanjōki* 東京未来繁昌記 (Cronache di fioritura della Tōkyō del futuro, 1887) di Ōkubo Tsunekichi, *Shinpen Tōkyō hitori annai* 新編東京獨案内 (Nuova guida di Tōkyō in solitaria, 1890) di Fūgetsu Sanshi 風月散史 (date sconosciute) e Miki Aika 三木愛花 (1861-1933) e *Saishin Tōkyō hanjōki* 最新東京繁昌記 (Le più recenti cronache della fioritura di Tōkyō, 1903) di Itō Gingetsu 伊藤銀月 (1871-1944).

Kyōto e Hakodate,⁶ due su Sendai,⁷ altrettanti su Ōsaka (entrambi pubblicati nel 1877)⁸ e Maebashi,⁹ e uno ciascuno su Nara,¹⁰ Narita,¹¹ Nagano,¹² Sasebo,¹³ Kanazawa,¹⁴ Nagasaki,¹⁵ Hiroshima,¹⁶ Fukushima¹⁷ e Niigata,¹⁸ per citare solo quelli dedicati in prevalenza a singole aree urbane.

⁶ *Yokohama shinshi* 横濱新誌 (Nuove cronache di Yokohama, 1877) di Kawai Keiichi, *Yokohama no kaibō: ichimei Yokohama shin hanjōki* (Yokohama dentro e fuori: una nuova cronaca della fioritura di Yokohama, 1889) di Shōboku Hachiyū 双木舎痴遊 (1867-1938) e *Yokohama hanjōki* 横濱繁昌記 (Cronache di fioritura di Yokohama, 1903) di Kuwabara Ekitarō 桑原益太郎 (date sconosciute).

Meiji shinsen Saikyō hanjōki 明治新撰西京繁昌記 (Nuova selezione di cronache della fioritura della capitale d'Occidente in epoca Meiji, 1877) e *Kyōto han'eiki* 京都繁栄記 (Cronache della prosperità di Kyōto, 1893) di Masuyama Morimasa 増山守正 (1828-1901), e di *Kyōto hanjōki* 京都繁昌記 (Cronache della fioritura di Kyōto, 1896) di Kubota Shūsuke 窪田修佐 (date sconosciute).

Hakodate hanjōki 函館繁昌記 (Cronache della fioritura di Hakodate, 1884) di Takasu Jisuke 高須治輔 (1859-1909), *Hakodate shin hanjōki* 函館新繁昌記 (Cronache nuove della fioritura di Hakodate, 1888) di Kashiwakura Kikuji 柏倉菊治 (date sconosciute), *Shinpen Hakodate hanjōki* 新編函館繁昌記 (Nuove cronache della fioritura di Hakodate, 1899) di Aoki Seijirō 青木清治郎 (n. 1864) e Kubo Motoshige 久保元鎮 (date sconosciute).

⁷ *Sendai shin hanjōki* 仙臺新繁昌記 (Cronache nuove della fioritura di Sendai, 1875) di Kan'no Chōhei 菅野長平 (date sconosciute) e *Sendai hanjōki* 仙臺繁昌記 (Cronache della fioritura di Sendai, 1883) di Aritake Kosaburō 在竹小三郎 (date sconosciute).

⁸ *Ōsaka hanjō zakki* 大阪繁昌雜記 (Note sparse sulla fioritura di Ōsaka) di Okusawa Nobuyuki 奥沢信行 (date sconosciute) e *Ōsaka hanjōki* 大阪繁昌記 (Cronache della fioritura di Ōsaka) di Ishida Gyomon 石田魚門 (1801-1878).

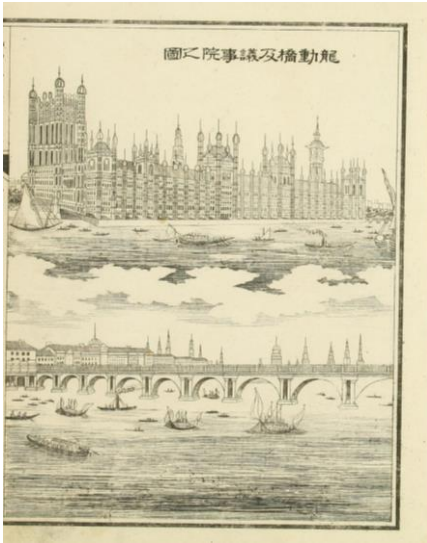
⁹ *Maebashi hanjōki* 前橋繁昌記 (Cronache della fioritura di Maebashi, 1891) pubblicata da un'associazione locale di Maebashi (Gunma) e un'opera omonima di Toyokuni Gikō 豊国義孝 (1865-1954) pubblicata nel 1906.

¹⁰ *Nara hanjōki* 奈良繁昌記 (Cronache della fioritura di Nara, 1899) di Nishida Seizō 西田誠三 (date sconosciute).

¹¹ *Narita hanjōki* 成田繁昌記 (Cronache della fioritura di Narita, 1877) di Kawai Keiichi.

¹² *Zenkōji hanjōki* 善光寺繁昌記 (Cronache di fioritura del Tempio Zenkō, 1878) di Nagao Muboku 長尾無墨 (1832-1894).

¹³ *Sasebo hanjōki* 佐世保繁昌記 (Cronache della fioritura di Sasebo, 1896) di Kondō Kanawa.



John Murray, Niwa Jun'ichirō, *Rondon shin hanjōki*. Waseda University Library; https://www.wul.waseda.ac.jp/koten-seki/html/bunko11/bunko11_a1922/in-

Sei, inoltre, sono i testi che recano il termine *hanjōki* nel titolo e parlano di città estere; tre di questi sono in realtà la traduzione di opere pubblicate all'estero il cui titolo, in giapponese, reca un riferimento alla tradizione degli *hanjōki*. Accanto a opere di autori giapponesi, quali *Saishin Rondon hanjōki* 最新倫敦繁昌記 (Le più recenti cronache di fioritura londinesi, 1910) di Tanaka Bijin 田中湄人 (date sconosciute) a cura di Watanabe Takashi 渡邊尚 (m. 1930) e *Honoruru hanjōki* ホノル

繁昌記 (Cronache di fioritura di Honolulu, 1911) di Takei Neketsu 武居熱血 (1879-1961), infatti, figurano la trascrizione in *kanbun* di *Hu you za ji* 滬遊雜記 (Note sparse per una visita a Shanghai, 1876) di Ge Yuanxu 葛元煦 a opera di Tōdō Ryōshun 藤堂良駿 (per entrambi date sconosciute) e le seguenti tre traduzioni: *Eikoku Rondon shin hanjōki* 英國龍動新繁昌記 (Nuove cronache

¹⁴ *Kanazawa shin hanjōki* 金沢新繁昌記 (Cronache nuove della fioritura di Kanazawa, 1901) di Nakajima Tatsurō 中島辰郎 (date sconosciute) e Watanabe Takejirō 渡邊竹次郎 (date sconosciute).

¹⁵ *Nagasaki hanjōki* 長崎繁昌記 (Cronache della fioritura di Nagasaki, 1907) di Nakagawa Kanshū 中川観秀 (1876-1938).

¹⁶ *Hiroshima hanjōki* 広島繁昌記 (Cronache della fioritura di Hiroshima, 1900) di Hayashi Yasuto 林保登 (1872-1939).

¹⁷ *Fukushima hanjōki* 福島繁昌記 (Cronache della fioritura di Fukushima, 1908) di Hasegawa Ichirō 長谷川 一郎 (date sconosciute).

¹⁸ *Niigata hanjōki* 新潟繁昌記 (Cronache della fioritura di Niigata, 1885), di Okada Yūhō 岡田有邦 (m. 1930).

della fioritura di Londra, Inghilterra, 1878), traduzione dall'inglese di Niwa Jun'ichirō 丹羽純一郎 (1852-1919), con la collaborazione di Hattori Bushō, dell'opera di John Murray III (1808-1892) *Handbook to London as it is* (1871); *Fukoku Parisu shin hanjōki* 佛國巴里斯新繁昌記 (Nuove cronache della fioritura di Parigi, Francia, 1878), tradotta ancora una volta da Niwa, dall'originale *Galighani's New Paris Guide* del 1872; *Beikoku hanjōki: saikin gojūnenkan* 米國繁昌記最近五十年間 (Cronache di fioritura americane: gli ultimi cinquant'anni, 1891) traduzione di Takahashi Mitsutake 高橋光威 (1867-1932) dell'opera di Andrew Carnegie (1835-1919) *Triumphant democracy. Or, Fifty years' march of the republic* (1886).

Si tratta di testi molto diversi tra loro per forma e vocazione, nonché per il pubblico cui si rivolgevano. Le due opere tradotte dall'inglese da Niwa, *Handbook to London as it is* e *Galighani's New Paris Guide*, erano delle vere e proprie guide turistiche, tra le più accreditate nella seconda metà del diciannovesimo secolo, e che venivano regolarmente riviste e arricchite con il passare degli anni. Anche *Hu you za ji*, di Ge Yuanxu, nasceva come raccolta di immagini e fatti messi per iscritto dall'autore al fine di dotare di un'utile guida i futuri visitatori di una città che viveva una fase di grande fermento:

Letterati di ogni regione, mercanti provenienti da lontano e commercianti con grandi somme di denaro da investire giungano qui con la loro copia del mio libro: potranno allora sperare di non perdersi lungo la strada. E così, se uno capita qui per caso e non è in grado farsi capire, è senz'altro un gran comodità non doversi rivolgere a un passante.

俾四方文人學士。遠商巨賈。身歷是邦。手一編而翻閱之。欲有所之者。焦不至迷於所往。即偶然莫辨者。亦不必詢之途人。似亦方便之一端。¹⁹

¹⁹ Ge Yuanxu, *Shanghai hanjōki*, a cura di Tōdō Ryōshun, s.i.l., 1878, f. 3 v.

È opportuno sottolineare che *Shanghai hanjōki* 上海繁昌記, la versione giapponese dell'opera di Ge, si deve considerare, come anche le altre guide di città estere sopracitate, un adattamento più che una vera e propria traduzione nel senso moderno del termine.²⁰ In generale, questi testi contengono numerosi elementi evidentemente volti ad addomesticare i contenuti degli originali per migliorare la comprensione dei lettori rispetto a luoghi che nella maggior parte dei casi venivano presentati loro per la prima volta in modo approfondito e particolareggiato. L'opera di Ge e quelle di Murray e Galignani rivelano infatti interventi significativi da parte degli editori e dei traduttori, soprattutto nel caso delle guide di Londra e Parigi, dove episodi del vissuto di Niwa integrano le notizie contenute nei testi originali. Scrivendo di *Eikoku Rondon shin hanjōki*, per esempio, Tanikawa Keiichi attribuisce grande peso alla lunga permanenza del traduttore in Europa (approssimativamente dal 1870 al 1877, anche se con un intervallo durante il quale era rientrato in Giappone), che aggiunge alla guida di Murray appunti relativi alla propria esperienza personale. Secondo lo studioso, diversi punti del testo finale rivelerebbero la

²⁰ Un confronto accurato di *Hu you za ji* con la sua “traduzione” giapponese, che prende tra l'altro in esame edizioni diverse di entrambi i testi, è oggetto dello studio di Watanabe Yutai, “*Hu you za ji* to *Shanghai hanjōki* ni tsuite.” In *Nishōgakusha daigakuin kiyō* 20 (2006), pp. 189-214. Benché il tema sia affascinante e susciti riflessioni di rilievo in merito ai rapporti tra Cina e Giappone sul finire del secolo e soprattutto all'immagine della città di Shanghai nel Giappone Meiji, non sarà preso in considerazione in questa sede. Per un approfondimento si rimanda pertanto alla lettura del saggio di Watanabe e a *Demon Capital Shanghai*, in cui Liu Jianhui fa largo uso di *Hu you za ji* / *Shanghai hanjōki* proprio al fine di ricostruire la fisionomia della città cinese nell'immaginario giapponese di fine Ottocento. Liu Jianhui, *Demon Capital Shanghai: The “Modern” Experience of Japanese Intellectuals*, traduzione di Joshua A. Fogel, Portland, ME: MerwinAsia, 2012.

sua ambizione di collocarsi, con quest'opera, nella scia dello *hanjōki* di Terakado Seiken.²¹

Tanikawa individua nell'attenzione che Niwa presta alla dimensione sonora della città un elemento che avvicina il testo agli *hanjōki* storici e che lo allontana, invece, da resoconti ufficiali (per esempio *Tokumei zenken taishi beiō kairan jikki* 匿名全権米欧回覧実記, il "Resoconto dell'ambasceria speciale negli Stati Uniti e in Europa," della Missione Iwakura, pubblicato nel 1878),²² e si può aggiungere che tale aspetto costituisce anche un'importante differenza rispetto a opere dalla vocazione più pratica come le guide turistiche. Uno dei capitoli di *Eikoku Rondon shin hanjōki* in cui i suoni, espressione dell'esperienza diretta di Niwa, occupano un ruolo fondamentale, è quello dedicato agli omnibus, non presente nell'originale di Murray e aggiunto integralmente dal traduttore. Si tratta di un'aggiunta comprensibile, dal momento che i diversi mezzi di trasporto, soprattutto se estranei rispetto all'esperienza dei lettori perché assenti dal paesaggio urbano che fa da sfondo alle loro attività quotidiane, suscitano una naturale curiosità e costituiscono da sempre uno di quegli elementi di novità che gli *hanjōki* non mancano di trattare. Si è visto, per esempio, come i testi discussi nei capitoli precedenti documentino la transizione da *yotsudekago* a risciò senza tralasciare aspetti culturali a essa direttamente collegati.

²¹ Tanikawa Keiichi, "Tokei no machi: *Rondon shin hanjōki* ni okeru Edo, Rondon, Tōkyō." In *Bungaku* 10.6 (2009), pp. 49-52. Tanikawa ravvisa un'influenza esplicita dell'opera di Seiken, che viene espressamente menzionato nel capitolo di *Eikoku Rondon shin hanjōki* relativo a Regent Street. Niwa attribuisce alle singole sezioni dei titoli presenti anche in *Edo hanjōki*, ma con un'indicazione grafica della lettura (*furigana*) che riprende invece i termini inglesi scritti in *katakana*. Infine, lo "shin" 新 (nuovo) del titolo è per Tanikawa un riferimento al carattere di novità rappresentato da Londra rispetto a ciò che nuovo non era, vale a dire Edo.

²² Ivi, p. 52.

Le opere in traduzione che presentano nel titolo un riferimento allo “*hanjō*” sono dunque diverse le une dalle altre e accomunate da un unico elemento: il loro concentrarsi su un luogo geograficamente definito, che può essere una città, come nel caso di Shanghai, Londra e Parigi, o un’intera nazione, come nel caso degli Stati Uniti nella traduzione del testo di Carnegie. Questi esempi di “*hanjōki*” in traduzione risultano più affini a guide turistiche e trattati storico-geografici di grande ampiezza che agli epigoni del libro di Seiken e illustrano poco delle caratteristiche e dell’evoluzione del filone all’indomani della Restaurazione, se non per un punto che è opportuno evidenziare: lo *hanjōki*, in epoca Meiji, era percepito come la scrittura topografica per eccellenza e come un genere promettente da un punto di vista commerciale. In alcuni casi la scelta di usare la parola *hanjōki* nel titolo della traduzione trovava un riscontro nel testo sotto forma di una maggiore impronta personale del traduttore o di un riferimento a *Edo hanjōki*, ma si tratta di aspetti tutto sommato secondari rispetto al vero segno distintivo dell’opera di Seiken e di quelle successive: la tensione critica espressa in una vena fortemente satirica e dissacrante. Un elemento che, come vedremo, andrà perdendosi anche nei testi incentrati sulle città giapponesi con la sola eccezione, sebbene parziale, di Tōkyō.

3.2 Gli hanjōki dedicati a Tōkyō

Tōkyō è la città che conta il maggior numero di *hanjōki* per almeno due motivi, entrambi facilmente intuibili. Il primo è che il genere stesso nasce a Edo, e data l’influenza di *Edo hanjōki* sugli autori delle generazioni successive è naturale che nel corso degli anni compaiano numerosi *hanjōki* dedicati alla versione moderna della città di Seiken, che in molti casi sembrano avere tra gli obiettivi una comparazione con la città antecedente alla Restaurazione.

Il secondo motivo è che nessun'altra città, nel Giappone del diciannovesimo e della prima metà del ventesimo secolo, è stata teatro di cambiamenti così radicali. La modernizzazione di Tōkyō, andata di pari passo con il consolidamento dello status di capitale, ha ispirato, come si è visto, una produzione letteraria di grande ampiezza e varietà, che comprende anche le cronache di fioritura.

Secondo Evelyn Schulz, gli *hanjōki* dedicati a Tōkyō si devono considerare un vero e proprio sotto-genere che lei definisce, per l'appunto, "Tōkyō *hanjōki*." Nelle altre regioni dell'arcipelago, incluse le aree urbane maggiori, non vi è, per la studiosa, nulla che eguagli questa produzione. Sono proprio i "Tōkyō *hanjōki*," dal suo punto di vista, a costituire l'unica vera prosecuzione possibile dell'opera di Seiken. Schulz propone infatti una divisione degli *hanjōki* in tre gruppi: quelli su Tōkyō, quelli su altre regioni o città del Giappone, e infine gli *hanjōki* su alcuni temi specifici ma non necessariamente dedicati a un singolo luogo. In aggiunta, elabora una distinzione tra testi contenenti informazioni oggettive e altri caratterizzati da una maggiore tensione critica. Schulz riconosce dunque al genere in questione una fluidità eccezionale, che si manifesta nelle inesauribili combinazioni e variazioni di stili e forme di scrittura in modo tale da sfuggire alle categorie tipiche del discorso teorico-letterario di matrice euro-americana.²³ Ciò impedisce di fornirne una tassonomia definitiva, come si è visto, e allo stesso tempo permette di immaginare svariati raggruppamenti e filoni, che spesso obbediscono a un unico principio: fornire una rappresentazione quanto più esaustiva e interessante, anzi divertente, dell'altrettanto vago concetto di *hanjō*.

È proprio l'ampiezza di questo termine, la sua polisemanticità, a far sì che esistano così tanti *hanjōki* (e *hanjōshi*, o *hanjō shinshi*, in quest'ultimo caso con una sfumatura ulteriore che è legata all'elemento di novità, imprescindibile nella maggior parte dei testi) e

²³ Schulz, *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō"* (Tōkyō hanjō ki), cit., pp. 75-77.

che essi risultino spesso molto diversi tra loro. Se, tuttavia, negli *hanjōki* tradotti o ambientati all'estero e in quelli dedicati al resto del Giappone “*hanjō*” assume spesso connotazioni positive e celebrative, nelle opere che si concentrano sulla città di Tōkyō è di sicuro più presente l'intento satirico, in ossequio alla linea dettata decenni prima da Terakado Seiken. Lo *hanjō* della Tōkyō tra fine Meiji e inizio Shōwa, pertanto, non è quasi mai una vera e propria fioritura, bensì la sua immagine distorta, il suo ordito visto al rovescio: una larga parte degli *hanjōki* sulla capitale, e sicuramente la parte migliore in termini di qualità e di successo commerciale, racconta l'altra faccia del progresso, della modernizzazione in chiave occidentale, dell'introduzione dei nuovi modelli di sviluppo economico i cui effetti erano ben visibili nello spazio urbano.

Non a caso Kida, nella sua mappa della letteratura del *fūzoku* di fine Ottocento, menziona due testi di Matsubara Iwagorō: si tratta di scritti che, come *Nihon no kasō shakai* 日本之下層社会 (Il proletariato giapponese, 1899) di Yokoyama Gen'nosuke 横山源之助 (1871-1915), mettono in luce gli aspetti più ingiusti e tragici del *bunmei kaika*. Parliamo di un periodo durante il quale Tōkyō ospitava numerosi ospizi per i poveri. I più noti, divenuti con il passare del tempo una sorta di simbolo di povertà urbana, erano Shitaya mannenchō 下谷万年町 (vicino all'odierna stazione di Ueno 上野), Shiba shin'amichō 芝新網町 (nei pressi di Hamamatsu-cho 浜松町) e Yotsuya samegahashi 四谷鮫ヶ橋 (vicino ad Aka-saka 赤坂). Questi tre luoghi fin dal periodo Edo avevano ospitato grandi baraccopoli, che si erano ulteriormente allargate all'indomani della Restaurazione. Negli anni Ottanta del diciannovesimo secolo cominciarono a comparire inchieste e reportage sulle baraccopoli di Tōkyō in vari quotidiani e riviste, tra cui il *Chōya shin-bun* 朝野新聞, giornale fondato nel 1874 da Narushima Ryūhoku e Suehiro Tecchō 末広鐵腸 (1849-1896) e che costituiva la principale cassa di risonanza per le idee propugnate dal Movimento per i diritti del popolo. Questi interventi raccontavano fin nei minimi dettagli la vita nei quartieri più miseri, abitati dagli strati più bassi

della popolazione, per esempio i mendicanti ma anche gli operai alla giornata, giunti nella capitale da regioni periferiche e che, pur contribuendo con il loro lavoro al grande progetto della modernizzazione nazionale, non riuscivano mai a uscire da una situazione di indigenza. Nacque così lo *shakai ruponutāju* 社会ルポルタージュ (letteralmente: reportage sociale, spesso abbreviato in *shakai rupo*) un filone del giornalismo d'inchiesta le cui figure principali erano proprio Matsubara e Yokoyama, che a pochi anni di distanza si addentrarono nei grandi slum della capitale e ne descrissero ogni aspetto, inclusi i costi sostenuti quotidianamente dai loro abitanti, il numero e le caratteristiche di ciascuna tipologia di abitazione e aneddoti notevoli. Come quando, dopo tre giorni di vera e propria carestia, Matsubara chiese alla propria cuoca di recuperare gli scarti di pasta di fagioli normalmente destinati a diventare mangime per i maiali, patate marce, buone solo per fertilizzare il terreno, e il riso grattato via dal fondo di una pentola, e la gente della baraccopoli ne fu così entusiasta da insistere per pagarla a chi se ne era appropriato per primo. Questo episodio amareggiò il giornalista, che si lasciò andare a una triste riflessione sulla morale e sulla carità.²⁴

Gli *shakai rupo* e gli *hanjōki* si differenziano sotto molti aspetti, non ultimo l'atteggiamento autoriale. Sebbene i primi possano apparire come dei testi di denuncia, mentre i secondi si avvicinano di più a una letteratura d'evasione, Yokoyama, Matsubara e gli altri autori di *shakai rupo* non riescono a dissimulare del tutto una certa visione paternalistica della popolazione povera che, almeno in parte, ricerca le colpe della loro condizione in scelte e stili di vita scorretti.²⁵ Al contrario, scritture dichiaratamente leggere come gli *hanjōki* muovono una critica molto più veemente ai

²⁴ Matsubara Iwagorō, *Saiankoku no Tōkyō*, Tōkyō: Kōdansha, 2015, pp. 42-44.

²⁵ Huffman ha ricostruito gli stereotipi che informano il concetto di "popolazione povera" nel Giappone Meiji con particolare riferimento a Matsubara e altri autori del periodo. James L. Huffman, *Down and Out in Late Meiji Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2018, pp. 4-10 e *passim*.

vertici della società, ai detentori dell'autorità, bersaglio di una satira che vede spesso i cittadini delle classi più basse come vittime di un progetto che ignora i loro bisogni e desideri. Ciò che hanno in comune, tuttavia, è l'organizzazione fortemente legata alla topografia della capitale e una struttura che alterna dati oggettivi, aneddoti e considerazioni personali dell'autore, con i personaggi che spesso vanno a occupare il centro della scena e fanno o dicono cose capaci di suscitare reazioni emotive nel lettore, e nella maggior parte dei casi si tratta di reazioni di stupore. Stupore che negli *shakai rupo* è spesso seguito da una chiosa generalmente didascalica, mentre negli *hanjōki* anticipa e giustifica conclusioni argute e irriverenti.

I testi considerati in questa sede sono stati scelti in virtù di alcune loro caratteristiche che li rendono, se presi insieme, un campione significativo delle tendenze degli *hanjōki*, o di ciò che era ritenuto assimilabile a tale filone, tra la metà dell'epoca Meiji e l'epoca Taishō. *Gingai shōshi* fu scritto da Seki Kenshi, fondatore insieme a Maruyama Sakura 丸山作楽 (1840-1899) del quotidiano filogovernativo *Meiji nippō* 明治日報,²⁶ fatto che costituisce motivo di interesse poiché stimola una riflessione sul tenore umoristico dell'opera, che si rifà in modo evidente alla tradizione degli *hanjōki*

²⁶ Maruyama e Seki, entrambi fautori del potere dell'imperatore, ricoprirono posizioni di rilievo nel governo, rispettivamente al Ministero degli Affari Esteri e a quello degli Interni, intrattennero rapporti di amicizia e professionali con Fukuchi Gen'ichirō 福地源一郎 (1841-1906) e legarono le loro sorti, oltre che al *Meiji nippō*, anche all'altro quotidiano che sosteneva la causa imperiale, vale a dire il *Tōkyō nichichi shinbun* (diretto, per l'appunto, da Fukuchi). Per un approfondimento su queste figure e sul ruolo politico dei quotidiani per cui lavorarono si vedano: la riedizione di James L. Huffman, *Politics of the Meiji Press: The Life of Fukuchi Gen'ichirō*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2019; Kyu Hyun Kim, *The Age of Visions and Arguments: Parliamentarianism and the National Public Sphere in Early Meiji Japan*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2007; Tomoki Kunieda, "Public relations by a local government: 150 years of Tokyo's PR," in Tomoki Kunieda, Koichi Yamamura e Junichiro Miyabe (a cura di), *Public Relations in Japan: Evolution of Communication Management in a Culture of Lifetime Employment*, London: Routledge, 2019, pp. 37-52.

storici in una cornice apparentemente poco adatta a narrazioni veramente critiche del *bunmei kaika*; *Tsūzoku eiri Tōkyō kaika hanjōki*, di Kondō Kanawa, è un testo scritto in giapponese che si distingue per il richiamo allo *tsūzoku* 通俗 (popolare, popolarizzato), nomenclatura molto diffusa già a partire dall'epoca Tokugawa; *Tōkyō mirai hanjōki*, di Ōkubo Tsunekichi, anch'esso in giapponese, immagina le condizioni future della capitale con particolare riferimento al diritto recentemente acquisito dagli stranieri di risiedere nei normali quartieri anziché in zone destinate specificamente a loro; *Saishin Tōkyō hanjōki*, di Itō Gingetsu, documenta la vita a Tōkyō all'inizio del Novecento e, sebbene scritto in giapponese anziché in *kanbun*, cerca di allinearsi agli *hanjōki* storici focalizzando l'attenzione sul tema del divertimento e sugli abitanti di Tōkyō come uomini dediti ai piaceri; *Tōto shin hanjōki* 東都新繁昌記 (Nuove cronache di fioritura di Tōkyō capitale, 1918), di Yamaguchi Koken 山口孤剣 (1883-1920), inizialmente pubblicato sulla rivista mensile *Shin Nihon* 新日本, è un esempio di come, con il passare degli anni, la flessibilità di un genere ibrido come lo *hanjōki* farà sì che la rappresentazione realistica della realtà ceda il passo a una lettura critica, sì, dello spazio della capitale, ma definitivamente asservita al fine di diffonderne un'immagine ideale.

L'opera di Seki Kenshi, *Gingai shōshi*, si concentra specificamente sul quartiere di Ginza. Ginza non assume rilevanza nelle opere topografiche prima del 1872, quando in seguito a un devastante incendio viene ricostruita con edifici in laterizio che, oltre a essere meno sottoposti al rischio di nuove catastrofi, sono anche una vetrina del potere imperiale e del cammino del Giappone verso una modernizzazione che lo porterà a rivaleggiare con le potenze occidentali.²⁷ Il quartiere diventa inoltre un importante

²⁷ Per una sintesi della ricostruzione di Ginza sotto la direzione di Thomas Waters (1842-1898) e le implicazioni ideologiche di essa si veda Tristan R. Grunow, "Ginza Bricktown and the Myth of Meiji Modernization," in *Digital Meiji: Revisualizing Modern Japanese History at 150*, a cura di Tristan R. Grunow e Naoko Kato, Vancouver: University of British Columbia Library, 2019, pp. 77-84.

centro di produzione culturale, dal momento che la maggior parte delle tipografie e delle nuove case editrici si insedia nelle vicinanze. Stretta tra i quartieri che ospitano gli occidentali, quelli dell'editoria e i distretti dei palazzi del potere, in breve tempo Ginza si trasforma nel centro dei media e delle mode di importazione, una congiuntura decisamente favorevole, che ne farà uno dei luoghi privilegiati di oltre un secolo di letteratura.²⁸

Pubblicato nel 1882, *Gingai shōshi* rivolge un'attenzione particolare a tutto quanto il quartiere abbia da offrire in termini di intrattenimento e innovazione, incluse le più recenti infrastrutture urbane che erano state completamente ricostruite dopo l'incendio consumatosi dieci anni prima. Gli elementi di continuità rispetto alla tradizione degli *hanjōki* sono la scelta linguistica del sinitico e il tono umoristico con cui descrive le persone comuni alle prese con un paesaggio in trasformazione. L'edizione originale dell'opera reca nel titolo l'indicazione *shohen* 初編 (primo volume) ma non furono pubblicati volumi successivi, segno forse di uno scarso successo di vendite a dispetto dell'entusiasta, seppur breve, introduzione scritta da Narushima Ryūhoku. Gli otto capitoli di *Gingai shōshi* sono dedicati agli aspetti più notevoli di Ginza e ai suoi *meisho*. L'impostazione tipica degli *hanjōki* viene rispettata per quel che riguarda aspetti formali come la presenza massiccia di sequenze dialogiche, il posizionamento della voce narrante all'interno della scena, i costanti riferimenti a elementi sonori e l'uso creativo e umoristico delle glosse. A un primo capitolo che descrive con dovizia di particolari, e secondo un ordine topografico lineare, l'intero quartiere, seguono sezioni dedicate a segmenti singoli, con il frequente ricorso alla rappresentazione di mezzi di trasporto. Come gli *hanjōki* finora analizzati, anche *Gingai shōshi* diverte il lettore; tuttavia, a far ridere sono situazioni e personaggi quasi sempre stereo-

²⁸ Robert Campbell, "Ginza bungei no hyakunen (1)." In *Bungaku* 16:2 (2015), pp. 260-261.

tipati, come l'anziana avara che prende l'economica carrozza a cavalli solo ed esclusivamente per recarsi al Sensōji, mentre la giovane donna si dirigerà certamente verso i teatri di Saruwaka.²⁹ L'autore fa affidamento sull'esperienza del lettore, il quale lo anticiperà immaginando le due destinazioni sulla base delle diverse tipologie di personaggio.

In altri casi, sono le categorie tipiche del vecchio regime a essere prese di mira e suscitare l'ilarità dei lettori. Il capitolo intitolato "Ryosha no aimai" 旅舎ノ曖昧 (Le ambiguità delle strutture ricettive), per esempio, è un vero e proprio sketch narrativo i cui protagonisti sono un giovane di estrazione samuraica (*shizoku*) e il dipendente di una locanda. Quest'ultimo deve raccogliere informazioni sul suo conto e comincia con il domandargli a quale classe sociale appartenga, se sia per l'appunto *shizoku* oppure un comune cittadino (*heimin*). La domanda indispette terribilmente il cliente, che la ritiene inutile dal momento che, secondo lui, il suo aspetto non lascia certo supporre che possa essere uno *heimin*.³⁰ Da questo momento in poi, la conversazione tra il cliente originario di Kagoshima e il giovane della locanda accentua costantemente il senso di ridicolo intorno al primo, del tutto ignaro della vita nella capitale e dei suoi codici non scritti, e soprattutto ancora legato a categorie di pensiero che, con la dissoluzione del *mibunsei*, risultavano completamente anacronistiche. In questo racconto è dunque racchiusa una critica evidente da parte di Seki a ciò che rimaneva dell'antica classe guerriera, che in un mondo in corso di modernizzazione si aggrappava ai vecchi privilegi e reclamava un prestigio sociale ormai ingiustificato. Non solo: nel presentare un personaggio che fraintende clamorosamente fatti e situazioni, il filogovernativo Seki rimarca la necessità di un reale superamento delle vecchie consuetudini e ideologie.

²⁹ Seki Kenshi, *Tōkyō Gingai shōshi*, Tōkyō: Yamada Kōnosuke, 1882, ff. 7 v-8 r.

³⁰ *Ivi*, pp. ff. 5 v-6 r.

In *Gingai shōshi* predomina la narrazione, e lo spazio urbano, sebbene adeguatamente ricostruito e caratterizzato, resta sullo sfondo. I personaggi sono stereotipati, non incarnano delle persone reali bensì dei tipi, e costituiscono la forma visibile delle singole componenti dei nuovi assetti sociali. È il segno che, per il suo autore, l'opera non rappresenta affatto uno strumento dissacrante e critico dello status quo, bensì una cassa di risonanza delle idee che più gli stavano a cuore, idee che riflettevano l'orientamento delle autorità. Seki, in altre parole, fa propri alcuni degli stilemi fondamentali degli *hanjōki* e produce un testo di sicuro valore in quanto interessante da leggere ed efficace nell'intento di divertire, ma si sottrae a una delle leggi più importanti di questa tradizione: quella del *muyō*, di rendersi estranei a ogni disegno ufficiale di civilizzazione e, anzi, di assumere una posizione ad essi antitetica.

Una tendenza opposta si riscontra in *Tsūzoku eiri Tōkyō kaika hanjōki*, di Kondō Kawana, dove gli inserti narrativi sono ridotti al minimo ed è la descrizione della città ad assumere un ruolo di assoluta centralità. Neanche qui, però, vi è traccia della tensione critica degli *hanjōki* storici. La finalità primaria del libro sembra essere quella di fornire un resoconto dello stato della capitale accompagnato da rappresentazioni fedeli di scene urbane che lo avvicinano maggiormente alle guide. Ciò a dispetto di un'aderenza pressoché totale alla gamma di argomenti degli *hanjōki*, tra cui figurano per esempio alcuni *meisho* vecchi e nuovi della città (il Palazzo imperiale, il Parco di Ueno), luoghi e oggetti simbolo del *fūzoku* (parchi, treni, risciò, carrozze, case da tè, geisha, bagni pubblici, *sumō*) ed edifici pubblici di grande richiamo (scuole, banche, ospedali, locande, fabbriche, teatri).

Il testo di Kondō presenta inoltre una particolarità: compare nel suo titolo la parola "*tsūzoku*," che a partire dall'epoca Tokugawa era stata utilizzata per designare opere di elevata fruibilità, nella fattispecie gli adattamenti di opere narrative in cinese vernacolare, e

aveva ancora un corso nel periodo Meiji. Per tutto il periodo precedente la Restaurazione, i romanzi cinesi tradotti in giapponese riportavano nel titolo la dicitura “*tsūzoku*,” che con il passare del tempo andò sempre più a indicare un tipo di testo dalla lettura semplificata per una platea più vasta e meno scolarizzata (per esempio i bambini). La categoria dei cosiddetti *tsūzokumono* 通俗物, tuttavia, si trasformò notevolmente nel corso dei decenni e, in epoca Meiji, ai romanzi tradotti si affiancarono libri scritti direttamente in giapponese, dai contenuti di ogni tipo³¹ ma accomunati dalla vocazione a educare i lettori e diffondere informazioni tra i cittadini. A poco a poco l’ortografia di *kanji* e *katakana*, che rappresentava la norma per i testi adattati dal cinese come per gli *tsūzokumono* del primo Meiji, fu sostituita da una scrittura che combinava i caratteri con lo *hiragana*, segno di una ulteriore semplificazione e del definitivo allontanamento dall’iniziale collegamento con la letteratura cinese.³² In effetti, come si ricorderà, nella nota sulla pubblicazione di *Tōkyō kaika hanjōshi*, Hagiwara definisce proprio *tsūzokubon* 通俗本 l’opera omonima di Takamizawa Shigeru, che era scritta in *kanbun*, mentre la sua era scritta in giapponese: nel 1874, la percezione degli *tsūzokubon* era ancora legata all’uso del sinitico, mentre dieci anni dopo tale scrittura era già stata soppiantata dallo *hiragana*.

Tsūzoku eiri Tōkyō kaika hanjōki, infatti, è scritto in giapponese, e dunque rinuncia necessariamente all’importante serbatoio di elementi comici rappresentato dall’insieme di specificità del sinitico. Vengono meno le citazioni dissacranti, le glosse divertenti e le combinazioni inedite di caratteri che per decenni hanno arricchito i testi degli *hanjōki*. Come era stato per Hagiwara, il risultato

³¹ Si pensi per esempio ai tre volumi di Fukuzawa Yukichi, *Tsūzoku kokkenron* 通俗国権論 (Teoria dei diritti nazionali per tutti, 1878), *Tsūzoku minkenron* 通俗民権論 (Teoria dei diritti civili per tutti, 1878) e *Tsūzoku gaikōron* 通俗外交論 (Teoria della diplomazia per tutti, 1884).

³² Su questo argomento si veda Nakamura Yukihiro, “*Tsūzokumono zatsudan. Kinsei hon’yaku shōsetsu ni tsuite.*” In *Kansai daigaku tōzai gakujutsu kenkyūjo kiyō* 15 (1982), pp. 1-22.

è un'opera ricca di informazioni ma povera in quello spirito irriverente che tanto aveva giovato (anche in termini di vendite) agli scritti di Terakado, Narushima e Bushō.

Non mancano, nell'opera di Kondō, descrizioni di uno spazio urbano in trasformazione, sovraffollato, disordinato, ma l'impressione di fondo è che l'autore si limiti a raccontare uno stato di cose, a misurare il cambiamento rispetto ai precedenti letterari cui pure dichiaratamente si ispira, ma senza opporre particolari critiche al processo di modernizzazione. Nel capitolo iniziale, una panoramica (*sōsetsu* 総説) sulla città, la sua storia e la sua topografia, si legge l'ambizione dell'autore a fornire informazioni più che a descrivere uno spazio di rappresentazione, come era stato negli *hanjōki* precedenti. Anche in questo caso, dunque, si coglie un intento simile a quello di *Gingai shōshi*, e l'impressione è che i due testi sanciscano un primo allontanamento dallo *hanjōki* tradizionale e un avvicinamento alla tipologia testuale della guida.

Pubblicato tre anni dopo, nel 1887, *Tōkyō mirai hanjōki* affronta il tema della fioritura della capitale in un momento storico dominato dal dibattito intorno alla possibilità di una convivenza di giapponesi e stranieri al di fuori delle concessioni in cui fino ad allora erano stati confinati questi ultimi. La controversia sul cosiddetto “*naichi zakkyō*” 内地雑居 (coabitazione sul suolo domestico) investì gran parte della società civile, che si divideva tra favorevoli e contrari, ottimisti e pessimisti, e generò una vera e propria fetta di mercato editoriale, con la pubblicazione di manuali pratici e storie di fantasia ambientate in un Giappone dove coabitavano autoctoni e stranieri, tanto che persino una figura di primissimo piano come Tsubouchi Shōyō si cimentò nella stesura di un romanzo futuristico intitolato *Naichi zakkyō mirai no yume* 内地雑居未来の夢 (Coabitazione sul suolo domestico, un sogno del futuro, 1886),³³ un'iniziativa che egli stesso avrebbe

³³ Noriko Berlinguez-Kono, “Debates on *Naichi Zakkyō* in Japan (1879-99): The Influence of Spencerian Social Evolutionism on the Japanese Perception of the West,” in Bert Edstrom (a cura di), *The Japanese and Europe: Images and Perceptions*, Richmond: Curzon Press, 2000, p. 9.

successivamente rinnegato decretando, come ha sostenuto Robert Matthew, una rinuncia da parte del mondo letterario giapponese alla narrativa fantascientifica.³⁴ Lo *hanjōki* di Ōkubo si inserisce dunque perfettamente in un contesto storico-letterario dove la coesistenza con gli stranieri era un tema all'ordine del giorno, che spesso si articolava in riflessioni più ampie, ora utopiche ora distopiche, sul futuro della capitale e del paese.³⁵ Di fatto, la ricca produzione di *miraiki*, cioè di cronache sul futuro, è strettamente legata al dibattito sul *naichi zakkyo*, e ci sono degli elementi ricorrenti in queste opere (che, per inciso, abbracciavano varie tipologie testuali, dal manuale pratico al romanzo), come per esempio l'uso della lingua inglese, che vengono talvolta utilizzati in chiave allegorica, a rappresentare ansie o speranze (a seconda della posizione degli autori) legate alla possibilità di nuovi assetti sociali.

L'opera di Ōkubo combina una varietà di soggetti tipici dei *miraiki* e della discussione pubblica e giornalistica intorno al *naichi zakkyo* con la struttura degli *hanjōki*. Il suo testo consta di quindici capitoli dedicati alle strutture statali, a quelle ricettive, ai luoghi dell'intrattenimento e della ristorazione, ma in modo del tutto inedito: egli infatti mescola immagini della Tōkyō del proprio tempo a proiezioni future, quindi immaginarie, della città ormai dominata dalla presenza di stranieri. Un passaggio significativo, in tal senso, si trova nel capitolo dedicato alle scuole di lingua giapponese, “Nihongo gakkō” 日本語学校. Qui la voce narrante, che si colloca già nel ventesimo secolo, scrive che “[a]scese e declini rispondono alle trasformazioni sociali, e ciò che fino a ieri definivamo eccezionale

³⁴ Robert Matthew, *Japanese Science Fiction: A View of a Changing Society*, London and New York: Routledge, 1989, p. 10.

³⁵ Angela Yiu, “A New Map of Hell: Sato Haruo's Dystopian Fiction.” In *Japan Forum* 21: 1 (2009), p. 57. Su questo punto si veda anche il contributo di Kurita Kyoko che identifica un centinaio di *miraiki* 未来記 (cronache future) pubblicati nella sola epoca Meiji, la maggior parte dei quali tra il 1885 e il 1890. Kurita Kyoko, “Meiji Japan's Y23 Crisis and the Discovery of the Future: Suehiro Tetcho's Nijusan-nen mirai-ki.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60: 1 (2000), pp. 7-8.

oggi non ci sorprende più [...], ciò che ritenevamo indispensabile è diventato oramai superfluo,”³⁶ per introdurre la situazione delle scuole di lingue in città. Nell’Ottocento, infatti, Tōkyō si era riempita velocemente di scuole di inglese, poi di tedesco, francese e russo, ma nel ventesimo secolo non servono più, perché la coabitazione di stranieri e giapponesi ha fatto sì che questi ultimi apprendessero tutte le lingue fino a parlare in modo fluente, tanto che oggi fioriscono, invece, le scuole di giapponese.³⁷

L’influenza dei modi di pensare stranieri si riflette anche in altri aspetti della città e del *fūzoku* del futuro, per esempio le abitazioni. Ōkubo immagina un quartiere chiamato “Nihonmachi” (possibile riferimento ai quartieri in cui abitavano le comunità giapponesi all’estero, quindi ulteriore segnale della condizione ormai marginale della popolazione e della cultura autoctone nella Tōkyō del ventesimo secolo) che si estende a sud di Nihonbashi fino a Kyōbashi, quindi nella zona orientale di Tōkyō e nel cuore della vecchia Edo, dove le abitazioni sono state completamente rinnovate e rese più belle, efficienti e confortevoli, il che ha favorito l’insediamento di persone delle classi agiate in quella che nel secolo precedente era una zona abitata soprattutto dagli strati più bassi della popolazione. Una vera e propria gentrificazione *ante litteram*,³⁸ che ha portato Nihonmachi a rivaleggiare persino con

³⁶ Ōkubo Tsunekichi, *Tōkyō mirai hanjōki*, Tōkyō: Kasugadō, 1887, p. 62.

³⁷ *Ivi*, pp. 62-63.

³⁸ La prima occorrenza del termine “gentrificazione” risale infatti al 1964, quando la sociologa marxista Ruth Glass (*née* Ruth Adele Lazarus, 1912-1990) lo utilizzò per la prima volta in riferimento ai cambiamenti in corso nella città di Londra: “One by one, many of the working class quarters of London have been invaded by the middle class—upper and lower. Shabby, modest mews and cottages [...] have been taken over, when their leases have expired, and have become elegant, expensive residences [...] Once this process of ‘gentrification’ starts in a district, it goes on rapidly until all or most of the original working class occupiers are displaced, and the whole social character of the district is changed”. Ruth Glass, *London: Aspects of Change*, London: MacGibbon & Kee,

Parigi.³⁹ Non solo: i giapponesi, un tempo affascinati dall'altezza e che potendo avrebbero costruito palazzi alti fino al cielo, sono oggi più colti e consapevoli, hanno compreso che i piani bassi offrono maggiore protezione da incendi e terremoti. Per questo, continua la voce narrante, negli alti edifici che pure si sono dovuti costruire a Tōkyō per cercare di contenere una popolazione dilagante, i canoni di affitto più esosi sono quelli delle unità abitative al primo e secondo piano, mentre dal quarto in su i costi diminuiscono progressivamente.⁴⁰ Con ironia, questa naturale divisione in base al censo viene presentata come un segno di progresso sociale e dell'acquisizione di una maggiore libertà per i cittadini, anche se di fatto si tratta di una situazione in cui i più poveri non hanno altra scelta se non quella di abitare ai piani più economici ma meno desiderabili. Si tratta di una posizione in linea con il pensiero di Ōkubo, autore liberale e fautore del Movimento per i diritti del popolo, che collaborava con vari quotidiani tra cui, proprio dall'anno precedente la pubblicazione del suo *hanjōki*, il *Chōya shinbun* di Narushima e Suehiro. Il quotidiano aveva pubblicato solo pochi mesi prima un *mirai* di Hattori Bushō, *Nijūsan-nen kokkai mirai* 二十三年国会未来記, le cui connotazioni politiche, in linea con gli altri testi di questo filone, sono molto più evidenti rispetto all'opera di Ōkubo, e che si inserisce perfettamente in un discorso letterario alimentato dalla curiosità intorno all'istituzione del Parlamento, la cui apertura era programmata nel 1890 (ventitreesimo anno Meiji).⁴¹ È evidente, quindi, che il

1964, pp. xviii-xix. Ciò che Ōkubo immagina relativamente ai quartieri orientali di Tōkyō, cui un tempo le classi più abbienti preferivano altre zone, ma che nel ventesimo secolo avrebbero visto salire vertiginosamente i prezzi, con un conseguente ricambio della popolazione residente, si avvicina alla teoria della gentrificazione formulata molti decenni dopo dalla sociologa tedesca.

³⁹ Ōkubo, *Tōkyō mirai hanjōki*, cit., p. 142.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 143-144.

⁴¹ La già citata Kurita identifica un numero compreso tra venti e trenta romanzi dedicati a questo tema, che considera un vero e proprio sotto-filone dei

milieu intellettuale di cui Ōkubo (il quale, è opportuno segnalarlo, era anche autore di romanzi politici) faceva parte era decisamente attivo nella produzione di un certo tipo di narrativa avente come tema il futuro prossimo, e che rifletteva e sintetizzava curiosità, ansie e preoccupazioni della popolazione intorno al rinnovamento delle istituzioni e al posizionamento del Giappone in un mondo divenuto d'improvviso molto più grande. Inoltre, i *mirai*ki registravano grandi successi di vendite⁴² e questo spiega anche perché se ne siano pubblicati così tanti in un così breve arco temporale. La peculiarità di *Tōkyō mirai hanjōki* è che al suo interno l'autore affronta i temi tipici dei *mirai*ki articolandoli secondo le tappe di una sequenza topografica standardizzata in un altro filone, quello degli *hanjōki*.

L'opera di Ōkubo rappresenta dunque un esempio unico di cronaca di fioritura che, pur discostandosi dai testi più classici del genere per lingua (è scritto in giapponese anziché in sinitico), orizzonte temporale e natura stessa dei fatti raccontati, che in questo caso sono palesemente fittizi, è affine nello spirito e nella tensione critica alle opere di Terakado, Bushō e altri più di quanto non lo siano autori maggiormente "allineati" dal punto di vista formale. Un'affinità già palese nell'altro *hanjōki* dell'autore, quello del 1882 dedicato a Yoshiwara, *Yoshiwara shin hanjōki* (con lo pseudonimo di Muyū senshi 夢遊仙史).

Un ulteriore allontanamento dalla forma degli *hanjōki* storici si registra con l'opera di Itō Gingetsu, *Saishin Tōkyō hanjōki*, che oltre a essere scritta in giapponese, addirittura con il ricorso a parole prese in prestito da lingue occidentali, in primo luogo l'inglese, struttura la rappresentazione della "fioritura" cittadina in un'architettura testuale che ricorda il saggio nel senso moderno del termine, quasi un manuale pratico (un "manuale di istruzioni per

*mirai*ki cui in inglese attribuisce la definizione di "Y23 novels" (romanzi del '23). Kurita, "Meiji Japan's Y23 crisis and the discovery of the future," cit., p. 8.

⁴² Hayakawa (Shibata) Miyuki, "Muyū koji cho Naichi zakkyō Tōkyō mirai hanjōki ni tsuite." In *Kōhon kindai bungaku* 12 (1989), p. 23.

Tōkyō,” come lo definisce Schulz⁴³). Il testo si presenta infatti come un corpo principale cui sono aggiunte, nella parte superiore della pagina, delle glosse riassuntive dei contenuti principali. Nonostante queste differenze, tuttavia, lo *hanjōki* di Itō è una continuazione ideale di quello di Bushō per altri aspetti, per esempio l’attenzione rivolta alla città come centro di intrattenimento (*yūroku no Tōkyō* 遊樂の東京) e come spazio della vita quotidiana (*seikatsu no Tōkyō* 生活の東京), formule che corrispondono ai sottotitoli dei due volumi; si tratta di una divisione che, come osserva opportunamente Schulz, riprende i principali *topoi* del racconto di Edo (e poi di Tōkyō) nel *gesaku*, e rivela un ulteriore elemento di affinità tra Itō e gli altri autori di *hanjōki* storici: essi guardano la città dalla prospettiva degli abitanti, cioè dall’interno, mentre è totalmente assente la città vista dall’alto, vale a dire il livello amministrativo, espressione dell’autorità. “Di conseguenza,” scrive la studiosa, “non ci sono descrizioni dettagliate di edifici o strade, né riferimenti diretti alla funzione di Tokyo come capitale. Se vengono descritti degli edifici, si tratta sempre di edifici residenziali; la residenza dell’imperatore, invece, non viene menzionata affatto.”⁴⁴

I due volumi dell’opera, pubblicati rispettivamente a febbraio e aprile del 1903, sono dunque dedicati l’uno alla città pubblica, caratterizzata dalla presenza massiccia di attività di intrattenimento, l’altro invece alla città privata, del quotidiano dei suoi abitanti. Itō esordisce nel primo volume fornendo una descrizione di quello che vuol presentare come l’abitante tipico di Tōkyō, ovvero l’evoluzione dell’*edokko*:

Gli abitanti di Tōkyō — un tempo conosciuti come *edokko* — sono una razza dinamica e nessuno al mondo ama muoversi quanto loro. Esistono due tipi di spinta, quella per il fare e quella per l’apparire. Si ritrovano entrambe in ogni cosa e, in definitiva,

⁴³ Schulz, *Stadt-Diskurse in den “Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō”* (Tōkyō hanjō ki), cit., p. 121.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 120-121.

coincidono. Per ammissione stessa dell'abitante di Tōkyō, si appare anche per amore del fare, poiché apparire è parte del fare, e il fare è la vita stessa.⁴⁵

Il collegamento tra *edokko* e *tokyoita* è pertanto diretto, esplicitato nelle prime parole dello *hanjōki* di Itō, che non sembra affatto intenzionato a metterlo in discussione. A dispetto delle intense ondate migratorie che proprio nella capitale trovavano il loro punto di approdo, e anzi forse proprio per questo. Se da un lato, infatti, *Saishin Tōkyō hanjōki* risponde alla già menzionata necessità di fornire informazioni ai nuovi residenti e diffondere conoscenze intorno alla città, dall'altro essi potevano influenzare l'identità e lo stile di vita della comunità autoctona, con il rischio di un indebolimento della esistente coesione sociale.⁴⁶ Tra gli intenti di una simile caratterizzazione dell'abitante di Tōkyō, pertanto, potrebbe esserci la volontà di Itō di separare i residenti originari da quelli sopraggiunti più di recente, preservando così una sorta di identità locale che costituisse un punto fermo nel vorticoso processo di trasformazione di cui la città era oggetto. L'aspetto identitario appare di fondamentale importanza per Itō, che auspica l'emergere di un "nuovo *tokyoita*" (*shin tōkyōkko* 新東京っ児) che rappresenti ciò che l'*edokko* aveva rappresentato per Edo: l'incarnazione di uno stile di vita radicato nella memoria collettiva degli abitanti della città. È ancora una volta Schulz a sottolineare come, infatti, nell'opera di Itō la categoria di "tokyoita ideale" (*risōteki tōkyōkko* 理想的東京っ児) si fondasse su un certo tipo di sapere filosofico e di gusto poetico, caratteristici degli antichi abitanti della città, che potevano essere appresi anche da quelli moderni, al fine di calarsi nell'atmosfera tipica di Tōkyō e riscoprirsi comunità.⁴⁷

⁴⁵ Itō Gingetsu, *Saishin Tōkyō hanjōki*, vol. 1, Tōkyō: Naigai shuppan kyōkai, 1903, pp. 1-2.

⁴⁶ Schulz, *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō"* (Tōkyō hanjō ki), cit., pp. 119-120.

⁴⁷ *Ivi*, p. 129.

L'attenzione al quotidiano, insieme alla caratterizzazione dell'abitante di Tōkyō come persona dinamica e dedita ai piaceri, ricalca l'idea di *homo ludens* associata da Maeda agli *edokko* e alimenta il mito di "Edo," quell'espressione metaforica della città pre-Restaurazione, abbastanza lontana nel tempo per prestarsi alla manifestazione di un dissenso più o meno diretto nei confronti del nuovo ordine.⁴⁸ La critica da parte di Itō si fa più veelemente laddove egli individua nella crescente industrializzazione un motivo ulteriore di cancellazione del paesaggio edochiano e conseguente sgretolamento dei legami comunitari, che di quello stile di vita a lui tanto caro sono una componente fondamentale.

Saishin Tōkyō hanjōki si configura quindi come un'opera di transizione nella storia dell'evoluzione degli *hanjōki*. Pur rinunciando alla quasi totalità degli aspetti formali che caratterizzavano le cronache di fioritura, e conformandosi alla consuetudine, successiva al secondo decennio Meiji, di scrivere queste opere in giapponese anziché in sinitico, il testo di Itō è affine per prospettiva, concezione del mondo e tensione critica ai suoi predecessori più illustri. Allo stesso tempo, però, presenta in modo più incisivo di altri un elemento nuovo, squisitamente moderno, che è quello della rielaborazione allegorica del passato finalizzata a leggere, anche polemicamente, la realtà presente.

Se in *Saishin Tōkyō hanjōki* era già presente una vocazione alla rappresentazione allegorica dello spazio della (e ancor di più nella vita nella) capitale, tale vocazione appare in maniera molto più decisa nelle cronache del periodo Taishō, la più rappresentativa delle quali è *Tōto shin hanjōki* di Yamaguchi Koken (pseudonimo di Yamaguchi Gizō). Nato nella prefettura di Yamaguchi, Koken studiò politica presso un'accademia privata di Tōkyō, ma in seguito alla lettura di *Saiankoku no Tōkyō* cominciò ad appassionarsi alle questioni sociali, unendosi infine al movimento socialista

⁴⁸ Gluck, *Japan's Modern Myths*, cit., p. 24.

Heiminsha 平民社⁴⁹ e scrivendo articoli per la principale testata socialista del tempo, lo *Heimin shinbun* 平民新聞. Il suo *hanjōki*, comparso in volume nel 1918, fu inizialmente pubblicato a puntate nel mensile diretto da Ōkuma Shigenobu 大隈重信 (1838-1922), *Shin Nihon*, da aprile 1915 a febbraio 1917. Per un pacifista convinto, attento alle questioni sociali come era Koken,⁵⁰ la rivista di Ōkuma, che da uomo politico si dichiarava sensibile al tema dell'ampliamento dei diritti e del benessere delle masse,⁵¹ evidentemente risultava una sede di pubblicazione più che adeguata.

Il testo è suddiviso in quindici capitoli, ciascuno dedicato a un luogo della capitale che si distingue per un aspetto specifico: Kōjimachi è il quartiere degli uffici pubblici, Kanda quello dei giovani intellettuali, Akasaka il luogo dove si concentra l'aristocrazia, a Koishikawa si raccolgono gli studiosi, ad Asakusa le donne. Non mancano poi richiami di natura più poetica, per cui Azabu è il luogo dove friniscono le cicale, Shitaya dove si possono osservare fiori di ogni tipo, Fukagawa, che chiude il volume, è un quartiere che racconta la storia stessa della città, fatta di fiumi e di ponti,

⁴⁹ La Heiminsha fu una delle organizzazioni politiche attive durante il periodo di modernizzazione del Giappone. Si formò nella seconda metà dell'epoca Meiji e diventò presto uno dei punti di riferimento per il Movimento per i diritti civili. Sulla base di principi egualitari e democratici, lo Heiminsha chiedeva una democratizzazione politica e riforme sociali di ampio respiro. Figure centrali del movimento furono Kōtoku Shūsui 幸徳秋水 (1871-1911) e Sakai Toshihiko 堺利彦 (1871-1933).

⁵⁰ Per Tsuchida Mitsufumi, curatore di una delle riedizioni di *Tōto shin hanjōki*, il fatto che Koken fosse un socialista rende la sua cronaca di fioritura un'eccezione all'interno del corpus. Yamaguchi Koken, *Tōto shin hanjōki*, Tōkyō: Ōzorasha, 1992, p. 1.

⁵¹ Sul pensiero politico di Ōkuma Shigenobu nel contesto del Giappone post-Restaurazione si veda Shimizu Yuichirō, "Kokka, Seitō, Kokumin: Rikken Seiji no 130 nen." In *ASTEION* 90 (2019), pp. 14-28. Sullo stesso tema, con particolare riferimento alle attività di Ōkuma e alla sua presenza nei media dell'epoca, si segnala l'interessante contributo di Jan Schmidt, "Just for the Record: Ōkuma Shigenobu and the Mediatization of 1910s Japanese. Politic(ian)s." In *Media History* 28: 1 (2022), pp. 60-84.

che riporta tutto al punto di partenza: il Sumida. Già questa disposizione fa intuire che la Tōkyō raccontata da Koken, per quanto rispondente alla realtà nelle sue caratteristiche materiali, va intesa come una funzione di una narrazione ben precisa: quella di una città che è andata scindendosi dalla sua verità storica per farsi metafora, spazio della rappresentazione. Non solo: le idee socialiste di Koken emergono ripetutamente all'interno di quest'opera che, come ha osservato Schulz, non solo riprende uno dei temi centrali anche nello *hanjōki* di Itō Gingetsu, ovvero l'indagine sul legame tra industrializzazione, nascita di una moderna classe operaia e inquinamento ambientale, ma si colloca anche nel filone degli *shakai ruho* del periodo Meiji.⁵² Per la studiosa, inoltre, l'opera di Koken si distingue per un approccio quasi storiografico alla città,⁵³ che ricerca nelle opere del passato le origini della situazione presente, il che spiega l'elevato numero di citazioni e lo spazio contenuto che invece è riservato all'osservazione diretta. Il centro del suo interesse è infatti il cambiamento, che Koken concettualizza anche a partire da immagini di ispirazione buddista, e per questo si serve dei richiami poetici summenzionati: nulla meglio del *meisho*, elemento cristallizzato nella tradizione culturale, può agevolare la rappresentazione del mutamento.⁵⁴ Luoghi famosi, dalla lunga storia, lo aiutano a tracciare una traiettoria della modernizzazione, che ha modificato sensibilmente il paesaggio e le abitudini e condizioni di vita dei suoi residenti. È così che Honjo è divenuto un quartiere operaio, Fukagawa un residuo della città d'acqua oramai sempre più minacciata dalla città di terra.

Come si è visto precedentemente, non è inusuale che un autore di *hanjōki* si ponga l'obiettivo di confrontare lo stato attuale

⁵² Schulz, *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō"* (Tōkyō hanjō ki), cit., p. 155.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 164.

della città con quello passato e misurare così la portata del cambiamento, ma nel caso di *Tōto shin hanjōki* ci troviamo di fronte a un vero e proprio documento che potremmo definire, se non storico, perlomeno “para-storico.” Questo sforzo nel ricostruire è paragonabile in parte a quello di Hagiwara, il quale è però molto più interessato alla storia dei quartieri di quanto non lo sia Koken. Il fine ultimo di *Tōto shin hanjōki* non è infatti quello di raccontare la città, bensì di ricercare le origini e le specificità di alcuni fenomeni che si verificano al suo interno: il sovraffollamento, la povertà urbana, l’inquinamento ambientale, le crescenti disuguaglianze.

La forte tendenza alla caratterizzazione che si riscontra nelle sue descrizioni assolve a una funzione simile a quella dei *meisho*: serve a destabilizzare il lettore, a incoraggiarlo a rimettere in discussione ognuna delle sue certezze. Ne è un esempio il seguente brano, incluso nel capitolo dedicato a Koishikawa:

Se Nihonbashi e Kyōbashi rappresentano la “ricchezza” di Tōkyō, se Honjo e Fukagawa ne illustrano la “manodopera,” Shitaya e Asakusa le “arti,” allora Koishikawa doveva essere il luogo di Tōkyō deputato alla “conoscenza.” Ma proprio come per la corrente citata nel componimento “Guardi verso di me, Koishikawa, quando giungerà l’onda d’amore?”, anche il “quartiere della conoscenza” a nord del castello va cavalcando la corrente per diventare un “quartiere di fabbriche,” e come Honjo e Fukagawa esibisce una tendenza a trasformarsi in un’altra rappresentazione della “manodopera” di Tōkyō.⁵⁵

Koken propone una lettura convenzionale di alcuni quartieri di Tōkyō nel contesto della spazialità urbana della città moderna, con Honjo e Fukagawa che, perduto il loro status precedente, sono ormai divenuti una rappresentazione allegorica della classe operaia. Genera poi un effetto di apertura attraverso la citazione

⁵⁵ Yamaguchi Koken, *Tōto shin hanjōki*, Tōkyō: Kyōkadō shoten, 1918, p. 299.

di un componimento facente parte del *Kaikoku zakki* 廻国雜記 (Note sparse di un viaggio attraverso le province, 1487) del monaco Dōkō jugō 道興准后 (1430-1501), tra le prime occorrenze del toponimo “Koishikawa” in letteratura, che conferisce una dimensione storico-poetica al luogo. Infine, con un uso mirabile del contrappunto, riconduce l’intera situazione all’attualità più prosaica: un altro *meisho* che la modernità non ha saputo risparmiare.

In questo tipo di costruzione, che viene replicata più e più volte all’interno del testo, si riflette la particolare disposizione di Koken il quale, animato da idee socialiste, ricerca nello spazio urbano in trasformazione elementi ben precisi, che un genere ibrido come lo *hanjōki* si presta a concettualizzare. Allo stesso tempo, però, *Tōto shin hanjōki* segna un punto di arrivo per gli *hanjōki* incentrati su Tōkyō: alcune caratteristiche che li avevano contraddistinti alle origini, primo fra tutti l’uso del sinitico, appaiono ormai desuete e dimenticate, e alla tensione critica radicata principalmente nel qui e ora dell’esperienza quotidiana è andata sostituendosi una visione sovra-strutturata e allegorica dello spazio urbano, che riflette nel senso più ampio l’ideologia autoriale e incarna questioni di grande complessità.

3.2.1 Le cronache successive al Grande terremoto del Kantō

Il Grande terremoto del Kantō rappresentò un evento spartiacque nella storia della città di Tōkyō, la cui rappresentazione in letteratura attraversò una fase di grande dinamismo. Due sono gli *hanjōki* che, pubblicati negli anni immediatamente successivi al sisma, hanno documentato non solo lo stato della città e la sua ricostruzione, ma anche il definitivo tramonto di una concezione di questo filone letterario ancorata nelle forme e nei toni dell’archetipo di epoca Tokugawa.

La pubblicazione dell’opera di Mizushima Niou 水島爾保布 (1884-1958), *Shin Tōkyō hanjōki* 新東京繁昌記 (Cronache di fioritura della nuova Tōkyō), risale all’aprile del 1924, il che ne fa una

delle prime opere letterarie comparse dopo il terremoto. Il volume edito da Nihon hyōronsha 日本評論社 comprende anche uno *Ōsaka hanjōki* 大阪繁昌記, scritto dall'autore in occasione di un viaggio in Kansai effettuato poco dopo il terremoto. Mizushima si distingue dalle altre personalità introdotte finora perché la sua attività primaria non è la scrittura, bensì la pittura. Definito talvolta “il Beardsley giapponese,” ha avuto un ruolo di primo piano nella scena artistica a partire dall'epoca Taishō come pittore *nihonga* 日本画 e come illustratore di opere letterarie (per esempio un'edizione in tre volumi con immagini del *Saiyūki* 西遊記, *Ehon Saiyūki* 絵本西遊記, nel 1950, e di *Ningyo no nageki* 人魚の嘆き — Pianto di sirena — di Tanizaki Jun'ichirō nel 1919), oltre che per i suoi contributi allo *Ōsaka nichichi shinbun* prima e al *Tōkyō nichichi shinbun* poi.⁵⁶

Mizushima si trova a Tōkyō quando il Grande terremoto del Kantō colpisce la zona, e sin da subito appare fortemente motivato a descrivere lo stato della città all'indomani della catastrofe. Lo fa con stili e forme diversi. Per esempio pubblicando dei testi destinati a un pubblico molto giovane, come quello scritto per il numero del 5 ottobre della rivista *Kin no hoshi* 金の星, intitolato *Teikoku hōteru no issuitsu* 帝国ホテルの一室 (Una stanza del Teikoku Hotel), nel quale racconta la propria esperienza del sisma, che lo aveva colto di sorpresa proprio mentre si trovava all'interno del Teikoku Hotel, e la successiva fuga nel vicino Parco di Hibiya. E poi con *Guman taijin kenbunroku* 愚漫大人見聞録 (Cose viste e sentite da un maestro di sciocchezze, 1924), che racconta la fuga dello stesso Mizushima dal Parco di Hibiya, attraverso Ueno, fino alla propria abitazione a Negishi; si tratta di un testo che alterna testimonianze di prima mano con riflessioni dell'autore, e affida a un'alternanza di registri — dal parlato con forti inflessioni locali dei dialoghi riportati a quello ben più ordinato e trasparente degli interventi auto-riali — la rappresentazione della scena dei quartieri orientali, più

⁵⁶ Maeda Kyōji, *Kantō daishinsai to ryūgen: Mizushima Nio, hakkinban taikenki o yomu*, Tōkyō: Iwanami, 2023, pp. 8-9.

colpiti dal terremoto rispetto al resto di Tōkyō e della condizione psichica dei residenti. Benché inserito nella prima edizione di *Shin Tōkyō hanjōki*, questo testo sarà censurato ed escluso da quelle successive. Le descrizioni dei più brutali moti d'animo delle persone, le suggestioni rivoluzionarie, i riferimenti a un tema scomodo come le rivolte della popolazione coreana⁵⁷ furono, con ogni probabilità, tra i motivi alla base di questa decisione delle autorità censorie.

Al netto di questa epurazione, tuttavia, *Shin Tōkyō hanjōki* rimane un testo in cui prevale l'aspetto visivo, e dove la sensibilità dell'autore alle forme e ai colori concorre a determinare l'effetto di realismo ricercato anche in *Guman taijin kenbunroku* mediante il ricorso a una lingua viva, fortemente connotata dal punto di vista locale e sociale, e ai numerosi dialoghi.

Lo *hanjōki* di Mizushima esprime in modo diretto il senso di perdita e di spaesamento provato dai residenti di Tōkyō all'indomani del terremoto. Descrive i cumuli di macerie, la cenere, le baracche, tutti elementi tangibili, concreti, che raccontano però uno stato di cose dalle implicazioni ben più profonde e articolate: il terremoto del 1923 è un fatto eccezionale, destinato a modificare il corso della storia, dopo il quale nulla sarà mai come prima. È questo che, a più riprese nel corso della stesura, Mizushima ribadisce: “[i]l 1° settembre 1923 ‘Edo’ si è estinta”.⁵⁸ Si tratta di un'affermazione che riflette un'idea diffusa all'epoca, cioè che le politiche di ammodernamento dello spazio urbano portate avanti dal governo Meiji non avevano del tutto cancellato le tracce di Edo, motivo per cui sin da subito si era fatta strada l'opinione che la ricostruzione dovesse avere come obiettivo una “nuova Tōkyō,”

⁵⁷ Si tratta di un tema di grande interesse, oggi ancora oggetto di controverse, in merito al quale si rimanda alla lettura del saggio del 1975 di Kan Dokusan, *Kantō daishinsai*, ora disponibile in una riedizione di Shinkansha: Kan Dokusan, *Kantō daishinsai*, Tōkyō: Shinkansha, 2020; e a due capitoli dello studio di Fujino sulle rivolte urbane: Fujino Yūko, *Minshū bōryoku: ikki, bōdō, gyakusatsu no Nihon kindai*, Tōkyō: Chūō kōronsha, 2020, pp. 139-204.

⁵⁸ Mizushima Niou, *Shin Tōkyō hanjōki fu Ōsaka hanjōki*, Tōkyō: Nihon hyōronsha, 1924, p. 4.

realmente moderna, dunque che il terremoto andasse considerato anche come un'opportunità.⁵⁹ Mizushima si oppone in modo evidente a questa posizione, si concentra sul benessere delle persone anziché su un presunto benessere nazionale, e individua nella categoria di "Edo," che egli stesso virgoletta nel suo testo, sottolineandone l'accezione simbolica, l'elemento più adatto a esprimere una condizione psico-emotiva di grande complessità. Ciò è evidente anche nelle illustrazioni che accompagnano il testo e che non raffigurano mai i luoghi, bensì persone, scene di vita stilizzate che chiariscono quale sia il punto focale della narrazione: i luoghi sono raramente distinguibili e sempre ridotti all'essenziale, con uno stile in cui da un lato si ravvisa l'esortazione al lettore affinché completi il quadro attingendo alla propria conoscenza ed esperienza, e dall'altro la volontà di rappresentare un mondo effimero, sempre meno solido.

Shin Tōkyō hanjōki è il resoconto delle peregrinazioni dell'autore nei luoghi del *fūzoku* — caffè, case da tè, sale da ballo — ma non solo. Mizushima si sposta tra gli alloggi temporanei, le cosiddette *barakku* バラック, che ospitano gli sfollati e le masse di lavoratori alla giornata giunti a Tōkyō da tutto l'arcipelago per contribuire alla ricostruzione; visita i memoriali del sisma, gli edifici di più recente costruzione che dovrebbero simboleggiare la rinascita della capitale, e soprattutto parla con persone che, nella cadenza e nelle espressioni, tradiscono l'appartenenza a una comunità in fase di disgregazione.

Se c'è una cifra che caratterizza l'opera di Mizushima, essa è certamente quella nostalgica, una nostalgia *in fieri*, che documenta un mondo in corso di estinzione ma non ancora estinto. Egli conferisce una struttura lineare e un tono elegiaco a una postura critica che certamente lo avvicina agli altri autori di *hanjōki*, mentre se ne allontana per l'assenza di una dimensione realmente umoristica.

⁵⁹ J. Charles Schencking, "The Great Kanto Earthquake and the Culture of Catastrophe and Reconstruction in 1920s Japan." In *Journal of Japanese Studies* 34: 2 (2008), pp. 312-318.

Quello di Mizushima appare quasi come un romanzo sotto mentite spoglie, si intravede il suo desiderio di dare una forma organica al cumulo di macerie e cenere che una volta era una città, e che ne diventerà una diversa. Si avverte il senso di trasformazione, anzi di formazione, perché in fondo *Shin Tōkyō hanjōki* è questo: il romanzo di formazione di una città che rinasce dalle proprie ceneri e si avvia a diventare altro: la “nuova Tōkyō” (*shin Tōkyō* 新東京) del titolo. In questo senso, l’opera costituisce l’ennesimo segnale che la tradizione degli *hanjōki* “inutili” si è esaurita, e lo spazio della città è sempre più spazio di rappresentazione e trasfigurazione.

A questo punto della storia degli *hanjōki* è doveroso ricordare un testo che, per la sua natura polifonica e per la grande visibilità ottenuta, costituisce al contempo un *unicum* e la definitiva conferma della tendenza alla diversificazione descritta finora. Si tratta di *Dai Tōkyō hanjōki* 大東京繁昌記 (Cronache di fioritura della Grande Tōkyō, 1927), opera inizialmente comparsa sul *Tōkyō nichī nichī shinbun* dal 15 marzo al 30 ottobre del 1927 e pubblicata in volume l’anno successivo. In totale, l’opera si compone di diciannove contributi divisi in due sezioni distinte, una dedicata alla cosiddetta “città bassa,” lo *shitamachi* 下町, e l’altra alla zona collinare, lo *yamanote* 山の手 (Tabella 2).

Lo *shitamachi*, situato nella zona orientale della città e abitato soprattutto dalle classi popolari, dagli artigiani e dai mercanti, e corrispondente al centro della vecchia Edo, fu più pesantemente danneggiato dal terremoto e dagli incendi che seguirono.⁶⁰ Al contrario, la zona dello Yamanote subì il sisma in modo relativo, e i cambiamenti indotti dalla ricostruzione urbana post-1923 sono solo parzialmente riconducibili a esso.⁶¹

⁶⁰ Alex Bates, *The Culture of the Quake. The Great Kantō Earthquake and Taishō Japan*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015, p. 7.

⁶¹ Un’introduzione a *Dai Tōkyō hanjōki* con la discussione dettagliata di ciascun contributo è Gala Maria Follaco, “Cronache di una ricostruzione: *Dai Tōkyō hanjōki* (1927) e la Tokyo post-terremoto,” in Luca Capponcelli, Diego

Sezione	Titolo	Autore	Illustratore
Shitamachi	Honjo Ryōgoku	Akutagawa Ryūnosuke	Oana Ryūichi
	Il desolato paesaggio di Fukagawa	Izumi Kyōka	Kaburaki Kiyokata
	Il paesaggio del Sumida	Kitahara Hakushū	Yamamoto Kanae
	Sulle rive del Sumida	Yoshii Isamu	Kimura Shōhachi
	A nord del Kaminarimon	Kubota Mantarō	Komura Settai
	Nihonbashi e dintorni	Tayama Katai	Hori Shinji
	Versi vecchi e nuovi sul sentiero di mattoni: Ginza-dōri	Kishida Ryūsei	Kishida Ryūsei
Yamanote	Iikura e dintorni	Shimazaki Tōson	Kimura Shōhachi
	Marunouchi	Takahama Kyoshi	—
	Yamanote Kōjimachi	Arishima Ikuma	Arishima Ikuma
	L'area di Jinbōchō	Tanizaki Seiji	Tanaka Totsusai
	Il quartiere universitario	Tokuda Shūsei	Kinoshita Takanori
	La zona di Ueno	Fujii Kōyū	Fujii Kōyū
	Koishikawa	Fujimori Seikichi	Nakagawa Kigen
	Waseda Kagurazaka	Kanō Sakujirō	Ataka Yasugorō
	Yotsuya Akasaka	Miyajima Sukeo	Tsuji Hisashi
	Shiba Azabu	Osanai Kaoru	Morita Tsunetomo
	Meguro e dintorni	Kamitsukasa Shōken	Nakamura Gakuryō

Tabella 2: contenuti di *Dai Tōkyō hanjōki*

Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (a cura di), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiya*, Firenze: Firenze University Press, 2024, pp. 143-154.

La ricostruzione è senz'altro il tema principale di *Dai Tōkyō hanjōki*, anche quando è solo evocata. Il titolo stesso fa riferimento a una denominazione della capitale che sarebbe stata ufficializzata solo nel 1932, ma che era già in uso negli anni precedenti. Si tratta di una variazione legata alla riorganizzazione dell'area urbana che si era resa necessaria all'indomani del terremoto, quando la popolazione crebbe e così la densità, e le quindici unità amministrative (*ku* 区) che costituivano la città divennero trentacinque, portando il numero dei residenti dai quattro milioni circa di prima del terremoto ai cinque milioni e mezzo della "Grande Tōkyō."⁶² Questa nuova estensione, tuttavia, non trova un riscontro effettivo nella concezione dello spazio espressa dai diciotto autori (e quattordici illustratori) che, come osserva Schulz, si rifà piuttosto alla città di epoca Meiji; inoltre, sottolinea sempre la studiosa, a differenza di altri *hanjōki* che descrivono Tōkyō rispettandone l'organizzazione amministrativa, gli autori di *Dai Tōkyō hanjōki* privilegiano una disposizione spaziale che segue una logica socio-culturale, in primis la divisione tra città bassa e città alta.⁶³

Vi è, all'interno, di quest'opera, una differenza sostanziale tra il racconto dello *shitamachi* e quello dello *yamanote*. Il tono predominante, nel primo caso, è elegiaco: le aree della città bassa che portano i segni più marcati della catastrofe sismica, e dove la ricostruzione è stata più massiccia, sono descritti dagli autori con spirito nostalgico e con la netta sensazione che la trasformazione in atto sia un processo irreversibile che porterà sradicamento. I quartieri più popolari, inoltre, sono il teatro di personaggi ed eventi che rivelano l'essenziale incompiutezza e l'insufficienza del *bunmei kaika*, colpevole di aver lasciato indietro larghe fasce di popolazione ridotte ormai in povertà. Se è vero, come scrive Schulz, che le passeggiate degli autori nello *shitamachi* rappresentano una

⁶² Schulz, *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō"* (Tōkyō hanjō ki), cit., p. 188.

⁶³ Ivi, p. 212.

ricerca delle origini, e che la Tōkyō da loro descritta è una proiezione dello spazio della loro infanzia e giovinezza,⁶⁴ non si devono sottovalutare gli inserimenti, nei testi come nell'apparato iconografico, di elementi riconducibili alla città coeva. L'esempio forse più evidente è rappresentato dal contributo che Kitahara Hakushū 北原白秋 (1885-1942) dedica alle sponde del Sumida, occupate da gru che simboleggiano la corsa alla ricostruzione e a un ammodernamento brutale, e da baraccopoli abitate dai poveri, dagli ultimi. Vi è, nella sua descrizione del paesaggio del "Grande fiume" di Edo, anche una critica al modello di sviluppo capitalistico che subordina l'umanità al profitto:

Pali di ferro, escavatori, il martello del danaro. I motori. Uno, due, tre, quattro. Mitsubishi. Mitsui. Il grande capitalismo. "Fare, fare." Ferro, ferro, ferro, bestie meccaniche, anche divinità meccaniche, a volte, così si ergono sopra di noi. "Gli umani, pfui." Ratti, ratti, ratti, ratti, uomini come topolini. Uomini dalle teste giganti. Cosa ci fate con quei cervelli? Macchine umane messe in funzione a destra e a manca, stuzzicate. Tin tin tin tin tin. Tump tump tump.⁶⁵

La dimensione sonora del paesaggio, come si evince dal ricorso diffuso all'onomatopoesi, è funzionale alla rappresentazione della scena fluviale ed è anche un elemento di continuità rispetto agli *hanjōki* storici che, come si è visto, usano frequentemente suoni, voci e rumori, per conferire realismo e carattere alle scene descritte. Nel caso di Hakushū, entrano poi in gioco componenti ulteriori, indici di una nuova tensione critica, diversa in parte da quella dei suoi predecessori, che si rivolge con maggiore vemenza a un modello socio-economico che amplia il divario tra ricchi e poveri e soprattutto che non si cura delle persone e delle loro condizioni di vita.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Kōdansha bungei bunko (a cura di), *Dai Tōkyō hanjōki. Shitamachi*, Tōkyō: Kōdansha, 2013, p. 155.

Se, come osserva Schulz, i testi contenuti nella raccolta hanno in comune l'impostazione autobiografica, che fa sì che gli autori portino avanti un continuo esercizio di memoria,⁶⁶ tale posizionamento dell'io narrante non è sempre finalizzato a un recupero nostalgico del passato che coincide con una contrapposizione netta tra ieri e oggi. Lo è sicuramente nella maggior parte dei contributi dedicati allo *shitamachi*, dove la sedimentazione storica e culturale incoraggia il confronto tra piani temporali, ma appare orientato a un altro tipo di distinzione nei testi sullo *yamanote*: quella tra la dimensione pubblica e la dimensione privata dello spazio urbano. La zona collinare era infatti sempre più connotata come l'insieme dei quartieri in cui si svolgeva la vita pubblica della capitale del Paese: le sue attività economiche e commerciali, la politica, l'istruzione. Gli autori che in *Dai Tōkyō hanjōki* scrivono dello *yamanote* ricercano in vari modi l'effetto di ridimensionamento dell'immagine dei suoi quartieri a spazio privato e vissuto. Il più frequente è la narrazione degli spazi dello *yamanote* da una prospettiva che ne faccia emergere aspetti ora selvatici, per esempio quando Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872-1943) scrive di Iikura 飯倉 dando ampio spazio ai versi degli animali e alla presenza di fiori e piante in una zona dove l'edilizia residenziale stava gradualmente imponendosi,⁶⁷ ora affini per atmosfere e conformazione alla spazialità tipica dello *shitamachi*. Quest'ultima modalità è quella scelta da Tokuda Shūsei 徳田秋声 (1871-1943) nel suo contributo dedicato a Hongō 本郷, quartiere universitario per eccellenza, dove scrive:

I paesaggi urbani più emozionanti per me sono quelli angusti. Per esempio Kagurazaka o la zona di Shitaya e Nakachō, che ritengo luoghi essenziali per la città. Se, dalle parti di Hongō sanchōme, le stradine di Kikuzaka diventassero più belle e vivaci, come le vie

⁶⁶ Schulz, *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō"* (Tōkyō hanjō ki), cit., pp. 214, 235.

⁶⁷ Kōdansha bungei bunko (a cura di), *Dai Tōkyō hanjōki. Yamanote*, Tōkyō: Kōdansha, 2013, pp. 16-18.

secondarie che costeggiano il percorso del tram, conferirebbero all'intero rione un'atmosfera da *shitamachi*. Le grandi strade e i ponti mastodontici che percorrono in lungo e in largo questa enorme città di Tōkyō sono senz'altro un bel vedere, ma le città sono fatte anche di ombre e atmosfere vivaci, che delle vite di chi le abita costituiscono un elemento necessario.⁶⁸

Il passaggio sopracitato è sintomatico della tendenza a “intimizzare,” a trasformare lo spazio pubblico della “città alta” in spazio privato, usando l'occasione messa a disposizione dal *Tōkyō nichichi shinbun* per esprimere una visione della trasformazione urbana che non si ferma alla narrazione della città post-sismica e della sua ricostruzione, ma tiene conto delle tante fasi che essa ha vissuto e di ciò che hanno rappresentato per coloro i quali sono l'origine e il fine di ogni città: i suoi abitanti. È vero, dunque, come scrive Schulz, che la prospettiva autobiografica permette agli autori di riappropriarsi, attraverso l'esercizio della memoria, dello spazio, ma questa riappropriazione non si ferma a una stima della portata del cambiamento; chiama in causa aspetti diversi e più complessi, e combina il tono elegiaco, spesso nostalgico, con una forma di tensione verso il futuro. Una tensione non necessariamente ottimistica, anzi talvolta si colgono nelle parole degli scrittori persino formulazioni nichilistiche, ma che non trova la sua ragion d'essere nella sola opposizione rispetto al passato, bensì in una lettura critica della città presente.

Dai Tōkyō hanjōki rappresenta, proprio per questa relazione intimistica che gli autori intrecciano con lo spazio urbano, il definitivo superamento dei tratti caratterizzanti degli *hanjōki* storici. Abbandonati il sinitico, la carica umoristica, la tematizzazione del *fūzoku*, la consuetudine della citazione, ne conserva solo alcuni stili, come la rielaborazione dei *meisho* e il ricorso ai dialoghi e agli elementi sonori, ma tutto ciò si ricollega a una trasformazione più ampia che cominciava a investire il campo letterario: le tecniche

⁶⁸ *Ivi*, p. 156.

moderniste e avanguardiste che avrebbero soppiantato le precedenti scritture autoreferenziali per raccontare una realtà molto più frammentata e incomprensibile. *Dai Tōkyō hanjōki*, dunque, è un prodotto del suo tempo che offre molteplici chiavi di lettura per la coeva situazione sociale e culturale, affronta apertamente temi di grande importanza e complessità: è tutto fuorché *muyō*, ed è questo il segnale principale del suo allontanamento dalla tradizione iniziata da Seiken.

3.3 *Gli hanjōki sugli altri centri urbani*

Se quelli su Tōkyō sono gli *hanjōki* che permettono di misurare con maggiore precisione l'evoluzione del genere in funzione del suo archetipo, vi è una quantità di opere dedicate ad altri centri che è utile considerare al fine di valutare la vitalità dello stesso, e di acquisire informazioni sulle modalità di rappresentazione di spazi diversi secondo criteri determinatisi soprattutto nella trattazione della vita nella capitale.

Di seguito si analizzeranno quattro *hanjōki* che, per ragioni differenti, costituiscono un campione significativo. Il primo è dedicato a Yokohama, città che a partire dalla Restaurazione ha ospitato un gran numero di stranieri, andando a rappresentare ben presto il punto di approdo delle novità d'oltremare. *Yokohama shinshi*, di Kawai Keiichi, è un documento prezioso dello stato della città all'epoca, e sarà letto anche alla luce di un altro testo su Yokohama, *Minato no hana Yokohama kidan* 美那登能波奈横濱奇談 (Fiore del porto: le curiosità di Yokohama), di datazione incerta, ma di poco precedente all'inizio del periodo Meiji;⁶⁹ il secondo è *Meiji shinsen*

⁶⁹ Kondō Takako colloca la pubblicazione di *Yokohama kidan* intorno al 1862-1863, mentre Antelmo Severini, nella sua traduzione del 1882, stima che sia avvenuta nel 1864 sulla base di un riferimento dell'autore a fatti del 1859 come risalenti a quasi cinque anni prima. Kondō Takako, "Minato no hana Yokohama kidan." In *Toshokan dayori. Bunka gakuen toshokan* 150 (2010), p. 109; Antelmo

Saikyō hanjōki, di Masuyama Morimasa, autore di un altro *hanjōki* su Kyōto pubblicato una quindicina di anni dopo, *Kyōto han'eiki*; il terzo è *Niigata hanjōki*, di Okada Yūhō, come esempio di cronaca di fioritura su un centro urbano periferico rispetto ai quattro principali; infine, sarà preso in considerazione *Hakodate hanjōki*, di Takasu Jisuke, esempio di eccezionale fedeltà all'opera di Seiken.

Kawai Keiichi era originario della prefettura di Iwate ma il suo nome è legato a diverse opere topografiche aventi come oggetto la prefettura di Kanagawa e Tōkyō. I suoi primi *chishi* 地誌 risalgono al 1876, un anno prima della pubblicazione di *Yokohama shinshi*, l'opera che avrebbe avuto la risonanza maggiore e su cui si può supporre si concentrassero le maggiori aspettative, come dimostra il fatto che la prefazione fu affidata a una figura molto importante della sinologia dell'epoca come Ōnuma Chinzan 大沼枕山 (1818-1891). Nel 1877 scrisse altri due *hanjōki*, uno dedicato ad Asakusa e uno a Narita, successivamente si dedicò ad altre zone del paese, ma i suoi testi topografici tendono ad avere due caratteristiche in comune: presentano quasi sempre delle illustrazioni e nascono dalla volontà di Kawai di fornire ai propri lettori un'introduzione ai luoghi descritti. Egli si sofferma sugli elementi più importanti del paesaggio di Yokohama, a cominciare dai ponti di nuova costruzione, e non manca di trattare gli argomenti che ogni visitatore si aspetterebbe di trovare in una guida, come le vinerie, le locande e i locali notturni. L'impressione è infatti di stare leggendo una guida scritta da qualcuno che, però, possiede una vasta conoscenza in fatto di *hanjōki*. Vi sono vari indizi disseminati nel testo, alcuni espliciti, come il riferimento allo *Yokohama hanjōki* 横濱繁昌記 di Yanagawa Shunsan 柳川春三 (1832-1870),⁷⁰ un libro di datazione incerta ma sicuramente posteriore al 1859, anno di apertura del porto alle cinque nazioni con cui il

Severini, *Le curiosità di Jochama. Parte II e III. Trascrizione, Traduzione e Note*, Firenze: Tipi dei Successori Le Monnier, 1882, pp. 7 e 25.

⁷⁰ Yanagawa compare nel frontespizio della propria opera, e nella prefazione di Kawai, con lo pseudonimo Kinkei rōjin 錦溪老人.

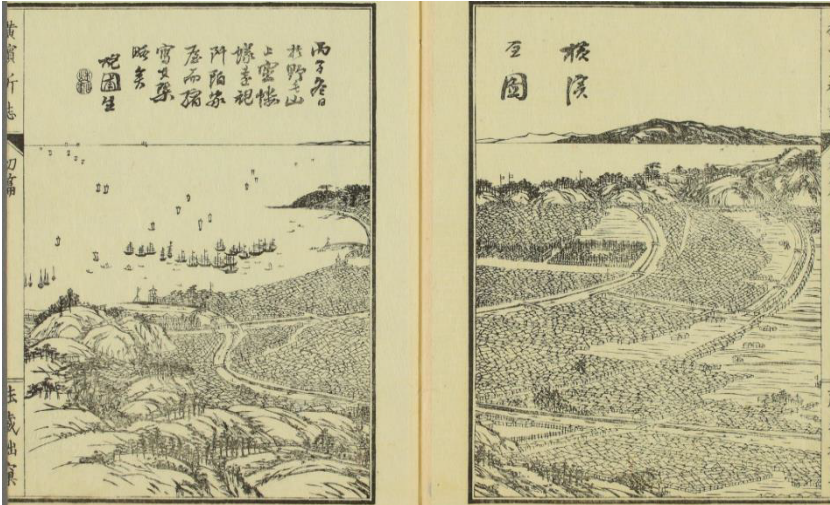
Giappone aveva firmato accordi commerciali,⁷¹ proprio all'inizio della prefazione,⁷² e altri più indiretti, come la citazione del medesimo componimento di Tsuburi no Hikaru 頭光 (1754-1796) evocato anche nel primo libro di *Ryūkyō shinshi*: “*hototogisu jiyū jizai ni kiku sato wa sakaya e sanri tōfuya e niri*” ほととぎす自由自在に聞く里は酒屋へ三里豆腐屋へ二里 (“Il villaggio ove sempre si ode il canto del cuculo dista tre *ri* dalla vineria, due dal venditore di *tōfu*”) in apertura del capitolo sui rivenditori di liquori.⁷³ Ma non solo: apre il volume una veduta della baia di fronte a Yokohama con le navi che sostano in rada, secondo quella che era ormai una consuetudine negli scritti relativi alla città.

Ritroviamo, per esempio, lo stesso soggetto sia nell'illustrazione all'inizio del testo di Yanagawa, sia di *Minato no hana Yokohama kidan* di Kikuen rōjin 菊苑老人 (date sconosciute), due opere entrambe anteriori alla Restaurazione Meiji e che documentano in particolare quella nuova fase della storia di Yokohama, recentemente inaugurata, il cui aspetto fondamentale era la presenza degli stranieri, che vengono descritti nelle loro usanze e abitudini con grande attenzione ai dettagli.

⁷¹ Come si evince da un passaggio del testo di Yanagawa che si riferisce proprio a questo episodio e alle “cinque nazioni,” vale a dire Stati Uniti, Inghilterra, Francia, Russia e Olanda. Yanagawa Shunsan, *Yokohama hanjōki*, Tōkyō: Kinokuniya Genbei, s.a., f. 1 v.

⁷² Kawai Keiichi, *Yokohama shinshi*, Tōkyō: s.e., 1877, f. 1 pref. r.

⁷³ Ivi, f. 6 v. Cfr. Ryūhoku, *Ryūkyō shinshi*, vol. 1, cit., f. 6 v.



Kawai Keiichi, *Yokohama shinshi*. Waseda University Library;
https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ru04/ru04_04142/index.html.

La differenza tra l'opera di Kawai e quelle di Yanagawa e Kikuen è esattamente questa: che mentre le due precedenti la Restaurazione trattano in modo quasi esclusivo, e sistematico, la novità rappresentata dalla presenza degli stranieri sul territorio, *Yokohama shinshi* si sofferma raramente su di loro, e, pur constatando più volte che la fioritura della città è una conseguenza dell'apertura dei porti, il suo autore sembra più interessato a raccontare il tessuto urbano di Yokohama che i vistosi e talvolta bizzarri forestieri. Se Kikuen rōjin scriveva, nel preambolo del suo libro, che l'arrivo degli stranieri ebbe l'effetto "immediato" (*tachimachi* 忽) di portare "prosperità" (*han'ei*) alla città,⁷⁴ e procedeva quindi a descrivere il nuovo stato

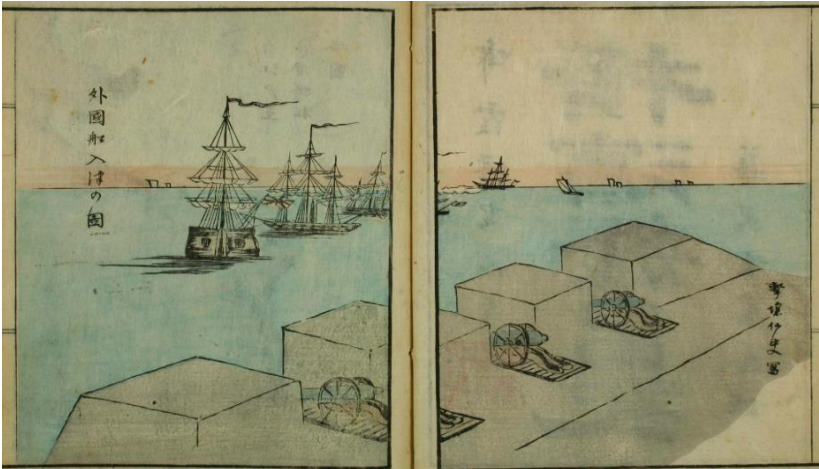
⁷⁴ Kikuen rōjin, *Minato no hana Yokohama kidan*, Yokohama: Kinkōdō, s.a., f. 1 r. Kikuen rōjin è lo pseudonimo dell'autore, del quale non si conosce il vero nome. Come si è accennato in una nota precedente, esiste una traduzione in lingua italiana di quest'opera che si deve al sino-yamatologo Antelmo Severini (1828-1909). Severini ebbe modo di conoscerla attraverso l'amico Enrico Giglioli (1845-1909) che l'aveva acquistata a Yokohama. Enrico Hillyer Giglioli, *Viaggio intorno al globo della r. piroscafo "Magenta" negli anni 1865-66-67-68*, Milano: V.

di cose senza mai spostare l'attenzione dai residenti stranieri, identificando, come Yanagawa, la fioritura con le attività legate a loro, Kawai parla di Yokohama come centro fiorito grazie agli occidentali ma ancora fiorente a prescindere da loro. In parte ciò si deve al periodo di composizione dell'uno e degli altri *hanjōki*: nell'arco di una decina d'anni, la presenza degli stranieri nell'area non rappresentava più una novità come all'epoca di Kikuen e Yanagawa (lo stesso Kawai scrive che le cinque nazioni di Yanagawa stavano diventando molte di più, con l'arrivo di cinesi, svedesi, prussiani, portoghesi, belgi, spagnoli, austriaci, italiani, danesi e hawaiani⁷⁵), inoltre c'erano già state numerose testimonianze riguardo alle loro abitudini e alla vita che conducevano. Si ravvisa poi, nella trattazione di Kawai, una volontà di conformarsi agli *hanjōki* non in quanto testi incentrati sul cambiamento, sulla novità, in ossequio al principio dello "*shin*" applicato da tanti autori prima di lui, ma in quanto scritti topografici ricchi di informazioni per futuri visitatori. Una tendenza che avvicina *Yokohama shinshi* a *Tsūzoku eiri Tōkyō kaika hanjōki* e che, come nel caso dell'opera di Kondō, lo allontana dagli *hanjōki* storici per l'assenza di umorismo e di materiale satirico. Benché più attento alle persone che ai luoghi, Kikuen rōjin pare più affine di lui nelle intenzioni a Seiken o Bushō quando, nel descrivere gli europei, ne evidenzia stranezze e incongruenze, li definisce aridi, attenti solo al profitto e per niente interessati ai reali

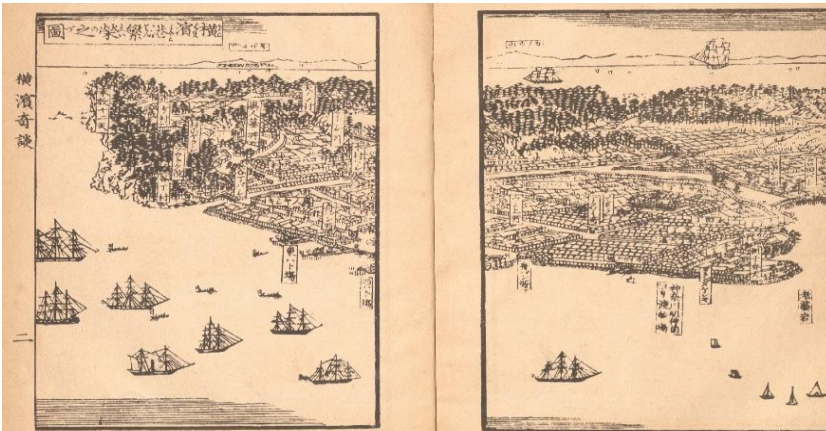
Maisner e compagnia, 1875, p. 407. La traduzione, con il titolo "Minato-no-hana Yokohama kidan o sia Le Curiosità di Yokohama," comparve prima nell'opera dello stesso Giglioli, nel 1875, e successivamente, come *Le Curiosità di Jochama*, in un'edizione riveduta, con il testo originale in appendice e la trascrizione a fronte, per i Tipi dei Successori di Le Monnier, nel 1882. Severini concepisce la propria traduzione come un testo di natura didattica, considerando l'opera di Kikuen una "opericciola scolastica" adatta all'apprendimento della "lingua giapponese parlata e scritta" dal momento che, avendo come tema gli usi e i costumi degli occidentali, gli studenti europei l'avrebbero trovata sufficientemente familiare. Severini, *Le Curiosità di Jochama*, cit., pp. v-viii.

⁷⁵ Kawai, *Yokohama shinshi*, cit., f. 1 v.

piaceri della vita, come la poesia e la filosofia.⁷⁶ O quando, nel descriverne le donne, le paragona a quelle giapponesi elogiandone la scarsa propensione alla gelosia, ma al contempo insinuando, pur negandolo, che nemmeno gli stranieri siano immuni ai tradimenti.⁷⁷



Yanagawa Shunsan, *Yokohama hanjōki*. Waseda University Library; https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/wo06/wo06_03166/index.html.



Antelmo Severini, *Le curiosità di Jochama*. SIBA, Università di Napoli L'Orientale - Sezione Asiatica.

⁷⁶ Kikuen, *Yokohama kidan*, cit., f. 21 r.

⁷⁷ Ivi, f. 20 v.

In altre parole, Kawai sceglie di privilegiare l'aspetto topografico degli *hanjōki*, come è comprensibile data la sua esperienza con altre scritture di questo tipo, mentre Kikuen ne abbraccia il principio della novità e il tono irriverente. Queste diverse modalità di adesione al canone degli *hanjōki* sono ulteriori dimostrazioni della sua flessibilità, e allo stesso tempo aiutano a comprendere come, con il prevalere dell'una rispetto all'altra, esso sia andato scomparendo nell'arco di un decennio.

Il principio della novità orienta anche la rappresentazione di *Meiji shinsen Saikyō hanjōki*, pubblicato nel 1877. Il suo autore, Masuyama Morimasa, era un medico di formazione e, dopo la Restaurazione, funzionario presso il governo prefetturale di Kyōto prima, e al Museo Imperiale di Tōkyō, poi. Particolarmente interessato alle scritture topografiche, come Kawai, ne produsse diverse, alcune su Kyōto e altre su Tōkyō, tra cui si ricorda soprattutto *Tōkyō meishō gashi* 東京名勝画詞 (Immagini e poesie sulle vedute celebri di Tōkyō, 1887), un'antologia di componimenti e immagini aventi come oggetto alcuni luoghi di particolare bellezza della città.

Saikyō hanjōki si sofferma invece su Kyōto negli anni immediatamente successivi alla perdita dello status di capitale, ma la sua finalità più evidente è dimostrare che tale cambiamento non aveva intaccato il morale della popolazione né diminuito gli elementi di fascino della città. Per questo motivo Masuyama, lungi dal rifarsi alla precedente tradizione degli scritti topografici sull'antica capitale che ne enfatizzavano la funzione di centro religioso (e nonostante tale funzione, una volta che quella politica era passata a Tōkyō, risultasse ancora più caratterizzante), scrive un'opera apertamente ispirata agli *hanjōki* dedicati a Edo e Tōkyō, incentrata sulla cultura popolare e su un concetto di prosperità fortemente identificato con le categorie dell'intrattenimento e del commercio. Secondo Hasegawa, la diffusione degli *hanjōki* nel primo periodo Meiji determinò un cambiamento nella scelta dei temi trattati all'interno dei *meishōki* su Kyōto, che continuarono a

descrivere templi e santuari come nell'epoca pre-moderna, ma in un certo senso delegarono la rappresentazione del *fūzoku* al nuovo filone delle cronache di fioritura.⁷⁸ E proprio alla tradizione iniziata da Seiken sembra volersi allineare Masuyama, che riprende un gran numero di temi tipici degli *hanjōki* (dalle vinerie alle locande, dalle recitatrici al telegrafo) affiancandoli sì al racconto di alcuni luoghi sacri, ma sempre focalizzando l'attenzione sulla presenza delle persone e sulle loro attività, dunque proponendo, come Seiken, Bushō e altri, una rappresentazione di templi e santuari come luoghi di socialità.

Volendo raccontare la prosperità di Kyōto, e soprattutto da una prospettiva contemporanea (come si evince dal "*Meiji shinsen*," "Nuova selezione di epoca Meiji" del titolo), il suo punto di partenza in *Saikyō hanjōki* è Shinkyōgoku-dōri 新京極通, la via inaugurata nel 1872 intorno cui sorgeva un quartiere pieno di ristoranti, botteghe di artigiani, teatri e negozi di merci d'importazione. Shinkyōgoku-dōri è dunque il simbolo per eccellenza della Kyōto di età moderna, e raccontare questa zona della città equivale a creare il solo corrispettivo possibile degli *hanjōki* dedicati a Tōkyō. Egli tratta, però, questi luoghi dalla prospettiva dell'uomo di governo, con un'ironia che è tesa a evidenziare le contraddizioni del *fūzoku* stesso anziché del *bunmei kaika*. Come scrive Kurata, infatti, a partire dal 1872, quando le arti dello spettacolo furono affidate alla giurisdizione del Ministero dell'Istruzione, il governo orientò sempre di più la produzione artistica verso la promozione del progresso e della pubblica utilità,⁷⁹ mentre nella sua opera Masuyama sottolinea più e più volte quanto gli spettacoli osservati intorno a Shinkyōgoku-dōri fossero uno strumento di distrazione e non portassero alcun beneficio alla società. E arriva a sperare che gli attori, un giorno, abbandonate "le loro fatue arti

⁷⁸ Hasegawa Shōgo, "Meiji zenki no meisho annaiki ni miru Kyō-meisho ni tsuite no kōsatsu." In *Rekishi chirigaku* 54:4 (2012), p. 42.

⁷⁹ Kurata Yoshihiro, *Geinō no bunmei kaika: Meiji kokka to geinō kindaiika*, Tōkyō: Heibonsha, 1999, pp. 74-78.

in favore di vere professioni,⁸⁰ si lascino coinvolgere dal desiderio di civiltà e progresso che anima il nuovo Giappone. Impostazione e toni simili si ritrovano nel suo successivo *hanjōki*, intitolato *Kyōto han'eiki* e pubblicato nel 1893, dove ancora una volta riprende temi, organizzazione e modalità narrative dagli *hanjōki*, ma al fine di sottolineare la modernità di Kyōto (qui, più che nell'opera precedente, dando però spazio ai suoi luoghi celebri e quindi valorizzandone anche la storia, confermando di fatto il crescente avvicinamento degli *hanjōki* alle guide) e implicitamente allinearsi alla narrazione positiva del *bunmei kaika*.

Di tenore diverso è il *Niigata hanjōki* scritto nel 1885 da Okada Yūhō in sinitico, pertanto in controtendenza rispetto alle opere pubblicate altrove, che in quegli anni cominciavano a essere scritte in giapponese. Il caso di Okada, che due anni dopo avrebbe pubblicato un'altra opera di tenore simile, intitolata questa volta *Niigata zakki* 新潟雑記 (Note sparse su Niigata), scritta anch'essa in sinitico, è di interesse in questa sede per un motivo in particolare: che poco meno di trent'anni prima, era stato pubblicato un altro *hanjōki* su Niigata, dal titolo identico alla sua,⁸¹ e il suo autore era Terakado Seiken. Questi aveva vissuto a Niigata tra l'autunno del 1858 e la primavera del 1859, anno a cui risale il suo *hanjōki* sulla città, molto più breve di quello su Edo e più attento a elementi topografici e riferimenti storici, ma anche in questo caso concentrato in primo luogo sul *fūzoku*, e sui fatti bizzarri e divertenti occorsi nello spazio urbano. Non mancano dunque le donne, specialmente quelle attive nel mercato dell'intrattenimento, i ristoranti e i mezzi di trasporto; particolarmente care a Seiken appaiono inoltre le scene portuali.

⁸⁰ Masuyama Morimasa, *Meiji shinsen Saikyō hanjōki*, vol. 2, Kyōto: Kyōto shobō, 1877, f. 26 r.

⁸¹ Il *Niigata hanjōki* di Seiken è conosciuto anche come *Niigata fushi* 新潟富史 (Storia delle ricchezze di Niigata, 1859).

Il fatto che Okada abbia prodotto un'opera dallo stesso titolo, e nella stessa lingua, del *Niigata hanjōki* di Seiken potrebbe far supporre che esso abbia rappresentato per lui un'ispirazione decisiva. Invece il suo *hanjōki* è molto più descrittivo e informativo rispetto a quello di Seiken, e se vi sono delle somiglianze tra le opere dell'uno e dell'altro esse sono da individuare nella scelta di alcuni argomenti (cerimonie, processioni, scuole) che, però, provengono da *Edo hanjōki* e quindi dal serbatoio di temi consolidatosi dopo la sua pubblicazione. È singolare che, apprestandosi a scrivere uno *hanjōki* su Niigata, Okada non abbia attinto a piene mani da un precedente così significativo, e anzi pare più affine al *Niigata hanjōki* di Seiken proprio l'opera successiva, *Niigata zakki*, che con maggiore arguzia presenta un numero di temi minore, ma tutti già affrontati dall'autore edochiano. È indubbio che Okada conoscesse l'opera di Seiken, dal momento che lo menziona in entrambe le proprie, nel capitolo sulle vinerie di *Niigata hanjōki*⁸² e nella parte finale del primo volume di *Niigata zakki*.⁸³ Tuttavia, è evidente che, a dispetto delle doverose citazioni dell'opera su Niigata, fosse ancora quella su Edo a costituire il precedente più autorevole per questo tipo di scritti, nonostante raccontasse un'altra città.

La versatilità di *Edo hanjōki* come modello per la narrazione di spazi urbani diversi da quello iniziale ha un testimone ulteriore nello *hanjōki* che il funzionario e traduttore Takasu Jisuke⁸⁴ ha dedicato alla città di Hakodate, nello Hokkaidō 北海道. I due volumi di cui si compone *Hakodate hanjōki* trattano ogni parte della città rispettando la consuetudine creata da Seiken e consolidata dai suoi successori, in primo luogo Bushō: i parchi cittadini, le *geisha*, i bagni (in questo caso si tratta di stabilimenti termali), gli *shogakai*, i ristoranti di cucina occidentale. Tutto ciò

⁸² Okada Yūhō, *Niigata hanjōki*, Niigata: Seikadō, 1885, f. 14 v.

⁸³ Id., *Niigata zakki*, Niigata: Sakurai sansaku, 1887, vol. 1, f. 16 v.

⁸⁴ Che compare nel frontespizio dell'opera con lo pseudonimo Bokuho 墨浦. Takasu Jisuke, *Hakodate hanjōki*, voll. 1-2, Tōkyō: Tomioka Einosuke, 1884.

che serve a raccontare la modernità di una realtà urbana, la prosperità di un'epoca di transizione, che la città in questione fosse una capitale, un grande centro o una città di provincia. Anche *Hakodate hanjōki* è in sinitico e, come *Edo hanjōki* e *Tōkyō shin hanjōki*, si serve delle caratteristiche di questa lingua per veicolare significati e atmosfere particolari. Rispetto ai due illustri precedenti, però, sente più spesso il dovere di ricostruire, di spiegare, cercando così di sopperire alla scarsità di informazioni che, forse, supponeva i suoi lettori possedessero di Hakodate. Segno ulteriore di come gli *hanjōki* si occupassero non già della città reale, ma di quella mentale, e di luoghi e fatti che trasfiguravano, decostruivano per poi ricostituirli in una varietà di configurazioni simboliche fondate sull'insieme delle sensibilità, delle esperienze e delle conoscenze dei lettori.

3.4 Gli hanjōki su città e paesi stranieri

Come si ponevano, invece, gli autori di *hanjōki* dedicati a luoghi riguardo ai quali, per ovvi motivi, la platea di lettori dell'epoca non poteva possedere una grande quantità di informazioni e che quindi, in non pochi casi, rappresentavano il primo contatto con essi? La flessibilità dello strumento ideato da Seiken si prestò da subito a raccontare le città più diverse e, come si è visto, nel momento in cui l'apertura dei porti consentì la circolazione di opere straniere vi furono dei casi in cui il termine *hanjōki* fu utilizzato in modo estremamente libero nei titoli in traduzione. In questa parte del capitolo, tuttavia, non ci si concentrerà su testi tradotti da altre lingue, ma su testi che hanno come oggetto città estere, e scritti direttamente in giapponese. In giapponese, e non in sinitico, perché la stragrande maggioranza di questi libri fu pubblicata dopo l'inizio del ventesimo secolo, quando la transizione degli *hanjōki* da opere prevalentemente in sinitico a opere esclusivamente in giapponese era ormai compiuta. Quando, cioè, era ormai tramontato il concetto stesso di *kanbun gesaku*.

Il campione preso in esame è costituito da tre testi. Il primo, *Saishin Rondon hanjōki* è una raccolta di articoli su Londra e dintorni scritti da Tanaka Bijin, e di cartoline scritte da Watanabe Kojirō 渡邊小次郎 (date sconosciute) per il *Kōbe yūshin nippō* 神戸又新日報, e pubblicata in un volume a cura di Watanabe Hisashi 渡邊尚 (m. 1930) nel 1910. Il secondo è invece dedicato a Honolulu, Hawaii, si intitola per l'appunto *Honoruru hanjōki* e fu scritto da Takei Nekketsu nel 1911. L'ultimo, intitolato *Pekin hanjōki* 北京繁昌記 (Cronache della fioritura di Pechino), fu scritto da Nakano Kōkan 中野江漢 (1889-1950) e pubblicato in Cina dalla Shina fūbutsu kenkyūkai 支那風物研究会 (Società per lo studio dei costumi cinesi) nel 1922 dopo una prima pubblicazione a puntate nel *Keishin nichī nichī shinbun* 京津日日新聞⁸⁵ a partire dalla primavera del 1919.

Presi insieme, questi tre “hanjōki” sono un’ulteriore dimostrazione di quanto il genere fosse ormai diversificato. Si tratta infatti di opere molto diverse tra loro e accomunate da soli due aspetti: la lingua, in entrambi i casi giapponese, e il focus su uno spazio geografico estero. Si è voluto prendere in esame questi tre testi in particolare poiché i tre spazi in essi raccontati si legano al

⁸⁵ Nakano intratteneva già da diversi anni un rapporto di amicizia e collaborazione con una delle figure più rappresentative tra quelle che gravitavano intorno al *Keishin nichī nichī shinbun* in quegli anni, vale a dire Tachibana Shiraki 橘樸 (1881-1945), con il quale condivideva un profondo interesse verso la Cina e in particolare verso la sua cultura popolare, che considerava una prospettiva utile alla comprensione della sua società nel complesso. Secondo Li, Tachibana guardava a Nakano, autore di numerose pubblicazioni sulla vita in Cina, come a una sorta di mentore nonostante questi fosse di un anno o due più giovane di lui. Successivamente Tachibana, che negli anni giovanili si era distinto per un malcelato disprezzo nei confronti dei giapponesi che coltivavano pregiudizi nei confronti dei cinesi, e che si era astenuto dall’esprimere posizioni politiche troppo nette, avrebbe ricoperto un ruolo di primo piano nella fondazione del Manchukuo (1932). Lincoln Li, *The Chinese Factor in Modern Japanese Thought: The Case of Tachibana Shiraki, 1881-1945*, New York: University of New York Press, 1996, p. 10; Ying Xiong, *Representing Empire: Japanese Colonial Literature in Taiwan and Manchuria*, Leiden and Boston: Brill, 2014, p. 151.

Giappone del tempo in rapporti molto differenti: *Saishin Rondon hanjōki* ha come oggetto Londra, quindi si riferisce a una sfera culturale, quella europea, che rappresentava ancora un punto di riferimento e un modello; *Honoruru hanjōki* è incentrato su un luogo che per i giapponesi del tempo era il punto di destinazione di intensi flussi migratori, che toccarono il loro apice proprio tra la seconda e la terza decade del ventesimo secolo; infine, *Pekin hanjōki* racconta la Pechino (e la Cina) coeva, uno spazio da sempre problematico per la società giapponese, soprattutto nella fase cruciale della caduta dei Qing.

Saishin Rondon hanjōki si basa sulle esperienze di prima mano dei due corrispondenti del *Kōbe yūshin nippō*, giunti in Inghilterra per motivi di studio, ed è definito un *kenbunki* 見聞記 dall'editore Tsuboya Suisai 坪谷水哉 (1862-1949)⁸⁶ nella sua prefazione.⁸⁷ Il *kenbunki* era un filone testuale molto diffuso nelle epoche Meiji e Taishō, soprattutto nella sua declinazione internazionale, il *kaigai kenbunki* 海外見聞記. I testi, per quanto variegati, avevano caratteristiche piuttosto definite: erano resoconti ufficiali, o paralleli a quelli ufficiali, di viaggi e missioni, nella maggior parte dei casi scritti in sinitico (in epoca Meiji, per poi passare gradualmente al giapponese), dalla forte vocazione informativa e dunque basati su fatti reali.⁸⁸ E questo è, sotto ogni punto di vista, anche l'opera di

⁸⁶ Pseudonimo di Tsuboya Zenshirō 坪谷善四郎.

⁸⁷ Watanabe Hisashi (a cura di), *Saishin Rondon hanjōki*, Tōkyō: Hakubunkan, 1910, p. 3.

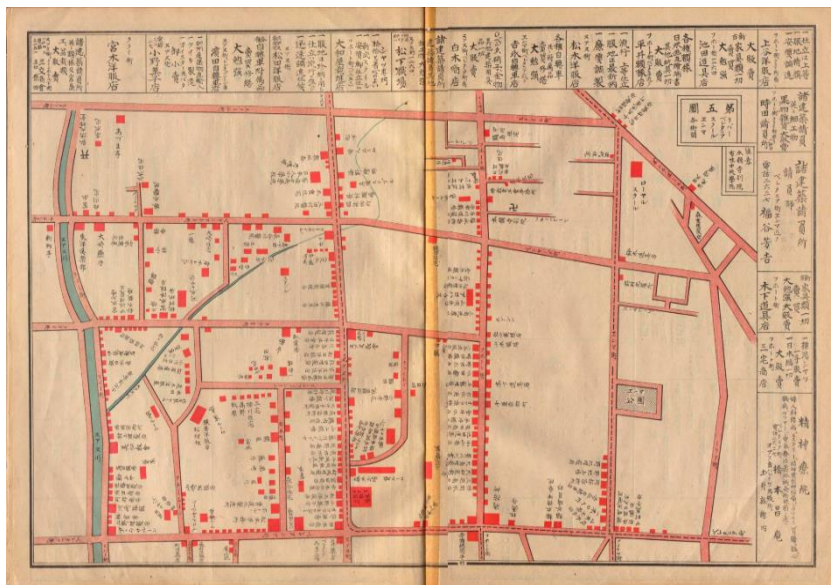
⁸⁸ A titolo di esempio, si consideri la selezione di *kaigai kenbunki* di epoca Meiji dell'autorevole collezione di Iwanami shoten, *Shin Nihon koten bungaku taikei: Gyōsō tsuiron* 暁窓追録 (Ricordi di una finestra al sorgere del sole, 1869) di Kurimoto Joun 栗本鋤雲 (1822-1897), *Beiyō kairan jikki* di Kume Kunitake 久米邦武 (1839-1931), *Kōsei nichijō* 航西日乗 (Diario di una traversata in Occidente, 1881-1884) di Narushima Ryūhoku, *Man'yū kitei* 漫遊記程 (Diario di un viaggiatore, 1877) di Nakai Hiroshi 中井弘 (1839-1894), *Kōsei nikki* 航西日記 (Diario di un viaggio in Occidente, 1871) di Mori Ōgai e *Hōji nichiroku* 訪事日録 (Cronaca quotidiana di un viaggio, 1885) di Morita Shiken (1861-1897). Matsuda Kiyoshi, *et al.* (a cura di), *Kaigai kenbunshū*, Tōkyō: Iwanami, 2009.

Tanaka e Watanabe: un resoconto dettagliato della vita nella capitale inglese nel tardo periodo Meiji. Vi trovano spazio reminiscenze degli autori, impressioni ed episodi occorsi durante la loro permanenza, ma soprattutto descrizioni di luoghi e monumenti, siti di particolare interesse storico che sono l'occasione per informare il lettore sulle vicissitudini della città (e anche del paese) nel corso dei secoli. Sin dall'inizio, chi legge è incoraggiato ad assumere la prospettiva della voce narrante, che lo aiuta a orientarsi nello spazio sconosciuto di Londra, ma è presto chiaro che il punto di vista è affidabile, una fonte sicura di notizie e curiosità che lo accompagnerà alla scoperta di questo luogo lontano. Lo spazio della città e la vita che si svolge al suo interno sono descritti con dovizia di particolari, ma sempre allo scopo di informare e senza mostrare particolari tensioni critiche o intenti ironici.

Questa attitudine a informare piuttosto che elaborare in modo creativo lo spazio oggetto della trattazione è ancora più forte nell'opera dedicata a Honolulu. L'autore, il cui vero nome era Takesue Yasaku 武居弥作, assunse lo pseudonimo di Takei Nekketsu dopo essersi trasferito alle Hawaii. Era originario della prefettura di Yamaguchi e si recò da immigrato libero alle Hawaii, dove si dedicò a diverse attività imprenditoriali e culturali. Il suo *Honoruru hanjōki* viene pubblicato nel 1911, in un periodo, come si è detto, di forte immigrazione dal Giappone all'arcipelago nel Pacifico. Nella prefazione, Takei spiega che nell'ultimo decennio le Hawaii, e in particolare la città di Honolulu, avevano attraversato una fase di grande sviluppo, i cui meriti erano da attribuire anche agli sforzi della popolazione giapponese. Conclude, poi, con la previsione che la fioritura della città proseguirà al punto da rendere necessarie future integrazioni della sua opera.⁸⁹ Takei, che è autore anche di altri lavori sulle Hawaii, in particolare *Hawai miyage* 布哇みやげ (Souvenir dalle Hawaii, 1909) e *Hawai ōchōshi* 布哇王朝史 (Storia del Regno delle Hawaii, 1917), introduce la

⁸⁹ Takei Nekketsu, *Honoruru hanjōki*, Honolulu: Motoshige shinjudō, 1911, p. i.

parola “*hanjōki*” nel titolo della sua pubblicazione del 1911, che tuttavia non presenta alcun punto di contatto con la tradizione precedente. Si tratta infatti di una raccolta di mappe, fotografie ed elenchi che documentano in modo dettagliato gli insediamenti degli immigrati giapponesi e il loro quartiere commerciale nel centro di Honolulu. Il testo costituisce pertanto un prezioso ausilio alla mappatura della presenza giapponese alle Hawaii, dunque all’analisi della storia delle migrazioni dal Giappone tra la fine del diciannovesimo e l’inizio del ventesimo secolo, ma non presenta alcun tipo di riflessione sulla natura dello “*hanjō*” evocato nel titolo, a eccezione dell’introduzione, in cui lo identifica con lo sviluppo commerciale che le isole stavano vivendo. La prefazione è, in effetti, la sola parte realmente testuale, dal momento che la fisionomia del luogo e la varietà delle sue attività commerciali sono essenzialmente desumibili dalle mappe, dalle immagini, e da alcune schede sintetiche, ma senza ulteriore elaborazione né descrizione.

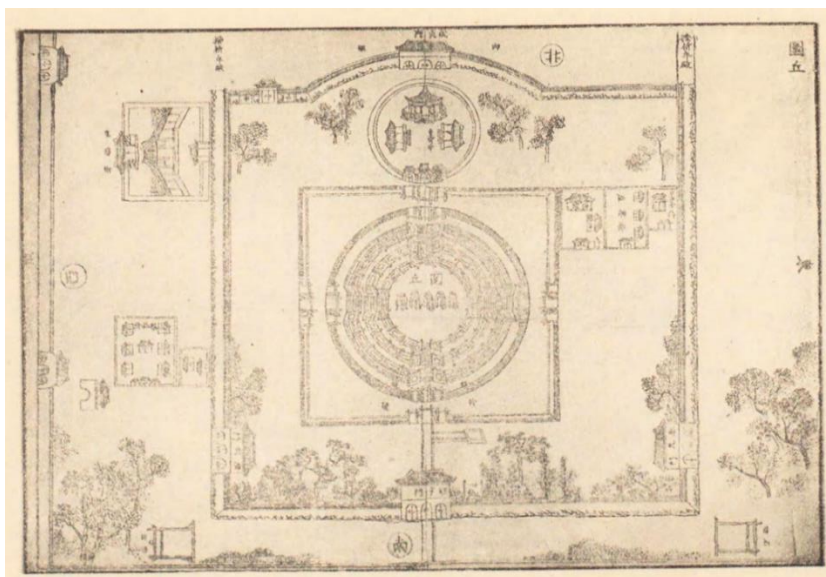


Takei Nekketsu, *Honoruru hanjōki*. National Diet Library Digital Collection; <https://dl.ndl.go.jp/pid/11441429>.

Entrambi gli aspetti sono invece presenti nell'opera su Pechino di Nakano Kōkan, che racconta la vita nella capitale cinese in seguito alla caduta dei Qing, che aveva indotto cambiamenti epocali, suscitando nei giapponesi del tempo spaesamento e curiosità. Nakano, che individuava nella cultura popolare un elemento di fondamentale importanza per la comprensione dei fenomeni storici e sociali, e che per sua stessa ammissione era animato da una profonda volontà di capire la Cina moderna, pubblicò la propria opera in una collana di testi divulgativi della Shina fūbutsu kenkyūkai, un'associazione che raccoglieva persone interessate al continente e alle sue trasformazioni più recenti, e che erano in grado di osservarlo da una prospettiva interna. L'opera presenta un apparato di paratesti affidati a diversi intellettuali che ne lodano la completezza di informazione e ne certificano l'utilità ai fini della conoscenza di Pechino e della società cinese in generale. Diviso in due volumi, *Pekin hanjōki* consta di venti capitoli ricchi di notizie storiche e geografiche, citazioni, aneddoti e descrizioni topografiche. È inoltre corredato da alcune illustrazioni che riproducono luoghi simbolici della città, come per esempio il complesso del Tempio del Cielo (*Tendan* 天壇 nel testo giapponese, *Tiāntán* in cinese) e da fotografie.

Quello di Nakano è un lavoro di grande accuratezza, la cui finalità coincide con l'obiettivo programmatico delle attività della Shina fūbutsu kenkyūkai, ossia rendere comprensibile ai lettori giapponesi la realtà cinese coeva, profondamente mutata rispetto alla Cina classica, che per il Giappone aveva costituito per secoli il principale referente culturale, ma anche rispetto al paese come si presentava alla fine dell'Ottocento. Nakano è un interprete informato, che conosce la Pechino del tempo, ha una buona padronanza delle fonti giornalistiche e letterarie e dimostra in più occasioni di voler condividere una valutazione scevra da pregiudizi e inesattezze. La sua opera non è una guida come *Shanghai hanjōki* né un compendio meramente descrittivo come

Honoruru hanjōki; ma si differenzia anche da *Saishin Rondon hanjōki*, dal momento che la componente autobiografica risulta quasi del tutto assente. L'autore racconta fatti corroborati da fonti e da un'esperienza di prima mano che è però sempre oggettiva. Come gli altri due *hanjōki*, infine, manca di tensione critica e di spirito umoristico.



Nakano Kōkan, *Pekin hanjōki*. Vol. 2. National Diet Library Digital Collection; <https://dl.ndl.go.jp/pid/1878421>.

Tra il finire dell'epoca Meiji e l'inizio dell'epoca Taishō, dunque, si consolida uno stile di scrittura topografica sui paesi esteri che, pur facendo riferimento in modo esplicito agli *hanjōki*, ha ormai perduto tutte le caratteristiche degli esempi più rappresentativi del genere. Ciò costituisce un'ulteriore conferma di quanto emerso nell'analisi degli "*hanjōki*" su Tōkyō e sugli altri centri urbani, vale a dire che dopo l'apogeo, e la successiva diversificazione, il filone si era ormai esaurito, lo spirito che aveva animato l'intuizione di Seiken era andato perduto nelle mille variazioni dei suoi epigoni.

3.5 Sviluppi successivi

È utile, a questo punto della trattazione, una riflessione sulla successiva produzione e pubblicazione di testi recanti la parola “*hanjō*” nel titolo. Di particolare interesse risultano i libri pubblicati nel dopoguerra, quindi durante una nuova fase di profonda trasformazione della società e della cultura popolare, e la terza importante ricostruzione, in ordine cronologico, tra quelle che caratterizzarono la storia urbana moderna in Giappone. I testi qui considerati furono infatti dati alle stampe tra il 1946 e il 1964, anni di cruciale importanza nel fermento della città tra la fine della Seconda guerra mondiale e le Olimpiadi di Tōkyō.

Il catalogo della Biblioteca della Dieta registra, nell’intervallo temporale indicato, la pubblicazione di venti testi il cui titolo comprende la parola *hanjōki* oppure *hanjōshi* 繁昌史 (storia di fioritura). Di questi, tredici sono di oggetto topografico⁹⁰ e tra gli undici dedicati a una singola località solo quattro sono su Tōkyō: due sulla città nella sua interezza e altri due su quartieri distinti (Tabella 3).

Titolo	Autore	Anno
<i>Shin Tōkyō sakariba hanjōki</i> 新東京盛り場繁昌記 (Cronache di fioritura delle nuove <i>sakariba</i> di Tōkyō)	Okado Katsuji 小門勝二 (1913-1977)	1946
<i>Kamaishi tetsudō ensen hanjōki</i> 釜石鉄道沿線繁昌記 (Cronache di fioritura lungo la linea ferroviaria Kamaishi)	Itō Sen'ichi 伊藤専一 (date sconosciute)	1950

⁹⁰ Tra gli “*hanjōki*” pubblicati in questi anni e che recano nel titolo anche un toponimo figura un *Pari hanjōki* パリ繁昌記 (Cronache di fioritura parigine, 1961) del francesista e critico letterario Nakamura Mitsuo 中村光夫 (1911-1988), che però è un dramma teatrale.

Titolo	Autore	Anno
<i>Kokutetsu hanjōki</i> 国鉄繁昌記 (Cronache della fioritura delle Ferrovie statali)	Aoki Kaizō 青木槐三 (n. 1897)	1952
<i>Danjūrō to Kōfu hanjōki</i> 団十郎と甲府繁昌記 (Danjūrō e la fioritura di Kōfu)	Noguchi Jirō 野口二郎 (1900-1976)	1953
<i>Tōkyō hanjōki</i> 東京繁昌記 (Cronache di fioritura di Tōkyō)	Kimura Shōhachi 木村莊八 (1893-1958)	1958
<i>Nagoya hanjōki</i> 名古屋繁昌記 (Cronache di fioritura di Nagoya)	Comitato editoriale di Nihon bunka shuppan- sha	1959
<i>Takamatsu hanjōki</i> 高松繁昌記 (Cronache di fioritura di Takamatsu)	Arai Tomizō 荒井とみ三 (1902-1971)	1960
<i>Kaminoyama hanjōki</i> 上山繁昌記 (Cronache di fioritura di Kaminoyama)	Umezu Yoshizō 梅津吉造 (date sconosciute)	1960
<i>Ōsu hanjōki</i> 大須繁昌記 (Cronache di fioritura di Ōsu)	Hayakawa Tokusaburō 早川徳三郎 (date sconosciute)	1960
<i>Rokku hanjōki</i> 六区繁昌記 (Cronaca della fioritura del Rokku)	Comitato editoriale di Taitō-ku, Tōkyō	1960
<i>Iwamizawa hanjōki</i> 岩見沢繁昌記 (Cronache di fioritura di Iwamizawa)	Satō Bunjirō 佐藤文次郎 Sasajima Kaoru 笹島薫 (date sconosciute)	1961
<i>Ueno hanjōshi</i> 上野繁昌史 (Storia della fioritura di Ueno)	Associazione per lo studio della storia della fioritura di Ueno	1963

Titolo	Autore	Anno
<i>Chiba hanjōki</i> 千葉繁昌記 (Cronache della fioritura di Chiba)	Fujii Saburō 藤井三郎 (1857-1907)	1964 [1895]

Tabella 3: testi di contenuto topografico con riferimento agli *hanjōki* nel titolo pubblicati tra il 1946 e il 1964.

Shin Tōkyō sakariba hanjōki e *Tōkyō hanjōki*, pubblicati rispettivamente nel 1946 e nel 1958, rivelano più di altri una consapevolezza, da parte degli autori, della storia del *corpus* cui i loro titoli fanno riferimento, consapevolezza che, tuttavia, non si traduce in una effettiva affinità. Si tratta di due testi che prendono in considerazione la città di Tōkyō soffermandosi in modo particolare sulla città del *fūzoku*, con un'attenzione sistematica alla cultura popolare, all'industria dell'intrattenimento, e alle continuità e discontinuità rispetto alle epoche precedenti e a Edo. È soprattutto l'opera di Kimura Shōhachi a offrire una panoramica della vita in città nel bel mezzo della trasformazione che dalle macerie del dopoguerra avrebbe portato al *cityscape* moderno della Tōkyō olimpica. Nato e cresciuto intorno a Nihonbashi, Kimura Shōhachi si era formato come pittore, anche se la fama lo raggiunse principalmente per le sue illustrazioni di opere letterarie,⁹¹ con la definitiva consacrazione presso il grande pubblico nel 1937, grazie all'edizione illustrata del romanzo di Nagai Kafū, *Bokutō kidan*. In costante contatto con i maggiori circoli letterari del tempo, tra cui il Pan no kai,⁹² nel

⁹¹ L'attività di illustratore di Shōhachi si intensificò a partire dall'epoca Shōwa e, come scrive Maeda Ai nell'introduzione a una riedizione di *Tōkyō no fūzoku* 東京の風俗 (La cultura popolare di Tōkyō, 1949), fu con ogni probabilità una conseguenza del forte stato di prostrazione in cui versava in seguito alla morte del collega e amico di una vita, Kishida Ryūsei 岸田劉生 (1891-1929). Kimura Shōhachi, *Tōkyō no fūzoku*, Tōkyō: Fuzanbō, 1978, p. vi.

⁹² Di cui faceva parte il fratello maggiore, lo scrittore Kimura Sōta 木村荘太 (1889-1950). Uno dei dipinti a olio più celebri di Shōhachi, del 1928, ritrae proprio una scena del Pan no kai.

dopoguerra si accentuò il suo interesse per la cultura popolare della città di Tōkyō, che ebbe modo di esprimere non soltanto nelle opere pittoriche, ma anche in molti scritti di matrice saggistica, tra cui *Tōkyō no fūzoku*, *Nan'en zuihitsu* 南縁随筆 (Scritti sulla riva meridionale, 1951), *Gendai fūzokuchō* 現代風俗帳 (Quaderni di cultura popolare contemporanea, 1952) e, per l'appunto, *Tōkyō hanjōki*, che fu l'ultimo suo libro pubblicato prima della morte, avvenuta nel novembre del 1958. Le esperienze vissute in prima persona da Shōhachi tra Ryōgoku e Yoshikawachō 吉川町, insieme alle influenze letterarie provenienti dalla frequentazione degli scrittori del Pan no kai, colorano il suo racconto di Tōkyō, che è essenzialmente la città in via di estinzione dell'epoca Meiji, dove le ripetute ricostruzioni hanno avuto un effetto più dirompente del terremoto e della guerra. Ci troviamo di fronte a un testo che contiene gli elementi normalmente presenti negli *hanjōki* storici, vale a dire i riferimenti a una cultura popolare dal forte carattere locale, come pure una visione critica della trasformazione urbana che si articola nella forma di un confronto tra passato e presente, ma la sua ispirazione nostalgica la allontana dalle opere di Seiken, Bushō, Ryūhoku e altri.

Gli "*hanjōki*" dedicati al quartiere cosiddetto "Rokku," nei pressi di Asakusa, e a Ueno, risultano scevri da sentimenti nostalgici legati all'esperienza personale di un singolo autore, e i riferimenti al passato presenti nel testo servono in genere a promuovere un'idea di fioritura dei luoghi nel presente, nonostante tale fioritura fosse in realtà minacciata. *Rokku hanjōki*, pubblicato nel 1960 dalla municipalità di Taitō, nella zona nordorientale di Tōkyō, descrive la straordinaria vivacità del segmento di Asakusa comunemente conosciuto come "Rokku" (letteralmente: sesto distretto), che, totalmente ricostruito nel dopoguerra, era diventato negli anni successivi il centro indiscusso dell'intrattenimento della città, uno status di cui avrebbe goduto fino all'inizio degli anni Sessanta, quando la spinta verso ovest del piano di ammodernamento attuato in previsione delle Olimpiadi ne decretò un

rapido declino. *Rokku hanjōki* viene pubblicato per iniziativa delle autorità locali proprio all'inizio di tale fase, e forse proprio in un estremo tentativo di mantenere i riflettori accesi su una zona della città che per anni aveva rappresentato la *sakariba* per eccellenza. Dalla stessa volontà paiono animati i curatori del volume su Ueno, *Ueno hanjōshi*, che ripercorre le vicende più importanti della storia del quartiere, situato anch'esso nella stessa divisione amministrativa del Rokku, cioè Taitō-ku, e oggetto di un progressivo impoverimento a partire dalla Restaurazione, con l'emergere delle prime grandi baraccopoli e poi, dopo la guerra, quando divenne il principale punto di approdo di coloro che erano rimasti privi di abitazione. La pubblicazione di questi due testi, che dichiaratamente si rifanno alla tradizione delle cronache di fioritura in un momento, paradossalmente, di declino, è indicativo della presa che si riteneva il termine "*hanjō*" potesse avere sul pubblico, e anche di un certo retrogusto nostalgico dell'idea di fioritura e delle atmosfere a essa connesse.

È proprio questo aspetto accattivante degli *hanjōki*, quella sorta di promessa che il termine sembrava aver incorporato — una promessa triplice: per il lettore, di leggere storie avvincenti o divertenti, per l'autore, di possibili guadagni, per i committenti, di incentivare una qualche forma di consumo — a giustificare la proliferazione di testi sulla fioritura dei luoghi e dei prodotti più disparati: città e regioni, tratti ferroviari, località termali o sciistiche, attività sportive. Nell'epoca Shōwa, gli *hanjōki* diventano, con pochissime eccezioni, uno strumento per promuovere il consumo di qualcosa, inclusi i luoghi: essi riflettono, infatti, le profonde trasformazioni nelle abitudini di consumo della popolazione nel dopoguerra, quindi anche l'espansione del turismo di massa. Sono sempre di più le autorità locali e le associazioni che finanziano la produzione di *hanjōki* su determinate città o aree più ampie, e si tratta di pubblicazioni la cui unica finalità è descrivere e rendere appetibili tali luoghi al fine di attirare turisti, come accade per esempio con *Danjūrō to Kōfu hanjōki*, il cui autore, Noguchi Jirō,

era stato il sindaco di Kōfu tra il 1943 e il 1946, o con i due *hanjōki* relativi a Nagoya, *Nagoya hanjōki* e *Ōsu hanjōki*.⁹³ Se l'atmosfera è nostalgica, significa che si vogliono porre in risalto elementi tradizionali, a sottolineare la storia, dunque la dignità, della realtà geografica oggetto della trattazione. Viceversa, se l'enfasi è sulla novità, l'intento è di caratterizzarla sulla base della sua modernità. Non vi è più traccia delle opposizioni tra antico e moderno così cariche di tensioni degli *hanjōki* storici, né dell'ironia che costituiva il loro aspetto più tipico. Non vi sono più sottotesti, le citazioni sono didascaliche, la lingua ha perso la sua stratificazione.

La flessibilità del genere, la libertà che per un secolo l'aveva caratterizzato, dunque, ne decretava ora la fine: gli *hanjōki*, da testi ribelli, irriverenti e satirici, erano diventati, soprattutto in virtù del favore di cui godevano presso il pubblico, uno strumento degli interessi più disparati.

⁹³ Ōsu è un quartiere centrale di Nagoya il cui prestigio risale all'epoca Tokugawa. Nella seconda metà dell'Ottocento diventò il principale quartiere dei divertimenti della città e rimase tale fino alla fine del secolo, quando un incendio lo devastò. In seguito alla ricostruzione, riaprì nel 1912 con una vocazione più commerciale, che conserva ancora oggi.

Conclusioni

Il presente studio è nato da un'esigenza ben precisa: quella di individuare una collocazione per il filone testuale delle cronache di fioritura all'interno del canone moderno. La premessa era che gli *hanjōki* si sono sempre trovati, rispetto a generi e movimenti riconosciuti, in una posizione in qualche modo esterna, anche se spesso contigua. Pubblicato nella quarta decade del diciannovesimo secolo, il loro archetipo, *Edo hanjōki*, fu presto considerato un libro sconveniente, potenzialmente pericoloso, e in quanto tale da bandire. Le disavventure di Seiken sono un chiaro segnale della popolarità della sua opera, che evidentemente arrivava molto più lontano di quanto auspicato dalle *élites* politiche e intellettuali; promuoveva, nello specifico, un'immagine della città di Edo disallineata rispetto a quella desiderata dai detentori del potere, e con uno stile e un uso della scrittura capaci di accattivare un pubblico vasto. In altre parole: *Edo hanjōki* era un'opera in grado di esercitare una notevole influenza.

Per decenni si sono identificati gli *hanjōki* attenendosi a pochi criteri, il più importante dei quali è l'affinità con l'opera di Seiken. Altre caratteristiche distintive sono il focus sulla cultura popolare nella sua accezione più ampia, che comprende lo stile e le condizioni di vita delle classi medie e basse, l'uso del sinitico, l'ambientazione urbana, una tensione umoristica più o meno marcata. Tuttavia, se si volessero considerare *hanjōki* le sole opere che soddisfano questi requisiti, la storia del genere si interromperebbe

piuttosto bruscamente già sul finire del diciannovesimo secolo. Si è visto infatti che la strada tracciata da Seiken in *Edo hanjōki* fu progressivamente abbandonata nel corso dei decenni, che con il passare del tempo la centralità del cittadino, quindi delle molteplici espressioni del suo quotidiano, fu soppiantata da una maggiore attenzione ai luoghi stessi, che il sinitico era già stato messo da parte all'inizio del novecento, e che i toni umoristici delle origini sfumarono in atmosfere nostalgiche, o acriticamente entusiastiche, a mano a mano che emergevano nuovi interessi.

Nel corso della trattazione si è scelto di indicare le opere scritte nel solco dell'opera di Seiken, vale a dire quelle che ne mutuavano in parte o del tutto l'organizzazione topica, la scelta dei soggetti, il tenore generale e la lingua, come "*hanjōki* storici," e di considerare invece il termine "*hanjōki*" come dotato di un'accezione più ampia, tanto quanto la gamma di significati e situazioni cui può rimandare una parola come "*hanjō*," e a prescindere dai toni umoristici e dalla tensione critica più o meno marcata. Come si è visto, infatti, vi è una notevole differenza tra gli *hanjōki* pubblicati negli anni Settanta dell'ottocento, quando Tōkyō faticava a imporsi come capitale e si trovava dunque in una situazione di transizione e di crisi che, sin dai tempi di Seiken, aveva costituito la condizione ideale per un racconto ironico e dissacrante, e quelli successivi, che anche quando apparivano in momenti difficili della storia urbana tendevano a esprimere in modo prioritario problemi che sarebbero risultati estranei al primo *corpus*. Dopo l'inizio del ventesimo secolo, la definizione stessa di *kanbun gesaku* si svuota di significato: i libri che recano nel titolo la parola "*hanjōki*" non sono più in *kanbun* e spesso non sono neanche divertenti. All'indomani del terremoto del 1923, per esempio, vengono pubblicate due opere che raccontano lo stato della città in macerie e poi in ricostruzione, e non si osserva alcun intento umoristico, anzi: il tono è il più delle volte elegiaco, le descrizioni sono soffuse di nostalgia. Tuttavia, il fatto stesso che nei titoli si faccia riferimento alla tradizione dello *hanjōki* può essere interpretato

come il segnale di un diverso tipo di spirito critico, che esprime nell'effetto di incongruenza determinato dall'accostamento di titolo e realtà dei fatti descritti la negazione di quella retorica della "fortuna della disgrazia"¹ basata sull'idea che la città ricostruita sarebbe stata migliore di quella andata distrutta a causa del sisma, dunque che quest'ultimo rappresentava un'occasione di ulteriore ammodernamento e trasformazione urbana.

Organizzati intorno a una concezione dello spazio che è assimilabile a quella di "spazio vissuto" (*espace vécue*) teorizzata successivamente, nella sua forma più complessa, da Henri Lefebvre,² molti *hanjōki* dell'epoca Taishō si concentrano sull'esperienza dei cittadini e, più in generale, delle persone all'interno della città, evidenziando le difficoltà sia quotidiane (spostamenti, sovraffollamento, disponibilità di beni di consumo ecc.) sia di ordine psichico ed emotivo (spaesamento, perdita di coordinate identitarie ecc.). In altre parole, anche tra gli *hanjōki* che rinunciano alle sottigliezze del sinitico, e in cui i toni umoristici sono sopiti o assenti, si possono individuare tracce di spirito critico nell'ironia con cui viene introdotto il concetto, dissonante rispetto alle circostanze, di *hanjō*.

Ciò, tuttavia, non accade per tutti gli *hanjōki*. Si è visto infatti che con il passare degli anni il riferimento al genere è operato in

¹ Nakajima Naoto, "La ricostruzione postbellica e il paesaggio urbano storico di Tokyo." In *Storia Urbana* 140/141 (2013), p. 134.

² Il concetto di "spazio vissuto" in Lefebvre (1974) si riferisce alla dimensione dell'esperienza umana e sociale dello spazio, quello che le persone percepiscono e vivono nella loro quotidianità. Lefebvre distingue tre tipi di spazio: lo spazio percepito, lo spazio concepito e lo spazio vissuto. Lo spazio vissuto è quello che emerge dalle pratiche sociali, dalle emozioni, dai ricordi e dalle relazioni che le persone instaurano con i luoghi. È uno spazio carico di significati simbolici e culturali, diverso dalle rappresentazioni astratte o pianificate dello spazio che si ritrovano nei progetti urbanistici o nelle mappe tecniche. In sintesi, lo "spazio vissuto" coincide con l'esperienza soggettiva e collettiva dello spazio, influenzata da fattori storici, culturali e sociali. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 2000, p. 50.

modo sempre più arbitrario, con l'intento di sfruttarne la grande popolarità a vantaggio di interessi precisi. Compaiono "*hanjōki*" dedicati alle città e alle regioni più disparate, e spesso i loro autori non sono veri scrittori — non di rado, non è possibile identificare uno o più autori, dal momento che la paternità del testo è attribuita a commissioni, associazioni e rappresentanze di governi locali. Siamo di fronte a un fenomeno che si potrebbe definire di "turistificazione" degli *hanjōki*, la loro riduzione a testi informativi e destinati a un uso pratico, più inclini a trasmettere notizie che a intrattenere. Se gli *hanjōki* storici sembravano voler scoraggiare questo utilizzo, salvo poi essere letti anche da viaggiatori che consideravano "utili," anche se in modo diverso, i loro contenuti, circa un secolo dopo *Edo hanjōki* ci troviamo di fronte a una proliferazione di testi che promuovono invece i luoghi descritti fornendo informazioni, coordinate spaziali, dettagli storici spesso corredati da ricche appendici iconografiche e cartografiche. Gli *hanjōki* del ventesimo secolo, in altre parole, dimostrano di aver incorporato alcune delle finalità delle guide e delle cronache dei luoghi famosi, avvicinandosi come mai, prima di allora, alle tradizioni dei *meishoki*, degli *annaisho* e di altre scritture topografiche preesistenti.

È proprio a questo punto della sua storia che lo *hanjōki*, come filone testuale, perde la propria ragion d'essere. E che, dunque, si consuma il suo definitivo declino.

Al di là delle categorie cui abitualmente si ricorre per poter definire questi testi — la lingua, la natura topografica, la finalità d'evasione —, che pure sono state approfondite in questo volume, è utile indirizzare l'attenzione verso altri aspetti emersi nell'analisi dei singoli testi che possono aiutare a comprendere la fisionomia del genere e dunque i suoi punti di forza e di debolezza.

In primo luogo, si deve considerare il posizionamento dell'autore/narratore/osservatore rispetto alla materia trattata. Fin dai tempi di *Edo hanjōki*, questo tipo di scrittura si è distinto per l'atteggiamento da *bōkansha*, cioè da osservatore esterno, degli autori,

che si ponevano alla giusta distanza per poter descrivere i fatti cogliendone ogni sfaccettatura, discrepanza e incongruenza, un passaggio essenziale affinché potesse esprimersi il tono ironico del testo. Si tratta di una posizione che non richiede la “presenza” di un narratore/persona, in netto contrasto con la sostanza stessa della modernizzazione letteraria di epoca Meiji. Andō Hiroshi ha confrontato il posizionamento autoriale nel romanzo moderno con quello tipico del *gesaku* del periodo Tokugawa, sottolineando l’assoluta libertà di quest’ultimo, dove la narrazione, in uno stesso testo, avveniva su molteplici piani diegetici, con voci narranti che intervenivano in intrecci fino a un momento prima impersonali, e che non si prestavano a un’immediata e certa identificazione, né se ne preoccupavano. Scrive lo studioso che “[n]el contesto delle sperimentazioni mirate all’acquisizione del metodo del romanzo realista europeo del diciannovesimo secolo, quella del romanzo [giapponese] moderno è anche una storia di tentativi ed errori sviluppatasi intorno all’incontro con il concetto inedito di ‘persona’ e alla ricerca di un modo per impadronirsi di questo concetto.”³ La “persona” cui fa riferimento Andō coincide con il punto di vista cui è affidata la narrazione, una categoria che emerge con forza ancora maggiore allorché si diffonde l’idea che la natura umana, nel mondo moderno, fosse oggetto di una continua repressione da parte delle ideologie politiche e di strutture e norme sociali, dunque che la sua sensibilità, mai veramente concettualizzata fino a quel momento, andasse salvaguardata.⁴ L’attribuzione di un valore alla sensibilità individuale favorì la diffusione di una narrativa incentrata sulla persona, in cui il ripiegamento sull’io costituiva una garanzia di naturalezza, quindi di realismo. Ciò era agli antipodi della tecnica descrittiva degli *hanjōki* storici,

³ Andō Hiroshi, “*Watakushi*” o *tsukuru*. *Kindai shōsetsu no kokoromi*, Tōkyō: Iwanami, 2015, p. 13.

⁴ Kamei Hideo, *Transformations of Sensibility: The Phenomenology of Meiji Literature*, a cura di Michael Bourdaghs, Ann Arbor: University of Michigan Center for Japanese Studies, 2002, p. 5.

mentre si osservano tracce di questa metamorfosi nei più recenti, in particolare quelli pubblicati dopo il Grande terremoto del Kantō, e fino ad arrivare alle atmosfere nostalgiche del *Tōkyō hanjōki* di Kimura Shōhachi: a mano a mano che emerge l'autore, viene meno la prospettiva del *bōkansha*, e con essa uno dei requisiti essenziali perché si realizzassero i toni umoristici e dissacranti che avevano caratterizzato i primi esempi del genere, decretandone il successo.

In secondo luogo, è opportuno riflettere sul cambiamento nella fisionomia dell'informazione, nel modo di intenderne l'utilità, che si realizza a partire da Seiken e attraverso i primi *hanjōki* di epoca Meiji. Si è visto come Seiken, Bushō, Narushima, Takamizawa e altri si sottraessero volutamente a qualsivoglia ambizione di utilità, come abdicassero al principio della finalità pratica per perseguire, invece, l'obiettivo di scavare a fondo sotto la superficie della realtà, apparentemente interessati solo ai fatti più divertenti e frivoli. Essi riuscivano, in questo modo, a portare allo scoperto tutte le incongruenze e le contraddizioni di un sistema fondamentalmente ingiusto e ancora confuso, immaturo. Le informazioni che la loro opera veicolava erano pertanto utili anch'esse, ma in un modo diverso rispetto a opere topografiche con una vocazione più direttamente pratica. Quando, dopo l'inizio del ventesimo secolo, cominciano a moltiplicarsi le opere che presentano il termine "*hanjō*" nel titolo e mutuano alcune caratteristiche degli *hanjōki* storici, ma che allo stesso tempo includono notizie dettagliate sui luoghi, mappe e apparati iconografici (disegni o fotografie), fino ad arrivare ai testi che promuovevano deliberatamente i viaggi verso determinate aree del paese e del mondo, è la natura stessa delle informazioni a risultare cambiata, non più distintiva delle prime cronache di fioritura.

Un terzo aspetto da tenere nella dovuta considerazione è il rapporto tra presente e passato che sottende alla rappresentazione degli spazi urbani negli *hanjōki*. Se, infatti, *Edo hanjōki* costituisce per molti epigoni il termine di confronto privilegiato, la misura

stessa del cambiamento in atto, è emerso come una costante delle cronache di fioritura comparse successivamente alla Restaurazione sia il riferimento al “nuovo,” a quanto cioè di inedito il paesaggio avesse da offrire ai suoi visitatori, e in una chiave tutt’altro che nostalgica. Gli autori si soffermavano sulle trasformazioni e sulle rivoluzioni delle abitudini e degli stili di vita, e spesso conferivano spessore alle proprie descrizioni operando dei parallelismi più o meno espliciti con quelle di Seiken e degli autori di *gesaku* come di poesia o di altri generi topografici. Tuttavia, anche quando il confronto faceva emergere contraddizioni e difetti, l’ironia raramente incorporava un auspicio di ritorno al passato: attenti alle minuzie del quotidiano e alla dimensione ridotta della presenza umana nello spazio della città, gli autori di *hanjōki* storici si scagliavano contro i ciechi fautori di un progresso per cui i tempi non erano ancora maturi, contro chi promuoveva pratiche inefficaci perché inadeguate al contesto e si lasciava persuadere da pochi dettagli superficiali di un ammodernamento lungi dall’essere compiuto. Quando, a partire dall’epoca Taishō la nostalgia prende sempre più piede all’interno degli *hanjōki*, viene meno un’ulteriore peculiarità del genere: la sua attitudine a cogliere il cambiamento senza cedere al rimpianto e alla tensione malinconica verso realtà ormai lontane. Gli *hanjōki* hanno come referente immediato il qui e ora dell’esperienza concreta, reale: la nostalgia è una funzione della psiche che ha come oggetto un’entità atemporale, assente, astratta.

In ultima analisi, ciò che appare evidente è che esistono di fatto tre distinti *corpora*. Da una parte ritroviamo gli *hanjōki* storici, scritti in sinitico, irriverenti, incentrati su realtà urbane in trasformazione, che non sopravvissero alla svalutazione del *kanbun* e del *gesaku* e la cui produzione si interruppe dunque prima dell’inizio del ventesimo secolo. Vi è poi un gruppo di testi che deriva da questo primo gruppo, e che comprende alcuni *hanjōki* su Tōkyō, come per esempio *Gingai shōshi* di Seki Kenshi e *Tōkyō mirai hanjōki*, di Ōkubo Tsunekichi, ma anche su altre città, come *Yokohama*

shinshi di Kawai Keiichi; si tratta di testi che rinunciano a molte delle caratteristiche peculiari degli *hanjōki* storici ma continuano a osservare alcuni principi cardine di questo filone testuale, tra cui l'enfasi sulla dimensione del quotidiano, l'attenzione alla novità e un'organizzazione interna basata su principi topici e topografici. L'ultimo gruppo è invece costituito da tutti quegli "*hanjōki*" che si discostano in maniera significativa dai loro precedenti e si servono del concetto di "*hanjō*" per veicolare contenuti e perseguire finalità diverse; in alcuni casi si tratta di testi turistici, persino promozionali, che approfittano della popolarità del termine per avvicinare il maggior numero possibile di lettori all'oggetto della trattazione, in altri di opere dalla forte impronta personale che propongono letture nostalgiche e appassionate dei luoghi descritti.

Se l'uso del sinitico e la distanza dai modelli occidentali, che avevano influenzato forme divenute poi dominanti, sono responsabili della mancata inclusione degli *hanjōki* nel canone letterario moderno, la loro duttilità e scarsa normatività sono le principali ragioni di questa diversificazione, che con il passare dei decenni arrivò a decretarne il declino. Ciò nonostante, si tratta di testi che hanno esercitato una notevole influenza sui modi di conoscere e raccontare la città e la modernità, che costituiscono una preziosa risorsa non solo come documenti storici ma anche letterari. Per la loro stessa natura di testi disallineati, il cui sviluppo ha seguito un tracciato estraneo ma parallelo a quello delle priorità governative prima e del canone poi, gli *hanjōki* sono in grado di suscitare nuove riflessioni e incoraggiare riletture intorno a temi finora scarsamente considerati, e che pertengono a questioni di primaria importanza come le discriminazioni di classe, genere ed etnia all'interno dei contesti urbani, le trasformazioni e le gerarchie linguistiche, il rapporto tra centro e periferia, delle città come dell'impero.

Bibliografia

Fonti primarie

- GE, Yuanxu, *Shanghai hanjōki*, a cura di Tōdō Ryōshun, s.i.l., 1878.
- HAGIWARA, Otohiko, *Tōkyō kaika hanjōshi*, voll. 1-2, Tōkyō: Banseidō, 1874.
- HATTORI, Seiichi, *Tōkyō shin hanjōki*, voll. 1-6, Tōkyō: Keishōkaku, 1874.
- ITŌ, Gingetsu, *Saishin Tōkyō hanjōki*, voll. 1-2, Tōkyō: Naigai shuppan kyōkai, 1903.
- KIKUEN, Rōjin, *Minato no hana Yokohama kidan*, Yokohama: Kinkōdō, s.a.
- KŌDANSHA BUNGEI BUNKO (a cura di), *Dai Tōkyō hanjōki. Shitamachi*, Tōkyō: Kōdansha, 2013.
- , *Dai Tōkyō hanjōki. Yamanote*, Tōkyō: Kōdansha, 2013.
- MASUYAMA, Morimasa, *Kyōtō han'eiki*, Tōkyō: Seikōen, 1893.
- , *Meiji shinsen Saikyō hanjōki*, voll. 1-2, Kyōto: Kyōto shobō, 1877.
- MATSUBARA, Iwagorō, *Saiankoku no Tōkyō*, Tōkyō: Kōdansha, 2015.
- MIZUSHIMA, Niou, *Shin Tōkyō hanjōki fu Ōsaka hanjōki*, Tōkyō: Nihon hyōronsha, 1924.
- NAKANO, Kōkan, *Pekin hanjōki*, voll. 1-2, Pechino: Shina fūbutsu kenkyūkai, 1922.
- NARUSHIMA, Ryūhoku, *Ryūkyō shinshi*, voll. 1-2, Tōkyō: Keishōkaku, 1874.
- OKADA, Yūhō, *Niigata hanjōki*, Niigata: Seikadō, 1885.
- , *Niigata zakki*, voll. 1-2, Niigata: Sakurai sansaku, 1887.

- ŌKUBO, Tsunekichi, *Tōkyō mirai hanjōki*, Tōkyō: Kasugadō, 1887.
- SEKI, Kenshi, *Tōkyō Gingai shōshi*, Tōkyō: Yamada Kōnosuke, 1882.
- SEVERINI, Antelmo, *Le curiosità di Jōcōhama. Parte II e III. Trascrizione, Traduzione e Note*, Firenze: Tipi dei Successori Le Monnier, 1882.
- TAKAMIZAWA, Shigeru, *Tōkyō kaika hanjōshi*, voll. 1-2, Tōkyō: Yamatoya Kihei, 1874.
- TAKASU, Jisuke, *Hakodate hanjōki*, voll. 1-2, Tōkyō: Tomioka Einosuke, 1884.
- TAKEI, Nekketsu, *Honoruru hanjōki*, Honolulu: Motoshige shinjudō, 1911.
- TERAKADO, Seiken, “Edo hanjōki,” in Hino Tatsuo (a cura di), *Shin Nihon Koten Bungaku Taikei*, vol. 100, Tōkyō: Iwanami, 1989, pp. 1-332.
- TOKUNAGA, Tanehisa, “Azuma monogatari,” in Asakura Haruhiko (a cura di), *Kanazōshi shūsei*, vol. 1, Tōkyō: Tōkyōdō, 1980, pp. 333-361.
- , “Tokunaga Tanehisa kikō,” in Yanagisawa Masaki (a cura di), *Kana zōshi shūsei*, vol. 54, Tōkyō: Tōkyōdō, 2015, pp. 185-199.
- WATANABE, Hisashi (a cura di), *Saishin Rondon hanjōki*, Tōkyō: Hakubunkan, 1910.
- YAMAGUCHI, Koken, *Tōto shin hanjōki*, Tōkyō: Kyōkadō shoten, 1905.
- YANAGAWA, Shunsan, *Yokohama hanjōki*, Tōkyō: Kinokuniya Genbei, s.a.

Fonti secondarie

- ANDŌ, Hiroshi, “Watakushi” o tsukuru. *Kindai shōsetsu no kokoromi*, Tōkyō: Iwanami, 2015.
- ARIGA, Chieko, “The Playful Gloss. Rubi in Japanese Literature.” In *Monumenta Nipponica* 44: 3 (1989), pp. 309-335.
- BATES, Alex, *The Culture of the Quake. The Great Kantō Earthquake and Taishō Japan*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- BERLINGUEZ-KONO, Noriko, “Debates on Naichi Zakkyo in Japan (1879-99): The Influence of Spencerian Social Evolutionism on the Japanese Perception of the West,” in Bert Edstrom (a cura di), *The Japanese and Europe: Images and Perceptions*, Richmond: Curzon Press, 2000, pp. 7-22.
- BERRY, Mary Elizabeth, *Japan in Print: Information and Nation in the Early Modern Period*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

- BRECHER, W. Puck, *The Aesthetics of Strangeness: Eccentricity and Madness in Early Modern Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013.
- BURKE, Peter, "Culture: Representations," in Peter Clark (a cura di), *The Oxford Handbook of Cities in World History*, Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 438-454.
- BURKS, Ardath W. (a cura di), *The Modernizers: Overseas Students, Foreign Employees, and Meiji Japan*, Boulder: Westview Press, 1985.
- CAMPBELL, Robert, "Ginza bungei no hyakunen (1)." In *Bungaku* 16: 2 (2015), pp. 256-265.
- , "Tenpō-ki zengo no Shogakai." In *Kinsei bungei* 47 (1987), pp. 47-72.
- CAVARERO, Adriana, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, traduzione di Paul A. Kottman, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- COALDRAKE, William H., "Edo Architecture and Tokugawa Law." In *Monumenta Nipponica* 36: 3 (1981), pp. 235-284.
- , "Metaphors of the Metropolis: Architectural and Artistic Representations of the Identity of Edo," in Nicolas Fiévé e Paul Waley (a cura di), *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, London: RoutledgeCurzon, 2003, pp. 129-149.
- , "The Gatehouse of The Shōgun's Senior Councillor: Building Design and Status Symbolism in Japanese Architecture of The Late Edo Period." In *Journal of the Society of Architectural Historians* 47: 4 (1988), pp. 397-410.
- CRAWCOUR, E. Sydney, "Economic Change in the Nineteenth Century," in Marius B. Jansen (a cura di), *The Cambridge History of Japan*, vol. 5, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 569-617.
- DE TROIA, Paolo, "Love and Passion in Late Imperial China: The Painted Boats of Suzhou." In *Rivista degli studi orientali* 78: 4 (2007), pp. 83-92.
- ELISONAS, Jurgen, "Notorious Places: A Brief Excursion into the Narrative Topography of Early Edo," in James L. McClain, John M. Merriman e Ugawa Kaoru (a cura di), *Edo and Paris: Urban Life and the State in the Early Modern Era*, Ithaca: Cornell University Press, 1994, pp. 253-291.
- ENDŌ, Shizuo (a cura di), *Hyakunen mae no Tōkyō fūzoku tanbō*, Tōkyō: Gakugei shorin, 1976.

FOLLACO, Gala Maria, “A Soundscape of Urban Modernity: Voices and Din in 1874 *Hanjōki*.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 82: 1 (2022), pp. 1-36.

———, “Cronache di una ricostruzione: *Dai Tōkyō hanjōki* (1927) e la Tokyo post-terremoto,” in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (a cura di), *Il dono dell’airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiya*, Firenze: Firenze University Press, 2024, pp. 143-154.

FRALEIGH, Matthew, *New Chronicles of Yanagibashi and Diary of a Journey to the West. Narushima Ryūhoku: Reports from Home and Abroad*, Ithaca: Cornell East Asia Series, 2010.

———, *Plucking Chrysanthemums: Narushima Ryūhoku and Sinitic Literary Traditions in Modern Japan*, Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2016.

FUJINO, Yūko, *Minshū bōryoku: ikki, bōdō, gyakusatsu no Nihon kindai*, Tōkyō: Chūō kōronsha, 2020.

FUJISHIMA, Takashi, *Kashihon’ya dokuritsusha to sono keifu*, Sapporo: Hokkaidō shuppan kikaku sentā, 2010.

FUJITANI, Takashi, *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan*, Berkeley: University of California Press, 1998.

FUKUDA, Kiyoto, “*Hanjōki*,” in *Nihon kindai bungaku daijiten*, vol. 4, Tōkyō: Kōdansha, 1978, pp. 430-431.

GEIGER, Andrea, *Subverting Exclusion. Transpacific Encounters with Race, Caste, and Borders, 1885-1928*, New Haven: Yale University Press, 2015.

GIGLIOLI, Enrico Hillyer, *Viaggio intorno al globo della r. pirocorvetta “Magenta” negli anni 1865-66-67-68*, Milano: V. Maisner e compagnia, 1875.

GLASS, Ruth, *London: Aspects of Change*, London: MacGibbon & Kee, 1964.

GLUCK, Carol, *Japan’s Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton: Princeton University Press, 1985.

———, “The Invention of Edo,” in Stephen Vlastos (a cura di), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 262-284.

GOREE, Robert, “Meisho Zue and The Mapping of Prosperity in Late Tokugawa Japan.” In *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 23 (2017), pp. 73-107.

- GRUNOW, Tristan R., "Ginza Bricktown and the Myth of Meiji Modernization," in *Digital Meijis: Revisualizing Modern Japanese History at 150*, a cura di Tristan R. Grunow e Naoko Kato, Vancouver: University of British Columbia Library, 2019, pp. 71-84.
- HASEGAWA, Shōgo, "Meiji zenki no meisho annaiki ni miru Kyō-meisho ni tsuite no kōsatsu." In *Rekishī chirigaku* 54: 4 (2012), pp. 24-45.
- HAYAKAWA (Shibata), Miyuki, "Muyū koji cho Naichi zakkyo Tōkyō mirai hanjōki ni tsuite." In *Kōhon kindai bungaku* 12 (1989), pp. 22-29.
- HIGUCHI, Tadahiko, Sugiyama Kōichi e Yokoyama Ryūjirō, "Edo no shiki no meisho ni tsuite." In *Toshi keikaku ronbunshū* 16 (1981), pp. 379-384.
- HINO, Tatsuo (a cura di), *Shin Nihon koten bungaku taikei 100. Edo hanjōki Ryūkyō shinshi*, Tōkyō: Iwanami, 1989.
- HIRAIDE, Kōjirō, *Tōkyō fūzoku shi*, Tōkyō: Hara shobō, 1968.
- HIRANO, Katsuya, *The Politics of Dialogic Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan*, Chicago: Chicago University Press, 2013.
- HOWELL, David L., *Geographies of Identity in Nineteenth-Century Japan*, Los Angeles: University of California Press, 2005.
- HUFFMAN, James L., *Down and Out in Late Meiji Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2018.
- , *Politics of the Meiji Press: The Life of Fukuchi Gen'ichirō*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2019.
- INAGAKI, Tatsurō, Takemori Ten'yū e Nakajima Kunihiro (a cura di), *Kafū zenshū*, voll. 1-30, Tōkyō: Iwanami shoten, 1992-1995.
- ISHII, Akira, *Edo no fūzoku jiten*, Tōkyō: Tōkyōdō shuppan, 2016.
- ISHIKAWA, Iwao, "Hagiwara Otohiko cho Tōkyō kaika hanjōshi kaidai," in *Meiji bunka zenshū*, a cura di Meiji bunka kenkyūkai, Tōkyō: Nihon hyōron shinsha, 1967, vol. 8, pp. 10-12.
- , "Takamizawa Shigeru cho Tōkyō kaika hanjōshi kaidai," in *Meiji bunka zenshū*, a cura di Meiji bunka kenkyūkai, Tōkyō: Nihon hyōron shinsha, 1967, vol. 8, p. 12.
- IWAMOTO, Kattōshi, *Zoku enseki jissu*, vol. 2, Tōkyō: Chūō kōronsha, 1980.
- JACOBOWITZ, Seth, *Writing Technology in Meiji Japan: A Media Theory of Modern Japanese Literature and Visual Culture*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2015.

- JANSEN, Marius B. e Gilbert Rozman (a cura di), *Japan in Transition: From Tokugawa to Meiji*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- JINNAI, Hidenobu, *Tōkyō no kūkan jinruigaku*, Tōkyō: Chikuma shobō, 1992.
- JONES, Sumie e Kenji Watanabe (a cura di), *An Edo Anthology: Literature from Japan's Mega-City, 1750-1850*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2013.
- KAMEI, Hideo, *Transformations of Sensibility: The Phenomenology of Meiji Literature*, a cura di Michael Bourdaghs, Ann Arbor: University of Michigan Center for Japanese Studies, 2002.
- KAN, Dokusan, *Kantō daishinsai*, Tōkyō: Shinkansha, 2020.
- KARLIN, Jason G., *Gender and Nation in Meiji Japan: Modernity, Loss, and the Doing of History*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.
- KIGOSHI, Shunsuke, *Chi to ki de meguru kinsei chishi: meisho zue to shokoku kidan*, Tōkyō: Heibonsha, 2023.
- KIM, Kyu Hyun, *The Age of Visions and Arguments: Parliamentaryism and the National Public Sphere in Early Meiji Japan*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2007.
- KIMURA, Shōhachi, *Tōkyō no fūzoku*, Tōkyō: Fuzanbō, 1978.
- KITAZAWA, Jirō, "Hanjōki no Yuya no bu ni tsuite." In *Koten kenkyū* 4: 3 (1939), pp. 40-51.
- KONDŌ, Takako, "Minato no hana Yokohama kidan." In *Toshokan dayori. Bunka gakuen toshokan* 150 (2010), pp. 109-110.
- KŌNO, Kimiko, Wiebke Denecke, Shinkawa Tokio e Jinno Hidenori (a cura di), *Nihon "bun" gaku shi*, voll.1-3, Tōkyō: Benseisha, 2018.
- KORNICKI, Peter F., *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, Leiden: Brill, 1998.
- KUNIEDA, Tomoki, "Public relations by a local government: 150 years of Tokyo's PR," in Tomoki Kunieda, Koichi Yamamura e Junichiro Miyabe (a cura di), *Public Relations in Japan: Evolution of Communication Management in a Culture of Lifetime Employment*, London: Routledge, 2019, pp. 37-52.
- KURATA, Yoshihiro, *Geinō no bunmei kaika: Meiji kokka to geinō kindai*, Tōkyō: Heibonsha, 1999.
- KURITA, Kyoko, "Meiji Japan's Y23 Crisis and the Discovery of the Future: Suehiro Tetchō's Nijusan-nen mirai-ki." In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60: 2 (2000), pp. 5-43.

- LANE, Richard, "The Beginnings of The Modern Japanese Novel: Kana-zōshi, 1600-1682." In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 20: 3/4 (1957), pp. 644-701.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 2000.
- LEUTNER, Robert W., *Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo fiction*, Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- LI, Lincoln, *The Chinese Factor in Modern Japanese Thought: The Case of Tachibana Shiraki, 1881-1945*, New York: University of New York Press, 1996.
- LIU, Jianhui, *Demon Capital Shanghai: The "Modern" Experience of Japanese Intellectuals*, traduzione di Joshua A. Fogel, Portland, ME: MerwinAsia, 2012.
- MAEDA, Ai, *Maeda Ai chōsaku shū 1. Bakumatsu, ishinki no bungaku*, Tōkyō: Chikuma shobō, 1989.
- , *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, a cura di James A. Fujii, Durham and London: Duke University Press, 2004.
- MAEDA, Kyōji, *Kantō daishinsai to ryūgen: Mizushima Niou, hakkinban taikenki o yomu*, Tōkyō: Iwanami, 2023.
- MANIERI, Antonio, *Hitachi no kuni fudoki. Cronaca della provincia di Hitachi e dei suoi costumi*, Roma: Carocci, 2013.
- MAO, Xiang e Yu Huai, *Plum Shadows and Plank Bridge: Two Memoirs About Courtesans*, traduzione di Wai-yee Li, New York and Chichester: Columbia University Press, 2019.
- MARKUS, Andrew, "Meat and Potatoes: Two Selections from Edo Hanjōki." In *Sino-Japanese Studies* 4: 2 (1992), pp. 7-26.
- , "Shogakai: Celebrity Banquets of the Late Edo Period." In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 53: 1 (1993), pp. 135-167.
- , "Terakado Seiken's Blossoms along the Sumida." In *Sino-Japanese Studies* 3: 2 (1991), pp. 9-29.
- , "The Carnival of Edo: Misemono Spectacles from Contemporary Accounts." In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45: 2 (1985), pp. 499-541.
- MATSUDA, Kiyoshi, et al. (a cura di), *Kaigai kenbunshū*, Tōkyō: Iwanami, 2009.
- MATSUYAMA, Megumi, *Toshi kukan no Meiji ishin: Edo kara Tōkyō e no daitenkan*, Tōkyō: Chikuma shobō, 2019.

- MATTHEW, Robert, *Japanese Science Fiction: A View of a Changing Society*, London and New York: Routledge, 1989.
- MIKI, Aika, "Hattori Bushō den," in Shioda Ryōhei (a cura di) *Meiji bungaku zenshū*, vol. 4, Tōkyō: Chikuma shobō, 1969, pp. 399-408.
- MORETTI, Laura, "Appropriating Urban Space. Kyōto and Edo in Japanese Prose of the 17th Century," in Marco Ceresa (a cura di), *Città d'Oriente*, Venezia: Cafoscarina, 2008, pp. 53-87.
- NAKAJIMA, Naoto, "La ricostruzione postbellica e il paesaggio urbano storico di Tokyo." In *Storia Urbana* 140/141 (2013), pp. 127-153.
- NAKAMURA, Yukihiro, "Tsūzokumono zatsudan. Kinsei hon'yaku shōsetsu ni tsuite." In *Kansai daigaku tōzai gakujutsu kenkyūjo kiyō* 15 (1982), pp. 1-22.
- NISHIYAMA, Matsunosuke, *Edo Culture: Daily life and diversion in urban Japan, 1600-1868*, a cura di Gerald Groemer, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997.
- OGI, Shinzō, *Tōkei jidai: Edo to Tōkyō no aida de*, Tōkyō: Kōdansha, 2006.
- OKITSU, Kaname, *Meiji kaikaki bungaku no kenkyū*, Tōkyō: Ōfūsha, 1973.
- PIGEOT, Jacqueline, *Michiyuki-bun: Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris: Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises, Collège de France, 2009.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- SCHENCKING, J. Charles, "The Great Kanto Earthquake and the Culture of Catastrophe and Reconstruction in 1920s Japan." In *Journal of Japanese Studies* 34: 2 (2008), pp. 295-331.
- SCHMIDT, Jan, "Just for the Record: Ōkuma Shigenobu and the Mediatization of 1910s Japanese. Politic(ian)s." In *Media History* 28: 1 (2022), pp. 60-84.
- SCHULZ, Evelyn, *Stadt-Diskurse in den "Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō" (Tōkyō hanjō ki): Eine Gattung der topografischen Literatur Japans und ihre Bilder von Tōkyō (1832-1958)*, München: Iudicium, 2004.
- SEGAWA SEIGLE, Cecilia, *Yoshiwara. The Glittering World of the Japanese Courtesan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1993.
- SHIMIZU, Yuichirō, "Kokka, Seitō, Kokumin: Rikken Seiji no 130 nen." In *ASTEION* 90 (2019), pp. 14-28.

- SHIRANE, Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*, New York: Columbia University Press, 2012.
- , “Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei’s Poetics.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 50: 1 (1990), pp. 71-85.
- SMITH II, Henry D., “Tokyo as an Idea: An Exploration of Japanese Urban Thought Until 1945.” In *Journal of Japanese Studies* 4: 1 (1978), pp. 45-80.
- SUGAI, Satoko, “Kinsei Kyōto no meisho annaiki no junro settei ni miru ‘rakuchū’ ‘rakugai’ ninshiki,” in *Nihon kenchiku gakkai keikaku-kei ronbunshū* 579 (2004), pp. 163-170.
- SUZUKI, Sadami, *Modan toshi no hyōgen. Jikō, gensō, josei*, Kyoto: Hakuchisha, 1992.
- TAKANO, Hanzan, “*Shikionron* no sakusha (Tokunaga Tanehisa oyobi *Tokunaga nikki*).” In *Shinshōsetsu* 11: 9 (1903), pp. 1-8.
- TANIGUCHI, Iwao, “*Tōkyō shin hanjōki* hidari rubi yōrei sōsakuin: Meiji shoki zokugo hyōgen kōsatsu no ichi shiryō toshite.” In *Aichi kyōiku Daigaku kenkyū hōkoku* 30 (1981), pp. 246-270.
- TANIKAWA, Keiichi, “Tokei no machi: *Rondon shin hanjōki* ni okeru Edo, Rondon, Tōkyō.” In *Bungaku* 10: 6 (2009), pp. 49-57.
- TERUOKA, Yasutaka, “The Pleasure Quarters and Tokugawa Culture,” in Andrew C. Gerstle (a cura di), *18th Century Japan: Culture and Society*, London: Routledge, 2000, pp. 3-28.
- TŌKYŌ NICHİ NICHİ SHINBUN, 13 maggio 1874.
- , 8 giugno 1881.
- , 22 luglio 1881.
- , 16 febbraio 1890.
- TOYOSAWA, Nobuko, *Imaginative Mapping: Landscape and Japanese Identity in the Tokugawa and Meiji Eras*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2019.
- UESUGI, Mitsuhiro, “Tenpō no kikin to bakuhan taisei no hōkai,” in Kodama Kōta et al. (a cura di), *Edo jidai no kikin*, Tōkyō: Yusankaku shuppan, 1982, pp. 105-115.
- VAPORIS, Constantine Nomikos, *Tour of Duty: Samurai, Military Service in Edo, and the Culture of Early Modern Japan*, Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2008.

- WADA, Shigejirō, *Kindai bungaku sōseiki no kenkyū. Riarizumu no seisei*, Tōkyō: Ōfūsha, 1973.
- WALEY, Paul, “By Ferry to Factory: Crossing Tōkyō’s Great River into a New World,” in Nicolas Fiévé e Paul Waley (a cura di), *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, London: RoutledgeCurzon, 2003, pp. 208-232.
- WATANABE, Katsuhiko e Naitō Akira, “Meisho no keitai yōso: Edo jidai 4 to ni okeru toshi keikan no kenkyū I.” In *Nihon toshi keikaku gakkai gakujiutsu kenkyū ronbunshū* 20 (1985), pp. 13-18.
- WATANABE, Yutai, “Hu you za ji to Shanghai hanjōki ni tsuite.” In *Nishōgakusha daigakuin kiyō* 20 (2006), pp. 189-214.
- WILKES TUCKER, Anne, et al. (a cura di), *The History of Japanese Photography*, New Haven: Yale University Press, 2003.
- XIONG, Ying, *Representing Empire: Japanese Colonial Literature in Taiwan and Manchuria*, Leiden and Boston: Brill, 2014.
- YAMAGUCHI, Koken, *Tōto shin hanjōki*, a cura di Tsuchida Mitsufumi, Tōkyō: Ōzorasha, 1992.
- YIU, Angela, “A New Map of Hell: Sato Haruo’s Dystopian Fiction.” In *Japan Forum* 21:1 (2009), pp. 53-73.
- YONEMOTO, Marcia, “The ‘Spatial Vernacular’ in Tokugawa Maps.” In *The Journal of Asian Studies* 59: 3 (2000), pp. 647-666.
- YOSHIDA, Nobuyuki, *Kinsei toshi shakai no mibun kōzō*, Tōkyō: University of Tokyo Press, 1998.
- , *Toshi: Edo ni ikiru*, Tōkyō: Iwanami shoten, 2015.

Indice analitico

- annaisho*, 129
Asai Ryōi, 41
Azuma monogatari, 41-50
bakumatsu, 20, 77
barakku, 161
Beikoku hanjōki: saikin gojūnenkan, 134
bōkansha, 194-196
bunmei kaika, 69, 90, 104, 126, 139, 142, 175-176
cartografia, 29-31
chōnin, 38, 60, 76
Dai Tōkyō hanjōki, 162-168
Danjūrō to Kōfu hanjōki, 186, 189
Edo hanjōki, 11, 12, 13, 15, 18, 19-20, 51-67
Edo meishoki, 41, 45, 50
edokko, 14-15, 100, 152-154
Eikoku Rondon shin hanjōki, 133-136
fisionomia dell'informazione, 18, 30, 196
fotografia, 105-107
fudoki, 28-29, 33
Fujioka Sakutarō, 130
Fukagawa, 59-60, 83, 102, 155-157, 163
Fukoku Parisu shin hanjōki, 134
Fukuzawa Yukichi, 94-95, 146
funayado, 101
Fusō Kan, 93
Futabatei Shimei, 70-71
fūzoku, 14, 75-78, 124, 129-131, 139, 145, 149, 161, 167, 175-176, 187-188
Fūzoku gahō, 129
Ge Yuanxu, 133-134
geisha, 12, 82-84, 90, 101, 106, 115, 145, 177
gesaku, 10, 40, 42, 51, 57, 71-72, 78, 85, 110, 152, 195, 197
gikun, 57, 79, 122, 143, 146, 152
Gingai shōshi, 131, 141-147, 197
Giochi olimpici → Olimpiadi
glosse → *gikun*
Grande terremoto del Kantō, 17, 24, 131, 158-164, 188, 192, 196
Hagiwara Otohiko, 12, 21-22, 77, 80, 109, 117, 120, 121, 146, 157
Hakodate, 24, 132
Hakodate hanjōki, 132, 169, 177-178

- hanjō*, 14, 40, 63, 66, 137
hanjōshi, 128, 138, 185
 Hattori Bushō, 12, 21-24, 77, 79,
 91, 92-109, 114, 116, 118,
 119, 120, 122, 134, 147, 150,
 151, 152, 177, 196
 Hattori Seiichi → Hattori Bushō
 Hayashi Jussai, 54
 Hiraga Gennai, 55
 Hiraide Kōjirō, 129-130
 Honjo, 57, 59, 60, 65, 156, 157,
 163
 Honolulu, 25, 133, 181-182
Honoruru hanjōki, 133, 179-183
Hu you za ji, 133-135
hyōbanki, 42, 44, 84, 115
irozato, 102
 Ishikawa Ryūsen, 31-32
 Itō Gingetsu, 131, 142, 151, 153,
 156
jiyū minken undō, 70
kaichō, 63-65
 Kanagaki Robun, 71
kanazōshi, 42
kanbun, 10, 11, 13, 22-24, 54, 57,
 72, 78-80, 92, 97, 111, 112,
 116, 123-124, 128, 142, 143,
 146, 158, 176, 178, 180, 191-
 193, 197-198
kanbun gesaku, 11, 78, 92, 117,
 118, 122, 178, 192
 Kanda, 13, 51, 65, 155
kanshi, 93
 Kawai Keiichi, 131, 132, 168-
 171, 198
kenbunki, 180
 Kikuen rōjin, 170-174
 Kitahara Hakushū, 128, 163, 165
 Kondō Kanawa, 131-132, 142
 Kyōto, 19-20, 23, 24, 34, 38, 41,
 44-47, 89, 129, 132, 169, 174-
 176
Kyōwarabe, 35, 41, 45
 Londra, 25, 115, 134-137, 179-
 181
 Masuyama Morimasa, 132, 169,
 174-176
 Matsubara Iwagorō, 129, 139-
 140
Meiji nippō, 141
Meiji shinsen Saikyō hanjōki, 132,
 174-176
meisho, 19, 28, 34, 35-38, 47, 58,
 60, 65, 66, 112, 115, 143, 145,
 156, 157, 158, 167
meishoki, 35, 37, 41, 43-46, 78,
 87, 110, 174, 194
mibunsei, 10, 16, 73, 124, 125, 144
 Miki Kōsai, 112
Minato no hana Yokohama kidan,
 168-171
Miyako hanjōki, 54, 92
miyuki, 120, 124
 Mizushima Niou, 158-162
muyō, 52, 53, 58, 66, 80, 84, 87-
 88, 107, 119, 145, 168
muyōsha, 19, 52, 85, 118, 119
 Nagai Kafū, 12, 128, 187
 Nagoya, 129, 186, 190
Nagoya hanjōki, 186, 190
naichi zakkyo, 147-148
Naichi zakkyo mirai no yume, 147-
 151
 Nakagawa Kiun, 41, 45
 Nakajima Sōin, 54, 92, 112
 Nakano Kōkan, 179, 183-184
 Narushima Ryūhoku, 20, 49, 77,
 80-91, 139, 143, 180

- Nihon no kasō shakai*, 139
 Nihonbashi, 13, 48, 59, 60, 108-109, 113-115, 149, 157, 163
 Nihonmatsu, 93
 Niigata, 24, 132, 133, 169, 176-177
Niigata hanjōki, 133, 169, 176
Niigata zakki, 176, 177
 Niwa Jun'ichirō, 133, 134
 nostalgia, 23, 75, 77, 102, 107, 128, 161, 192, 197
 novità, 53, 75-76, 86, 88, 93, 97, 103-105, 108, 109, 136-138, 172, 174, 190
 Okada Yūhō, 133, 169, 176-1777
 Ōkubo Tsunekichi, 131, 142, 197
 Olimpiadi, 17, 25, 131, 185, 187-188
 Ōsaka, 34, 38, 74, 89, 129, 132, 159
Ōsu hanjōki, 186, 190
 Pechino, 25, 115, 179-183
Pekin hanjōki, 179, 180, 183-184
 reportage sociali → *shakai rupo*
 riscio, 15, 99-100, 106, 113, 122, 124-125, 136, 145
Rokku hanjōki, 186, 18-189
ruisho, 45
Ryūkyō shinshi, 12, 20-21, 49, 77, 80-91, 100, 102, 170
Saiankoku no Tōkyō, 129, 154
Saishin Rondon hanjōki, 133, 179-180, 184
Saishin Tōkyō hanjōki, 131, 151-154
sakariba, 185, 187, 189
 samurai, 40, 44, 89, 91, 124, 125, 144
 Santō Kyōden, 56
 Saruwaka, 115, 144
 satira, 15, 19, 23-24, 43, 46, 53-57, 72, 78, 129, 137, 139
 Seconda guerra mondiale, 131, 185
seiyō, 71-72
 Seki Kenshi, 131, 141-145, 197
 Sensōji, 59, 60, 144
Shakai hyaku hōmen, 130
shakai rupo, 139, 140-141, 156
shakai ruporutāju → *shakai rupo*
shamisen, 57, 102, 109
Shanghai hanjōki → *Hu you za ji*
Shikionron, 41, 43-49
 Shikitei Sanba, 55, 56
 Shimazaki Tōson, 163, 166
shin → novità
Shin Tōkyō hanjōki, 131, 158-162
Shin Tōkyō sakariba hanjōki, 185, 187
 Shinbashi, 12, 102
Shinpen Tōkyō hanjōki, 95, 98
shitamachi, 13, 14, 162, 163, 164, 166, 167
shogakai, 60-62, 64, 177
 Shōheikō, 54
shōsetsu, 71, 78
 sinitico → *kanbun*
 spazio vissuto, 193
 Sumida, 12, 37, 59, 60, 65, 156, 163, 165
 Takamizawa Shigeru, 22, 77, 110-113, 116, 117-126, 146
 Takasu Jisuke, 132, 169, 177
 Takei Nekketsu, 133, 179, 181-182
 Tamenaga Shunsui, 55, 110
 Tanaka Bijin, 133, 179

- telegrafo, 108-109, 114, 124,
125, 175
- Terakado Seiken, 11, 13, 15-21,
22, 24, 51-67, 80-82, 86-88, 91,
97, 100-104, 107-108, 110,
112, 116, 120, 126, 136-139,
169, 175, 176-178, 191, 192
- Tōdō Ryōshun, 133, 134
- Tōkei jidai*, 74
- Tokuda Shūsei, 163, 166
- Tokunaga Tanehisa, 19, 41-51
- Tōkyō fūzoku shi*, 129-130
- Tōkyō hanjō shinshi*, 92
- Tōkyō hanjōki*, 138, 186, 187, 188
- Tōkyō kaika hanjōshi*, 12, 77, 80,
109-117, 117-126, 146
- Tōkyō mirai hanjōki*, 147-151
- Tōkyō nichī nichī shinbun*, 96-98,
141, 159
- Tōkyō shin hanjōki*, 12, 21, 22, 77,
92-109, 111, 119
- Tōkyō shinshi*, 80, 93
- Tōto shin hanjōki*, 142, 154-157
- Tsubouchi Shōyō, 70, 71, 147
- Tsutsui Masanori, 54
- Tsūzoku eiri Tōkyō kaika hanjōki*,
131, 142, 145-146, 172
- tsūzokumono*, 146
- Uchida Kuichi, 106
- Ueno hanjōshi*, 186, 189
- ugachi*, 55-57
- velocità, 89, 101, 108, 117, 121,
125-126
- Yamaguchi Koken, 142, 154, 158
- yamanote*, 13, 162, 163, 164, 166-
167
- Yanagawa Shunsan, 169-173
- Yanagibashi, 21, 80-90, 106, 115
- Yokohama, 131, 132, 168-174
- Yokohama hanjōki*, 132, 170-173
- Yokohama shinshi*, 132, 168-172
- Yokoyama Gen'nosuke, 139-141
- yomihon*, 55
- Yoshida Kishichi, 95
- Yoshiwara, 18-19, 40-51, 58, 59,
60, 101, 103, 106, 131, 151
- Yoshiwara saiken, 42
- yotsudekago*, 100, 136
- Yu Huai, 83-85



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
finito di stampare nel mese di marzo 2025

ISBN 978-88-6719-312-7
ISSN 1824-6109