

I *torimonochō* e la censura di regime

ENRICO PAOLINI

1. Cos'è il *torimonochō*?

Il termine *torimonochō* indica un genere letterario, ritenuto tipicamente giapponese da gran parte della critica,¹ che rientra nel filone della letteratura popolare (*taishū bungaku*), e che combina le caratteristiche del racconto poliziesco (*tantei shōsetsu*) e del racconto storico (*jidai shōsetsu*). Nella sua descrizione più ampia ed elementare, può essere identificato come un giallo ambientato nel periodo Edo (1600-1868), mentre una definizione più precisa, basata sulle ricerche effettuate finora, viene rimandata ad altra sede, in quanto richiederebbe una trattazione particolarmente dettagliata. Tuttavia, sinteticamente aggiungo che Nozaki (2010: 3) include fra le caratteristiche che ritiene fondamentali il formato di racconti brevi serializzati, l'autoconclusività di ogni episodio, una struttura narrativa più o meno simile, la centralità del protagonista rispetto ai colleghi o sottoposti, l'importanza delle atmosfere tipiche di Edo e dei temi stagionali, la preminenza dei sentimenti e della compassione (*ninjō*). La parola stessa *torimonochō* non è traducibile se non ricorrendo a grossolane semplificazioni, e non vi è neppure un'interpretazione unanime riguardo il suo preciso significato storico: si trattava in tutta probabilità di una sorta di registro in cui venivano annotate informazioni relative agli arresti effettuati dai funzionari del *machi bugyōsho*, la magistratura cittadina di Edo (Nawata 2004: 35-43). Tuttavia, il suo uso in senso letterario sarebbe invece un neologismo, con una connessione al *torimonochō* storico puramente tangenziale, il cui significato sarebbe piuttosto da interpretare come 'libro di appunti' presi sui casi in oggetto (Okamoto 2009: 4-5). Alla luce di ciò, in questo articolo i titoli di opere che includono la parola *torimonochō* o una delle sue numerose varianti (*torimono hikae*, *torimono techō*, etc.) verranno tradotti usando il termine 'taccuino'.

Il *torimonochō* è quindi un genere ibrido, e questa sua caratteristica è stata uno dei motivi, forse anche il principale, della sua lunga sopravvivenza. Durante la Se-

¹ Nonostante siano fenomeni letterari raramente paragonati, probabilmente anche a causa della barriera linguistica, ritengo che ci siano numerosi e interessanti paralleli fra *torimonochō* e polizieschi storici, rappresentati in Italia ad esempio da *Il nome della rosa* di Umberto Eco (per approfondimenti si veda Paolini 2019). Autori e studiosi, tuttavia, tendono generalmente a sottolineare l'intrinseca "giapponesità", e talvolta persino intraducibilità, del *torimonochō* (si veda Nozaki 2010: 2, Sakai 1987: 150, Shinpo et al. 2006, vol. 1: 128, Shiraishi 1949: 88).

conda guerra mondiale, mentre il poliziesco andava scomparendo all'interno di un clima di censure e persecuzioni sempre più intense, il *torimonochō* continuò invece a fiorire, "giustificandosi" con la sua natura di racconto storico. Finita la guerra, quando le forze di occupazione americane si sostituirono ai censori imperiali e presero di mira i racconti storici, il *torimonochō* si salvò proponendosi come poliziesco. I critici e gli stessi autori di polizieschi, tuttavia, furono molto più restii a far rientrare il *torimonochō* nella tipologia del poliziesco, tendendo a classificarlo anche dopo la guerra come sottogenere del racconto storico, lasciando talvolta trapelare la loro scarsa considerazione per il genere.

Nel corso di questo articolo, esplorerò il rapporto fra i *torimonochō* e la censura, con particolare riferimento alla serie *Ningyō Sashichi torimonochō* (Il taccuino di Ningyō Sashichi) di Yokomizo Seishi (1902-1981). Affronterò quindi anzitutto la questione della censura nei confronti del poliziesco, offrendo una breve panoramica storica e proponendo di rivisitare alcuni aspetti della visione tradizionalmente accettata in merito. Partendo da queste basi, introdurrò poi il ruolo del *torimonochō* nel panorama letterario della prima metà del Novecento, esaminandone il rapporto con le autorità militari, in particolare in qualità di espressione di dissenso e forma di resistenza letteraria.

2. La repressione dei polizieschi

Il poliziesco arriva in Giappone a fine Ottocento, sotto forma di traduzione di molte opere occidentali dell'epoca (soprattutto francesi, inglesi e americane). Per quanto riguarda la produzione originale, spesso si identifica come capostipite il racconto *Nisen dōka* (La moneta di rame da due *sen*, 1923) di Edogawa Ranpo (1894-1965), ma è opportuno segnalare che lo stesso Ranpo preferiva invece concedere tale onore a *Muzan* (Crudeltà, 1889) di Kuroiwa Ruikō (1862-1920) (Shinpo et al. 2003: 222), e che a livello puramente cronologico il primato va invece riconosciuto a *Satsujinhan* (L'omicida, 1888) di Sudō Nansui (1857-1920) (Shinpo et al. 2003: 636). Dopo un periodo di relativa fioritura, nei tardi anni Trenta il poliziesco subì una graduale battuta d'arresto, d'intensità inversamente proporzionale al radicarsi del nazionalismo e del militarismo. Si può identificare nello scoppio della seconda guerra sino-giapponese (7 luglio 1937) la data di inizio di questo periodo buio, che con l'inizio della guerra del Pacifico (7 dicembre 1941) si fece notevolmente più intenso, fino alla sparizione totale dei polizieschi da libri e riviste. Negli ultimi anni della guerra, poi, la sempre maggiore scarsità di materie prime (la carta divenne un bene sempre più raro) fece sì che il numero di pubblicazioni in generale, a prescindere dal genere, si riducesse ai minimi storici.

Secondo gli studiosi e critici più accreditati, questa battuta d'arresto fu dovuta a una diretta repressione e censura operata a tappeto dalle autorità militari sul polizie-

sco in quanto genere letterario. Sakai (1987: 161) ad esempio afferma che il poliziesco subì una censura particolarmente severa durante la Seconda guerra mondiale e gli anni immediatamente precedenti: le traduzioni di polizieschi si fecero sempre più rare già a partire dal 1938, e il genere finì poi per essere totalmente proibito, in parte in quanto letteratura d'importazione occidentale (e quindi nemica), in parte in quanto la rappresentazione di aggressioni da parte di giapponesi contro altri giapponesi era considerata inadatta alla situazione dell'epoca. Nakajima (1996: 209-213) si esprime in toni meno incisivi, evitando di gridare esplicitamente alla repressione, ma riconduce comunque la sparizione del poliziesco al crescente militarismo e a un'imposizione più o meno diretta dall'alto; si sofferma poi soprattutto sul caso di Ranpo, frequente vittima di censure, dando quindi a intendere che egli si possa considerare una figura esemplificativa del trattamento riservato agli autori di polizieschi. Considerazioni di tenore simile si possono ritrovare anche nelle opere di Hori (2014: 209-219), Itō (1993: 324), Gonda (1996: 15).

Vi sono tuttavia numerosi elementi che portano a pensare che la graduale sparizione del poliziesco non fu dovuta a un'effettiva repressione attiva operata dalle autorità, quanto piuttosto a un eccesso di zelo, sia da parte degli editori che dei censori, e a una sorta di ritiro volontario degli autori stessi. Escluso il caso di Ranpo, infatti, si rivela molto difficile trovare esempi concreti di autori perseguitati o costretti ad abbandonare il genere da un sistema di censura pervasivo. È molto facile, al contrario, trovare esempi di autori che si discostano spontaneamente dal genere, o che addirittura dichiarano pubblicamente, motivandola, questa loro decisione. L'esempio più eclatante è indubbiamente la dichiarazione di Kōga Saburō (1893-1945), pubblicata sul numero di gennaio 1938 della rivista *Shupio*: in essa l'autore dichiara che i polizieschi sono letteratura «da tempo di pace», inadatta quindi a un paese in guerra come era il Giappone all'epoca. La prima motivazione che egli adduce è che leggere di grandi mobilitazioni di polizia per la morte di una sola persona perde di senso di fronte alla realtà degli innumerevoli coraggiosi soldati che muoiono ogni giorno al fronte. La seconda è che i paesi nemici potrebbero tradurre queste storie e poi utilizzarle come propaganda, per mostrare come il Giappone sia un paese in preda al caos e al crimine, quando invece Kōga dichiara fieramente che il suo paese ha il grande merito di riuscire a mantenere l'ordine pubblico anche di questi tempi (Nakajima 1996: 212-213). Entrambe le motivazioni sono chiaramente in linea con il pensiero nazionalista, per quanto la seconda faccia sorridere nella sua improbabilità, ma la cosa più degna di nota è che non risulta che Kōga abbia subito pressioni di alcun tipo: appare quindi totalmente volontaria la sua decisione di prendere le distanze dal poliziesco e avvicinarsi a posizioni nazionaliste.

Un altro esempio, seppur meno netto nei suoi contorni, riguarda la chiusura della già citata rivista *Shupio*, avvenuta ad aprile 1938, pochi mesi dopo la pubblicazione della dichiarazione di Kōga. I tre redattori e fondatori, Unno Jūza (1897-1949), Oguri Mushitarō (1901-1946) e Kigi Takatarō (1897-1969), addussero motivi finanziari nella loro nota esplicativa ai lettori. Kawana (2008: 148-149) sostiene, senza citare

purtroppo riferimenti precisi, che la spiegazione non convinse i lettori dell'epoca, e che quindi lettori e critici simpatizzanti videro nei tre autori-redattori delle vittime della repressione governativa. In effetti Oguri, nello stesso numero di aprile, pubblica un breve saluto finale in cui dice che *Shupio* chiude i battenti proprio nel periodo di maggior successo commerciale, e che l'ufficio vendite aveva anzi pregato loro di continuare la pubblicazione (Oguri 2000). Concludere che si sia trattato di una forma di repressione o censura da parte delle autorità sarebbe però azzardato: per quanto ci siano elementi poco chiari in questa chiusura, è improbabile credere che le autorità, nel 1938, si sarebbero accanite su una rivista come *Shupio*, dalla tiratura relativamente limitata. Non risultano infatti dichiarazioni dei tre redattori, neppure nel dopoguerra, che facciano pensare a pressioni governative di sorta, e la censura in questo periodo non era ancora esageratamente pervasiva. Basti pensare a *Midori no nishōki* (La bandiera del Sol Levante verde, 1939), un romanzo a puntate dello stesso Kigi che contiene considerevoli critiche indirette al governo giapponese, e la cui pubblicazione, nonostante ciò, non fu ostacolata in alcun modo. Risulta quindi più naturale pensare, se non proprio alle deboli giustificazioni portate da Oguri nel suo saluto finale, magari a una divergenza di vedute fra i tre redattori: Unno, che fu e continuò a essere apertamente nazionalista, Kigi, che prima di passare a sua volta al nazionalismo fu inizialmente tanto patriottico quanto critico del proprio paese, e Oguri, che con il proseguire della guerra si fece invece sempre più critico dei militari e del colonialismo, incorrendo molte volte nella censura per i temi trattati.

Anche la cosiddetta persecuzione di Ranpo andrebbe rivista e collocata nei giusti termini: non come la persecuzione di un autore di polizieschi volta a colpire l'intero genere letterario, ma come una condanna dello stile tipico di Ranpo, fatto di psicologie devianti, caratterizzazioni morbose e descrizioni grottesche ed erotiche. Nei tardi anni Trenta, le autorità ordinarono spesso cancellazioni o riscritture parziali a Ranpo, culminando nella censura completa del racconto *Imomushi* (Il bruco, 1929) a marzo 1939. Questo processo non va sottovalutato, ma è bene ricordare che *Imomushi*, inizialmente pubblicato a gennaio 1929 sulla rivista *Shinseinen*, fu l'unica opera di Ranpo a essere censurata integralmente (Jacobowitz 2008: 225-226),² mentre furono richieste cancellazioni parziali a *Ryōki no hate* (Le conseguenze della ricerca del bizzarro, 1930) e *Kumo otoko* (L'uomo ragno, 1929-1930). Dopo questo periodo di accanimento, fu lo stesso Ranpo a dire che «capiva i censori» e a decidere di autocensurare molte delle sue opere, quelle che secondo il suo giudizio erano particolarmente inadatte ai tempi, mandandole fuori stampa; ciò lo lasciò, a detta sua, senza più possibilità né voglia di continuare a scrivere polizieschi (Shinpo et al. 2006, vol. 2: 43). Commentando questo stato di cose, a marzo 1940, Ōshita Udaru (1896-1966) si mostrò decisamente più ottimista: egli scrisse che a essere rifiutato non era stato il

² Jacobowitz sottolinea tuttavia che la censura di *Imomushi* fu dovuta non tanto alle scene di deprezzazione sessuale e di violenza domestica presenti nel racconto, quanto al concetto stesso della rappresentazione di un veterano di guerra che ritorna dal fronte tetraplegico e muto.

poliziesco in sé, che anzi continuava ancora a godere di pubblicazioni mensili, ma il gusto decadente che aveva fortemente caratterizzato il genere fino ad allora (Nakajima 1996: 211-212). Secondo Ōshita, insomma, il poliziesco, ben lungi dall'essere represso, sarebbe tornato a fiorire, se solo fosse riuscito a purgarsi degli elementi decadenti e a trovare qualcosa di nuovo con cui sostituirli. A parziale sostegno della tesi di Ōshita, va segnalato che *Shinseinen* continuò a pubblicare speciali interamente dedicati ai polizieschi, incluse traduzioni di opere occidentali,³ fino ad aprile 1940. Se è vero che la situazione non era così rosea come voleva farla sembrare Ōshita, è anche vero che è eccessivamente semplicistico identificare nell'abbandono di Ranpo la fine del poliziesco anteguerra, e nella sua sorte quella di ogni altro autore.

La decisione di Ranpo di abbandonare il poliziesco fu in realtà irrilevante, si potrebbe dire, in quanto, a prescindere dalla sua volontà, egli smise più o meno gradualmente di ricevere richieste e offerte dagli editori, che indubbiamente non volevano correre il rischio di pubblicare un autore "pericoloso" come Ranpo. Pericoloso non tanto da un punto di vista morale, quanto economico: la censura all'epoca seguiva infatti le regole stabilite dallo *Shuppan hō* (Legge sulle pubblicazioni) del 1893 (per i libri e la maggior parte dei periodici) e dallo *Shinbunshi hō* (Legge sui quotidiani) del 1909 (per i quotidiani e i periodici che affrontavano temi di attualità), seguendo i quali la valutazione dei censori veniva a trovarsi alla fine dell'intero processo di editing e stampa (Kōno 2009: 14-19, 33). Se volevano evitare quindi di subire notevoli perdite economiche effettuando, nel migliore dei casi, una rimpaginazione, o nel peggiore ripartendo da zero con l'editing, gli editori incorsi nella censura si vedevano costretti a operare eventuali riscritture o cancellazioni senza alterare la paginazione e la formattazione già stabilite. Nel caso di richieste di cancellazione parziale, era necessario quindi rimuovere interamente le pagine in questione, causando confusione nei lettori: questo il caso di *Onibi* (Fuochi fatui, 1935), di Yokomizo, pubblicato su *Shinseinen* a febbraio 1935, in cui p. 36 era immediatamente seguita da p. 47, senza spiegazioni di sorta (Nakagawa 2017: 128-129). Nel caso di richieste di riscrittura, invece, la situazione era ancora più complessa, in quanto bisognava modificare il contenuto mantenendo però lo stesso numero di caratteri: Ranpo si trovò, ad esempio, a sostituire conversazioni coerenti con passaggi in cui i personaggi, inspiegabilmente e fuori contesto, si mettevano a parlare del tempo (Shinpo et al. 2006b: 24). È quindi comprensibile che gli editori, anche coloro che non manifestavano necessariamente posizioni filogovernative, preferissero evitare di portare sulle proprie pagine un autore come Ranpo, che comportava un'alta probabilità di incorrere in queste perdite di tempo e soldi.

³ La pubblicazione di traduzioni in un periodo di così forte ostilità politica e ideologica nei confronti dell'Occidente può sembrare sorprendente, ma è bene ricordare che sia Ranpo che i critici a lui contemporanei vedevano il poliziesco come un genere fondamentalmente occidentale, e gli esponenti della rivista *Shinseinen* in particolare rimarcavano spesso la superiorità dell'Occidente in tale campo e l'assenza di veri maestri giapponesi del poliziesco (Silver 2008: 132-133, 167-172).

Un ultimo fattore che contribuisce a screditare la teoria della persecuzione del poliziesco come genere è l'atteggiamento stesso dei censori. Per la maggior parte, essi erano giovani ufficiali del Ministero dell'interno, appena usciti dall'università, completamente inesperti di letteratura, e anche per questo impietosi nel richiedere cancellazioni o riscritture (Gōhara 2010: 271). Un esempio emblematico della loro linea di pensiero è riscontrabile nel resoconto che Ranpo fece di un incontro ufficiale avvenuto nel 1942 fra diversi (ormai ex-) autori di polizieschi, tra cui lui stesso, e alcuni di questi giovani censori. Questi ultimi, che a detta di Ranpo erano rispettosi nei confronti della letteratura pura, si trovarono in difficoltà quando il discorso verté sulle linee di confine fra opere accettabili e inaccettabili, e uno degli autori chiese loro se avrebbero proibito la pubblicazione anche di un ipotetico romanzo contemporaneo paragonabile a *Delitto e castigo*: la risposta fu che non avrebbero ostacolato opere del calibro di quelle di Dostoevskij, e che il problema stava piuttosto nella letteratura popolare di intrattenimento a tema criminale (Shinpo et al. 2006, vol. 2: 86).⁴ Nakagawa (2017: 148), dopo aver fatto notare che d'altronde non furono mai emesse dalle autorità proibizioni specifiche contro la letteratura poliziesca, interpreta la vaga risposta dei censori come un'ulteriore dimostrazione della fondamentale assenza di criteri alla base del loro operato. La censura basata sulla "corruzione morale" (*fūzoku kairan*) era particolarmente soggettiva, in quanto si basava puramente sulle sensazioni causate nel lettore, ovvero sia nel censore, che quindi aveva libertà di censurare qualunque cosa ritenesse oscena o lesiva della moralità (Kōno 2009: 41). Questa mancanza di standard precisi lasciava ai censori ampio margine di discrezionalità, e la collaborazione di autori e editori fece sì che, paradossalmente, con l'aumentare dei bersagli e della severità calasse invece il numero totale delle censure effettive (Uchida 2017: 210-211).

Un esame attento di tutte queste circostanze porta quindi alla conclusione che il poliziesco, diversamente da quanto tradizionalmente ritenuto, non subì una vera persecuzione negli anni del militarismo. Anche Abel (2012: 109), pur premettendo che ciò non significa che la censura non abbia avuto alcun effetto sul genere, osserva che le proibizioni sul poliziesco furono statisticamente insignificanti rispetto a quelle sulla letteratura erotica o proletaria. Dopo lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese, alcuni autori decisero autonomamente di allontanarsi dal genere, ritenendolo essi stessi inadatto ai tempi. Altri videro invece criticate o censurate le proprie opere, non in quanto letteratura poliziesca, ma per certi elementi erotici, grotteschi o gotici

⁴ L'opinione dei censori, per quanto potessero essere inesperti di letteratura, era indubbiamente informata dai numerosi e accesi dibattiti, nati negli anni Venti, sulla distinzione fra letteratura pura, o artistica, e letteratura di massa, o di intrattenimento. Con la sempre maggiore diffusione delle ideologie nazionaliste, nei tardi anni Trenta il dibattito si spostò verso una promozione della cosiddetta "letteratura nazionale" (*kokumin bungaku*), ma senza che i temi precedenti venissero abbandonati: Takakura Teru e Tanikawa Tetsuzō, ad esempio, identificarono nella letteratura popolare una dannosa "pseudo-letteratura nazionale" (si veda Ikimatsu 1961), una posizione che sembra riflettere adeguatamente quella dei censori incontrati da Ranpo.

caratteristici del loro stile di scrittura: si tratta del cosiddetto poliziesco “non salutare” (*fukenzen*) o “eterodosso” (*henkaku*), per quanto la terminologia in merito sia varia e discussa.⁵ L’ininterrotta, seppur ridotta, pubblicazione di polizieschi fino ad aprile 1940 va a testimoniare che il problema non stava nel genere in sé, ma piuttosto in questa deriva “non salutare”, che era ormai divenuta la corrente principale del poliziesco giapponese. Come già osservato, con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, la censura si fece gradualmente più severa, e la disponibilità sempre minore di materie prime portò a una riduzione generale e sempre più estrema delle pubblicazioni di ogni tipo. I polizieschi erano ormai spariti, non per una persecuzione attiva operata dalle autorità, ma come naturale prosecuzione dell’esitazione degli editori e dell’abbandono degli autori, che erano ormai tutti passati ad altra letteratura, quando non avevano completamente abbandonato la penna. È tuttavia ragionevole ritenere che, da parte delle autorità, vi fu comunque uno scoraggiamento nei confronti del poliziesco, scoraggiamento che spinse gli autori a dedicarsi a generi diversi ma in qualche modo affini. Uno di questi fu proprio il *torimonochō*.

3. I *torimonochō* e la resistenza

Nonostante il luogo comune che vede i giapponesi come un popolo di conformisti, il Giappone ha una lunga e ricca storia di dissensi e ribellioni, che sono in genere espressione di disagio nei confronti di un *establishment* colpevole di aver tradito antichi valori e ideali; questo biasimo viene espresso attraverso quella che troppo spesso è l’unica arma degli intellettuali, la scrittura, e non ha necessariamente seguito in effettivi atti insurrezionali (Migliore et al. 2016: 10-13). Il *torimonochō*, nelle sue manifestazioni dei tardi anni Trenta e primi anni Quaranta, è forse interpretabile come una di queste numerose espressioni di dissenso, come una forma di resistenza, per quanto assolutamente personale, contro le limitazioni alla libertà d’espressione. Il *torimonochō* come genere letterario nasce a gennaio 1917, quando Okamoto Kidō (1872-1939) inizia a pubblicare *Hanshichi torimonochō* (Il taccuino di Hanshichi), che proseguirà fino a febbraio 1937 con un totale di 68 racconti e un romanzo. La

⁵ A utilizzare per la prima volta i termini *kenzen* (salutare) e *fukenzen* (non salutare) riferiti alla letteratura poliziesca fu Hirabayashi Hatsunosuke nel 1926, mentre la paternità delle espressioni *honkaku* (ortodosso) e *henkaku* (eterodosso) spetta a Kōga Saburō, che volle così proporre una terminologia a suo avviso più neutra. Nonostante questa distinzione da parte di Kōga, i concetti di *honkaku* e *kenzen*, così come *henkaku* e *fukenzen*, sono perlopiù sovrapponibili, e ancora oggi fanno parte della terminologia critica. Kōga fu al centro di numerose discussioni su questo tema e sul poliziesco in generale, che coinvolsero autori e critici come Kigi Takatarō, Ōshita Udaru, Edogawa Ranpo e Unno Jūza (per una panoramica di tali dibattiti si veda Gōhara 2013 e Saito 2007). Interessanti in proposito le considerazioni di Posadas (2018: 27-32), che sostiene che, oltre alla partecipazione attiva ai dibattiti, Ranpo abbia utilizzato il tema del *doppelgänger* in molte sue opere – *Injū* (La bestia nell’ombra) in particolare – come forma di intervento metacritico sui limiti del poliziesco, e sul binomio *honkaku/henkaku* in particolare.

serie *Hanshichi torimonochō* fu il capostipite di quello che sarebbe poi diventato, specialmente nel dopoguerra, un genere estremamente popolare. Il primo emulo sarà Sasaki Mitsuzō (1896-1934), con la serie *Umon torimonochō* (Il taccuino di Umon, 38 racconti pubblicati da marzo 1928 a giugno 1932), seguito dal ben più prolifico Nomura Kodō (1882-1963) con *Zenigata Heiji torimono hikae* (Il taccuino di Zenigata Heiji, 383 racconti pubblicati da aprile 1931 ad agosto 1957). Vi sono poi altre due serie abbastanza importanti da meritare l'inclusione fra i classici: si tratta di *Ningyō Sashichi torimonochō* (180 fra racconti e romanzi, pubblicati da gennaio 1938 a ottobre 1968) di Yokomizo Seishi, e *Wakasama zamurai torimono techō* (Il taccuino del giovane samurai, 277 fra racconti e romanzi, pubblicati da marzo 1939 a settembre 1969) di Jō Masayuki (1904-1976). Per riferirsi collettivamente a queste cinque serie, viene normalmente impiegato il termine-ombrello "cinque grandi *torimonochō*". È spesso utilizzata anche l'espressione "tre grandi *torimonochō*", che è tuttavia di natura più ambigua: molti critici, fra cui Nawata Kazuo, vi fanno rientrare *Hanshichi*, *Umon* e *Heiji*, ma non è raro trovare autori, come Yamada Fūtarō, che escludono invece *Umon* dal computo, sostituendogli *Sashichi*. Fra queste serie, *Hanshichi* e *Umon* sono iniziate e finite prima dello scoppio della seconda guerra sino-giapponese, e hanno quindi poca attinenza con il tema trattato. *Sashichi* e *Heiji* sono invece serie rispettivamente nate e cresciute proprio nel periodo di massimo nazionalismo. *Wakasama* è la più tarda, e nonostante nel complesso consti di numerosissimi racconti, soltanto 18 furono pubblicati prima della fine della guerra; alla sua ripresa, nel 1946, la serie andò incontro a enormi cambiamenti che la portarono a raggiungere la sua forma definitiva, per cui è ragionevole accomunarla a quelle del dopoguerra a livello di caratteristiche e sviluppo.

Il primo a identificare nei *torimonochō* una forma di resistenza fu Shiraishi Kiyoshi (1904-1968). Shiraishi (1949: 79-95) identifica nel genere uno stratagemma degli autori per poter continuare a scrivere polizieschi, eludendo abilmente lo sguardo dei censori e sfruttandone l'ignoranza. Secondo Shiraishi, infatti, Heiji e Wakasama (ma a mio avviso questo vale anche per Sashichi) sono difensori del popolo, combattono il sistema feudale e gli oppressori, e rappresentano quindi una forma di sovversivismo che le autorità si sono fatte sfuggire, e che ha poi doppia valenza nel caso di Wakasama, samurai di nascita. Shiraishi, forse anche a causa del momento storico in cui scrive,⁶ sembra fin troppo desideroso di assegnare una valenza antimilitarista ai *torimonochō*, per quanto consideri brevemente la possibilità che essa non fosse coscientemente voluta dagli autori; le caratteristiche che egli attribuisce ai protagonisti dei *torimonochō* sono però innegabili.

Altrettanto innegabili sono i forti elementi polizieschi presenti nei *torimonochō*, che ne rispecchiano la classica struttura, per quanto in un quadro storico: crimine,

⁶ Per quanto l'ipotesi sia difficilmente verificabile, si può immaginare che, nel contesto dell'immediato dopoguerra e della presenza americana in Giappone, Shiraishi fosse particolarmente portato a cercare tracce di resistenza al regime nazionalista.

indagine, risoluzione. Da una parte, ciò può essere interpretato come un'ulteriore dimostrazione che le ire dei censori non erano dirette al poliziesco, ma ai suoi elementi meno "sani": i *torimonochō*, polizieschi privi di tali caratteristiche sgradevoli, non ebbero mai problemi con le autorità. Dall'altra, viene spesso osservato che i *torimonochō*, insieme ai racconti di spionaggio e di avventura, furono utilizzati dagli scrittori di polizieschi come scappatoie, per poter continuare a scrivere senza abbandonare il proprio genere, mascherando insomma i propri racconti o romanzi polizieschi con una superficiale mano di vernice. Nozaki (2010: 53-54), ad esempio, vede nei *torimonochō* di Yokomizo Seishi niente meno che una forma di «resistenza letteraria»: egli definisce la conversione di Yokomizo al *torimonochō* un vero e proprio *fumie*, cioè un atto pubblico di sottomissione, che celava però il desiderio di continuare segretamente a professare la propria fede, in questo caso il poliziesco.

Personalmente ritengo entrambe queste interpretazioni decisamente esagerate. Il desiderio di Shiraishi di attribuire ai *torimonochō* una forte valenza di lotta contro il militarismo è facilmente comprensibile guardando all'anno di pubblicazione del suo libro, il 1949, e immaginando la volontà di molti giapponesi di mettersi alle spalle il periodo più buio della storia recente. Meno chiara è la ragione delle forti posizioni di Nozaki, che attribuisce a Yokomizo un atteggiamento di cui, per sua stessa ammissione, è quasi impossibile trovare riscontro se non tramite ardite deduzioni. È indubbio che nel *torimonochō* Yokomizo abbia trovato un modo per continuare a scrivere polizieschi senza correre il rischio di incappare nelle maglie della censura; tutto da dimostrare, invece, che questa "conversione" avvenne per sfuggire o resistere alle pressioni delle autorità, che fu in qualche modo forzata, e che fu vissuta da Yokomizo come una sottomissione umiliante e indesiderata.

L'occasione per Yokomizo di iniziare a scrivere *torimonochō* si presentò nel 1937, e non fu con *Sashichi* ma con *Shiranui Jinza torimonozōshi* (Il taccuino di Shiranui Jinza, 8 racconti pubblicati da aprile a dicembre 1937). La serie non ebbe grande fortuna, e Yokomizo fu convinto a cambiare personaggio: fu così che a gennaio 1938 nacque *Sashichi*, che sarà il protagonista della più fortunata fra le numerose serie di *torimonochō* scritte da Yokomizo. Quasi tutti i racconti di questi *torimonochō* secondari furono a un certo punto riadattati, sostituendo l'eroe di turno con il più popolare *Sashichi*. La serie *Shiranui Jinza* non fu un'eccezione, e tutti gli otto racconti furono nel tempo riproposti come racconti della serie *Sashichi*, forma nella quale sopravvivono ancora oggi. Quella che Nozaki definisce «conversione», il passaggio di Yokomizo ai *torimonochō*, va dunque identificata con la scelta di iniziare a scrivere *Shiranui Jinza*. La decisione fu presa nel 1936, e lo stesso Yokomizo (1972: 67-83) ne parla in gran dettaglio nelle sue memorie. Yokomizo stava pubblicando un poliziesco a puntate sulla rivista *Kōdan zasshi*, quando il redattore Inui Shin'ichirō (1906-2000) gli scrisse, proponendogli di cimentarsi in un *torimonochō*. Yokomizo fu sorpreso e anche un po' esitante, in quanto si sentiva piuttosto ignorante sul periodo Edo, ma ebbe un'impressione talmente favorevole dell'entusiasmo di Inui che decise di accettare la sfida. Yokomizo immaginò che il motivo della proposta fosse

da imputare al tenore della rivista, poco adatta a ospitare polizieschi, ma nutrì anche il sospetto che Inui, data la loro amicizia, volesse aiutarlo durante la sua lunga convalescenza (già dal 1933, infatti, Yokomizo soffriva di tubercolosi, una malattia che lo perseguitò per anni): i precedenti di *Hanshichi* e *Heiji* facevano ben sperare per l'allora giovane *torimonochō*, e il lavoro sarebbe stato meno impegnativo. Lo stesso Inui (1991: 146-148), nelle sue memorie, fornisce una versione diversa ma non contraddittoria: quando prese le redini di *Kōdan zasshi*, la rivista era in difficoltà, e il ricorso ai *torimonochō* fu una delle tante soluzioni che egli trovò per risollevarne le sorti economiche.

Emerge quindi, sia dalle dichiarazioni dello stesso Yokomizo che da quelle dell'amico e redattore Inui, che il passaggio di Yokomizo ai *torimonochō* non avvenne affatto per sfuggire alla censura – di cui peraltro Yokomizo era stato bersaglio soltanto nel già citato caso del 1935, per l'inclusione di scene erotiche – ma per pura convenienza economica e convergenza d'interessi. D'altronde nel 1936, anno del concepimento di *Shiranui Jinza*, la seconda guerra sino-giapponese non era ancora scoppiata; la censura non aveva ancora raggiunto i suoi picchi massimi, ed era diretta soprattutto a contenuti di stampo socialista, o elementi osceni. Dal momento che le opere dello stesso Ranpo continuarono a essere pubblicate fino al 1939, è improbabile pensare che Yokomizo, tre anni prima, sentisse il bisogno impellente di trovare un rifugio dalla censura, e che tenne sempre nascosta, anche nel dopoguerra, questa sua motivazione. È più plausibile ritenere che Yokomizo, dopo aver iniziato a scrivere *torimonochō* per convenienza economica, semplicemente continuò a farlo anche mentre la censura si faceva più severa, non avendo motivo di tentare un ritorno a un genere, il poliziesco, che stava ormai scomparendo sempre più dalle scene. Tanto più che Yokomizo, che pure vi si era avvicinato con riluttanza, finì per appassionarsi molto al genere: già dopo pochi anni si era affezionato profondamente ai personaggi di *Sashichi* (Yokomizo 1979: 107-108), e finita la guerra provò una tale nostalgia per i *torimonochō* da mettersi a studiare per scrivere un'opera divulgativa sulla città di Edo, non dissimile da *Edo kara Tōkyō e* (Da Edo a Tokyo, 1920-1923) di Yada Sōun, idea poi abbandonata una volta resosi conto di non poter competere con i maggiori storici e studiosi dell'epoca (Yokomizo 2002: 241-242). Il *torimonochō* gli fornì insomma l'opportunità di continuare a scrivere di crimini e investigatori, ma in una forma che rimase intoccata dalla censura: si può quindi in questo senso parlare di dissenso e resistenza letteraria, ma è bene attribuire ai termini il loro giusto peso, senza cercare di trasformare la figura dell'autore in quella di un eroe romantico, di un moderno Yoshitsune che rifiuta orgogliosamente di piegarsi alle autorità, pur consapevole di essere destinato alla disfatta di fronte a un potere troppo pervasivo per le sue sole forze.

Si è detto che il *torimonochō* uscì dalla guerra intoccato dalla censura militarista. Si tratta di un'affermazione fondamentalmente corretta, considerando che ad esempio *Heiji* fu pubblicato ininterrottamente fino ad aprile 1944, e che Yokomizo pubblicò *torimonochō* addirittura fino a gennaio 1945. È opportuna, però, una preci-

sazione importante: nel 1940, dopo quasi tre anni dall'inizio della pubblicazione, la serie *Sashichi* fu interrotta in seguito a pressioni dall'alto. Yokomizo stesso (2002: 227) esterna il dubbio che l'ordine di interruzione non provenisse dalle autorità, ma fosse un'iniziativa preventiva di Ōhashi Shin'ichi, il proprietario della Hakubunkan (la casa editrice che pubblicava *Kōdan zasshi*), che era sempre molto solerte e preoccupato nei confronti di censori e militari. Il problema, tuttavia, non stava nel *torimonochō* in sé, ma nel personaggio di Sashichi, ritenuto «immodesto e “non salutare”, in vista delle attuali circostanze», e che sarebbe dunque stato opportuno sostituire con un personaggio più consono. Interrogato in merito molti anni dopo, Yokomizo (1976: 218-219) suppose che il problema di Sashichi fossero le sue spiccate tendenze da donnaiolo, o forse il fatto che i suoi due sottoposti lo prendono spesso in giro e gli giocano (o tentano di giocargli) dei brutti scherzi, il che poteva quindi essere interpretato come una forma di disprezzo verso i propri superiori, qualità chiaramente poco apprezzabile in tempi di militarismo. Nozaki (2010: 70-71) propone due ulteriori possibilità: che il problema fosse lo stile stesso di Yokomizo, molto barocco e ricco di dettagli crudi, oppure che in qualche modo il “piano” di Yokomizo di mascherare i suoi polizieschi da *torimonochō* fosse stato più o meno inconsciamente subodorato, e che si sia quindi trattato di una reazione repressiva. Questa seconda possibilità è decisamente priva di basi realistiche, come d'altronde ammette lo stesso Nozaki. La prima, invece, ha maggior plausibilità, ma è comunque discutibile che Ōhashi abbia tentato di arginare un problema simile prendendo di mira un personaggio, la sostituzione del quale non garantiva certo una modifica dello stile di scrittura.

Riguardo alla provenienza dell'ordine di interruzione, nonostante sia Yokomizo che Nozaki evitino di esporsi con affermazioni troppo decise, è quasi certo che le autorità non fossero coinvolte, e che si trattasse soltanto di un'iniziativa di Ōhashi, esageratamente timoroso, per tutelare la propria casa editrice. Giusto l'anno prima si era verificato il caso, fino ad allora impensabile, della censura completa di *Imomushi*, e non è difficile immaginare che Ōhashi abbia voluto giocare d'anticipo, temendo perdite economiche, indubbiamente consapevole che Yokomizo, come Ranpo, era stato un esponente del poliziesco *henkaku* ed era incorso nella censura con il suo *Onibi* del 1935. A ulteriore sostegno di questa tesi concorre il fatto che, poco dopo la cancellazione della pubblicazione seriale su *Kōdan zasshi*, vennero pubblicate versioni *tankōbon* di *Sashichi*, che raccoglievano tanto racconti già pubblicati sulla rivista, quanto racconti nuovi e riadattati da altre serie *torimonochō* di Yokomizo: prima con la *Shun'yōdō shoten* (5 volumi, da marzo a luglio 1941), e poi con la *Sugiyama shoten* (3 volumi, da febbraio a settembre 1942). Nessuna di queste pubblicazioni incorse in problemi con le autorità, e vennero interrotte soltanto per scarsità di materie prime, nel caso della *Shun'yōdō*, (Yokomizo 1976: 209), e di capitolazione dello stesso Yokomizo, resosi conto di non poter tenere il ritmo necessario a produrre nuovi racconti con la frequenza prevista, nel caso della *Sugiyama* (Yokomizo 2002: 228-229).

4. Conclusioni

Come abbiamo visto, la narrazione tradizionale che vede il poliziesco duramente oppresso dai militari e il *torimonochō* una scappatoia di resistenza, un genere graziato e immune a ogni forma di repressione, è da rivedere e integrare. Se è vero che il poliziesco gradualmente sparì dalle pubblicazioni, va riconosciuto che non fu per una persecuzione attiva da parte delle autorità, ma per un abbandono volontario da parte di alcuni autori, per una forma di controllo preventivo esercitata dagli editori, e per la forte presenza di elementi erotici e grotteschi nei principali scrittori, *in primis* Edogawa Ranpo. Per quanto riguarda il *torimonochō*, esso è certamente interpretabile come una forma di dissenso o di resistenza da parte di alcuni autori, Yokomizo Seishi su tutti, che lo utilizzarono per poter continuare a scrivere polizieschi anche durante un periodo in cui questo genere era di fatto osteggiato. Non bisogna però cadere nella tentazione di assegnare a fenomeni simili una valenza più “romantica” di quella che gli spetta di diritto, ed è bene ricordare che anche il *torimonochō*, fra editori troppo zelanti e scarsità di materie prime, non ha sempre avuto un percorso in discesa.

Nonostante queste considerazioni, le sorti del poliziesco e del *torimonochō* negli anni Trenta e Quaranta sono indissolubilmente legate alla censura, la cui portata non va sottovalutata. Abel (2012: 16, 32-33, 148) ci ricorda che la censura è sempre un fenomeno a doppio strato, che non esiste censura senza auto-censura, e l’auto-censura è anzi l’obiettivo finale di qualunque forma di censura esplicita: paradossalmente essa si realizza più compiutamente proprio con il raggiungimento della propria obsolescenza, quando non vi è più necessità alcuna di censori esterni, perché autori e editori ne hanno interiorizzato i principi a tal punto da assumerne essi stessi la funzione. Se quindi il poliziesco in quanto tale non è stato vittima di censura esplicita, ma soltanto di scoraggiamento da parte delle autorità, se anche l’abbandono degli autori è stato volontario e il controllo degli editori preventivo, la tangibile presenza della censura come istituzione ha indiscutibilmente plasmato l’evoluzione di questa forma di letteratura: sono stati proprio i meccanismi della censura, interiorizzati da autori e editori, a portare i primi a confluire verso altri generi e i secondi a oscurare o tagliare parti delle proprie pubblicazioni. Sempre gli stessi meccanismi hanno portato alcuni autori a dedicarsi ai *torimonochō* nello specifico, e almeno un editore, come abbiamo visto, a interrompere la pubblicazione di una serie di successo in un genere comunemente ritenuto intoccato dalla censura di qualunque periodo. Se anche l’ordine di interruzione di *Ningyō Sashichi torimonochō* non proveniva direttamente – o per meglio dire esplicitamente – dalle autorità, la sua fonte ultima è comunque rintracciabile nella censura, indiretta o implicita che dir si voglia, che agendo tramite l’editore invece del censore non ha fatto altro che esprimere il proprio massimo potenziale.

Riferimenti bibliografici

- Abel, Jonathan E. (2012). *Redacted: The Archives of Censorship in Transwar Japan*. Berkeley: University of California Press.
- Gōhara, Hiroshi (2010). *Monogatari Nihon suiri shōsetsu shi*. Tokyo: Kōdansha.
- Gōhara, Hiroshi (2013). *Nihon suiri shōsetsu ronsō shi*. Tokyo: Futabasha.
- Gonda, Manji (1996). *Nihon tantei sakka ron*. Tokyo: Futabasha.
- Hori, Keiko (2014). *Nihon misuterī shōsetsu shi*. Tokyo: Chūōkōron shinsha.
- Ikimatsu, Keizō (1961). “Senji kokumin bungaku ronsō”. *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō*, 308, pp. 69-71.
- Inui, Shin’ichirō (1991). *Shinseinen no koro*. Tokyo: Hayakawa shobō.
- Itō, Hideo (1993). *Shōwa no tantei shōsetsu*. Tokyo: San’ichi shobō.
- Jacobowitz, Seth (2008) (a cura di). *The Edogawa Ranpo Reader*. Fukuoka: Kurodahan Press.
- Kawana, Sari (2008). *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Kōno, Kensuke (2009). *Ken’etsu to bungaku: 1920 nendai no kōbō*. Tokyo: Kawade shobō shinsha.
- Migliore, Maria Chiara; Manieri, Antonio; Romagnoli, Stefano (2016) (a cura di). *Il dissenso in Giappone: La critica al potere in testi antichi e moderni*. Roma: Aracne editrice.
- Nakagawa, Yūsuke (2017). *Edogawa Ranpo to Yokomizo Seishi*. Tokyo: Shūeisha.
- Nakajima, Kawatarō (1996). *Nihon suiri shōsetsu shi vol. 3*. Tokyo: Tōkyō Sōgensha.
- Nawata, Kazuo (2004). *Torimonochō no keifu*. Tokyo: Chūōkōron shinsha.
- Nozaki, Rokusuke (2010). *Torimonochō no hyakunen: Rekishi no hikari to kage*. Tokyo: Sairyūsha.
- Okamoto, Kyōichi (2009). *Hanshichi torimonochō kaisetsu*. Tokyo: Seiabō.
- Oguri, Mushitarō (2000). “Shishi wa shiseru ni arazu”. In *Misterī bungaku shiryōkan* (a cura di). *Shupio kessakusen*. Tokyo: Kōbunsha, pp. 464-465.
- Paolini, Enrico (2019). “Torimonochō to jidai misuterī no heikōsen: ‘Abunā oji’ ‘Dī hanji’ ‘Fandōrin’ shirīzu o chūshin ni”. *“Shinseinen” shumi*, 19, pp. 35-51.
- Posadas, Baryon Tensor (2018). *Double Visions, Double Fiction: The Doppelgänger in Japanese Film and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saito, Satomi (2007). *Culture and Authenticity: The Discursive Space of Japanese Detective Fiction and the Formation of the National Imaginary*. Tesi di dottorato non pubblicata, University of Iowa.
- Sakai, Cécile (1987). *Histoire de la littérature japonaise: Faits et perspectives (1900-1980)*. Paris: L’Harmattan.
- Shinpo, Hirohisa; Yamamae, Yuzuru (2003) (a cura di). *Gen’ei jō*. In *Edogawa Ranpo zenshū*, 26. Tokyo: Kōbunsha.
- Shinpo, Hirohisa; Yamamae, Yuzuru (2006) (a cura di) *Tantei shōsetsu yonjūnen*. In *Edogawa Ranpo zenshū*, 28-29. Tokyo: Kōbunsha.
- Shiraishi, Kiyoshi (1949). *Hyōronshū: Tantei shōsetsu no kyōshū ni tsuite*. Tokyo: Fuji shobō.
- Silver, Mark (2008). *Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature, 1868-1937*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Uchida, Ryūzō (2017). *Ranpo to Seishi: Hito wa naze shi no yume o miru no ka*. Tokyo: Kōdansha.

- Yokomizo, Seishi (1972). *Tantei shōsetsu gojūnen*. Tokyo: Kōdansha.
- Yokomizo, Seishi (1976). *Yokomizo Seishi no sekai*. Tokyo: Tokuma shoten.
- Yokomizo, Seishi (1979). *Shinsetsu: Kindaichi Kōsuke*. Tokyo: Kadokawa shobō.
- Yokomizo, Seishi; Shinpo, Hirohisa (2002) (a cura di). *Yokomizo Seishi jidenteki zuihitsu*. Tokyo: Kadokawa shoten.