

La poetica del *fūryū* nella prima produzione letteraria di Kōda Rohan

BRUNO GUERINI

1. Introduzione. Da *fengliu* a *fūryū*

Quello di *fūryū* (i cui due sinogrammi significano letteralmente ‘vento che scorre’) è un concetto che ha subito nel corso dei secoli numerose risemantizzazioni prima di cristallizzarsi nel significato di ‘eleganza’ invalso nella lingua giapponese odierna. Il significato originale dell’antico termine cinese *fengliu* era, ai tempi della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), un’abitudine tramandata da un sovrano al suo successore oppure una condotta lodevole in ambito politico, divenendo criterio di misurazione con cui giudicare il grado di raffinatezza artistica di una persona, ma già prima della dinastia Jin (266-420) poteva indicare anche la bellezza della natura e il sentimento amoroso, se non addirittura l’erotismo (Min, 1999, p. 132). Sotto la dinastia Jin, a partire dalle diverse accezioni del termine si sarebbe consolidata la tendenza a identificare il *fengliu* da un lato con l’acume politico (Peng, 2017, p. 199), dall’altro con una condotta libertina fondata su amore ed eros (sviluppatasi poi nelle poesie della dinastia Tang, 618-907), a cui si aggiunse pure il riferimento a una vita di reclusione dal gusto chiaramente daoista (Min, 1999, p. 133). Tale pluralità di connotazioni semantiche, a partire dalla bellezza della natura fino all’amore e a un senso estetico influenzato dal daoismo, sono ancora oggi registrate nei principali dizionari di lingua cinese, laddove nel caso del giapponese ha preso il sopravvento il significato di ‘eleganza’.

In Giappone, i caratteri che compongono la parola *fengliu* sono attestati già nella raccolta poetica del *Man’yōshū* (VIII sec.), nelle poesie numero 0126 e 0127 del secondo *maki* e nella poesia numero 0720 del quarto *maki*, per trascrivere il termine *miyabi* (‘raffinatezza’), che in origine indicava qualcosa di *miya rashiku* (lett. ‘alla moda nel palazzo [della capitale imperiale]’), in riferimento all’eleganza aristocratica degli ambienti di corte (Peng, 2017, p. 204). Leggendo poi i caratteri secondo le regole del sistema fonologico del giapponese, ovvero *fūryū*, il termine divenne un vero e proprio principio estetico durante il periodo Heian (794-1185), come traspare ad esempio nel corso del *Genji monogatari* (inizi dell’XI sec.), in cui viene conferito un ruolo predominante all’amore e alla «sfera dei piaceri che, insieme alla musica, alla poesia e ai banchetti, danno sostanza al concetto di eleganza raffinata (*fūryū*) che condizionava ogni aspetto dei rapporti sociali dell’aristocrazia del tempo, trasformandoli in un modello estetico» (Orsi, 2012, p. 47).

Allo Zen è invece legata una differenziazione semantica di *fūryū*, da intendersi con l'accezione sopravvissuta nel giapponese contemporaneo di 'eleganza', secondo un gusto estetico forse a noi più vicino, radicandosi nella cultura dell'arcipelago in relazione alla dottrina religiosa e allontanandosi tanto dal *fengliu* cinese quanto dall'ostentazione del cosiddetto *basara no fūryū*, che partendo dai fasti della corte Heian e dalla sontuosità dei costumi del *fūryū nō* giunse a indicare un'estetica dell'opulenza (Peng, 2017, pp. 204-205). La persona che più di ogni altra seppe correggere la tendenza verso un eccessivo *basara* fu il monaco poeta Ikkyū Sōjun (1394-1481), il quale ribadì la necessità di ritrovare la vera essenza del *fūryū* in un'eleganza semplice ma raffinata, non negli elaborati costumi del *nō*, nel broccato degli abiti dei nobili o nell'ostentazione della ricchezza, aprendo poi la strada per il successivo *fūryū* della cerimonia del tè e quello legato allo *haikai* nel XVII secolo (Peng, 2017, pp. 206-207).

In contrasto con la cultura di Kitayama, con cui si è soliti indicare le espressioni artistico-culturali legate al *basara no fūryū* (si pensi all'architettura del Padiglione d'Oro o agli sfarzosi abiti nel teatro *nō*, ma anche all'opulenza ostentata in seguito da Toyotomi Hideyoshi, 1537-1598), la cultura di Higashiyama, che aveva preso il via con l'ottavo *shōgun* Ashikaga Yoshimasa (1435-1490), era caratterizzata da un'estetica marcatamente più semplice, quasi minimalista, rappresentata da un senso di essenzialità non di rado associato alla cerimonia del tè e all'ideale del *wabi*, quel tipo di bellezza semplice e austera proveniente proprio dalla visione Zen (Marra, 2010, p. 7). In seguito, giungendo al periodo Edo (1603-1867), la figura che maggiormente fece propria la ricerca di un'eleganza lontana tanto dal *fengliu* cinese, con le sue implicazioni amorose o di governo, quanto dal raffinato *miyabi* sfociato nel *basara*, fu quella di Matsuo Bashō (1644-1694), nella cui poetica si può scorgere quello che potremmo definire *wabi no fūryū*, inserendo il *wabi* nella forma poetica dello *haikai*. Nei suoi versi e diari Bashō ricorre anche al concetto di *fūga*, crasi tra *fūryū* e *miyabi* (la cui lettura *on* è appunto 'ga'), facendo risalire questo principio estetico alla poesia classica di Saigyō (1118-1190) e alla cerimonia del tè, identificando nel *fūryū* la via che porta a un mondo artistico ultimo (*fūga*) (Zanotti, 2012, p. 113).

2. La rinascita del *fūryū* nell'era Meiji e l'esordio letterario di Kōda Rohan

Il concetto di *fūryū* permea buona parte della produzione letteraria di Kōda Rohan (1867-1947), nato Kōda Shigeyuki nell'allora città di Edo, ricordato come uno dei maggiori autori del Meiji (sebbene la sua attività in qualità di uomo di lettere sia continuata fino ai suoi ultimissimi istanti, dunque nella Tōkyō del secondo dopoguerra) e apprezzato sia dalla critica che dal pubblico grazie in particolar modo al successo delle sue cosiddette 'storie di artigiani' (*shokunin mono* o *meishō mono*), in maggioranza scritte tra la fine degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta del XIX secolo. È proprio all'interno di questa prima fase di intensa attività letteraria

che appare evidente come *fūryū* non sia soltanto un termine ricorrente (compare nel titolo di ben sette tra romanzi e racconti completati da Rohan prima del 1899), bensì un leitmotiv presente nel corso della narrazione delle sue opere che, nel tempo, ha assunto sfumature di significato diverse, elevandosi da astrazione estetica a un concetto legato a un ethos socialmente impegnato basato sul legame tra spiritualità e arte. E tutte le risemantizzazioni del termine, fino a giungere al *fūryū* di Bashō, erano note a Rohan, che al poeta dedicò numerosi studi critici e un lungo commentario fino al suo ultimo giorno di vita.

Fu nella seconda metà dell'Ottocento che vennero creati i termini giapponesi impiegati tutt'oggi per tradurre concetti tipici delle tradizioni occidentali come 'arte', 'estetica' e 'filosofia',¹ ovvero quando gli intellettuali giapponesi si cimentarono per la prima volta con lo studio sistematico dell'estetica occidentale, andando a ridefinire o rilanciare contestualmente taluni concetti estetici grazie all'apporto di figure quali Ernest Fenollosa (1853-1908) e Okakura Tenshin (1863-1913), che Rohan ebbe modo di conoscere direttamente.² La parola *fūryū* godette di una certa popolarità in relazione a una maggiore consapevolezza estetica stimolata anche dai libri di testo europei e statunitensi circolanti nell'arcipelago, i quali sottolineavano la relazione tra estetica e piacere: il termine stesso *fūryū* era «ready-to-hand and conveniently vague» (Kurita, 2007, p. 409).

L'uso di *fūryū* che sembra avere influenzato maggiormente Rohan è quello che ne fece lo scrittore Narushima Ryūhoku (1837-1884), il quale il 15 giugno 1882 aveva pubblicato sul quotidiano *Yomiuri* un articolo intitolato “*Fūryū no shugi*” (“Il principio del *fūryū*”), in cui egli definisce il *fūryū* come un concetto estetico-politico basato sul principio fondamentale di *jiyū* ('libertà').³ Proprio come Ryūhoku, Rohan era un apprezzato *kangakusha* noto per la profonda conoscenza dell'etica confuciana e simpatizzava per il Movimento per le libertà e i diritti civili (*Jiyū minken undō*),⁴

¹ Evidenziando come l'atto traduttivo rivesta una funzione pedagogica in grado di dimostrare la capacità di una cultura di esprimersi (Angles, 2014, p. 204).

² Rohan ebbe modo di stringere con Tenshin e Fenollosa un rapporto di amicizia intimo e di conoscere di persona Tsubouchi Shōyō (1859-1935), Mori Ōgai (1862-1922) e Kuki Ryūichi (1852-1931) (Deguchi, 2011, p. 20) grazie agli incontri del Negishi-tō o Negishi-ha, dal nome del quartiere in cui un nutrito circolo di intellettuali, scrittori e uomini politici di spicco nel panorama culturale Meiji era solito ritrovarsi. Per una descrizione del legame e dell'influenza di Rohan sugli altri scrittori del gruppo, si veda in particolare Deguchi, 2011, cap. 2.

³ Va notato che *jiyū* era una delle buzzwords del periodo Meiji, che si sarebbe consolidata come traducevole dell'olandese *vrijheid* dopo essere stata adoperata da un interprete al servizio del barone Katō Hiroyuki (1836-1916) (Yoshimura, 2006, p. 100) e dell'inglese *liberty* nella versione giapponese di *On Liberty* di John Stuart Mill ad opera di Nakamura Masanao (1832-1891), mentre altre soluzioni erano ancora in voga, come *jizai* e *nin'i*, che si riscontrano già nel *Rikken seitai ryaku* (*Breve trattato sui sistemi costituzionali*, 1868) dello stesso Katō, in particolare per indicare il libero arbitrio (Katō, 1868, pp. 49-52). Laddove questi erano divenuti termini specifici del linguaggio giuridico-politico, *fūryū* manteneva il rimando all'elemento culturale.

⁴ Per via delle posizioni apertamente critiche nei confronti dell'élite di governo in favore invece di un sistema politico democratico e per il suo appoggio incondizionato al *Jiyū minken undō*, Ryūhoku

quindi nonostante la differenza anagrafica tra i due è ragionevole ritenere che Rohan sia stato influenzato da Ryūhoku (Kurita, 2007, p. 412). Entrambi scelsero di esprimere il loro sostegno al Movimento attraverso l'espressione letteraria, postulando corrispondenze tra libertà politica e liberazione spirituale.

Nell'esordio letterario di Rohan, il romanzo *Tsuyu dandan*, ambientato per lo più in America in una linea temporale interamente inserita nel futuro, il *fūryū* è presente sotto duplice forma: come qualità specifica di Ginchō, un poeta itinerante, e come forma più sublime del *koi*. Ma cosa intende dire l'autore quando identifica Ginchō come un uomo di *fūryū*? Innanzitutto, va sottolineato come egli si ritrovi contro voglia a partecipare a una selezione, bandita dal ricco Bunseimu, di candidati per la mano di sua figlia Rubina, tragica eroina della storia che, pur senza interesse verso un possibile matrimonio combinato, deve sottostare alla decisione paterna di accasarsi. Nella competizione, Ginchō si finge Tian Kanglong, l'antagonista del romanzo, che vuole la ragazza per sé e mira al patrimonio di Bunseimu, ma non può partecipare in quanto non soddisfa tutti i requisiti dettati dal padre di Rubina. Dunque, il *fūryū* a cui si fa riferimento qui non è quello legato al godimento della bellezza (sia naturale che femminile) tipico di alcuni *uta awase* del Giappone e della Cina classica. In queste competizioni poetiche, i partecipanti si dilettevano in canti, banchetti, vino e discorsi sull'amore. Tuttavia, come esplicitato nel romanzo, nessun poeta del *fūryū* coglierebbe un fiore per poi metterlo in un vaso (Kōda, 1978b, p. 104). Questa immagine diventa una doppia metafora: da un lato rappresenta la povera Rubina privata della propria libertà, dall'altro simboleggia il godimento egoistico di qualcosa ritenuto esteticamente piacevole, ma che altera gli equilibri naturali o si impone contro la volontà altrui. Per di più, Ginchō non è interessato nemmeno al denaro di Bunseimu o ad altre gioie terrene come il *sake* e l'edonismo, che pure apprezza senza però esserne morbosamente dipendente. Con il progredire della narrazione, egli insegue il *fūryū* (e letteralmente segue lo 'scorrere del vento'), rinunciando alla competizione e fuggendo a Hong Kong, dove finalmente riuscirà a sbarazzarsi di Tian Kanglong. Nella conclusione del romanzo, anche il ricco e avido Bunseimu si avvedrà e deciderà di intraprendere un viaggio intorno al mondo insieme a Ginchō con l'obiettivo di aiutare il prossimo a trovare libertà e felicità.

In *Tsuyu dandan*, però, *fūryū* non è sinonimo solamente di libertà di movimento o dalle pressioni esterne (Rubina riuscirà nel finale a sposare l'uomo che veramente ama, il giovane Sincere): è anche la forma più elevata del *koi*, l'amore inteso nelle sue molteplici forme. I personaggi principali del romanzo sono inizialmente collegati a diversi oggetti del desiderio e quindi a differenti forme di *koi*: Bunseimu da giovane cercava potere e ricchezze, dunque il suo *koi* è più vicino agli ideali illuminati di *kokorozashi* ('aspirazione') e *risshin shusse* ('avanzamento sociale'); il *koi* di Sincere, d'altra parte, rappresenta uno sviluppo del *koi* politicizzato dei protagonisti dei

avrebbe poi affrontato diverse difficoltà, dalla censura alle multe pecuniarie fino all'arresto (Ogawara, 2004, p. 45).

miraiki ('cronache del futuro'),⁵ ovvero una traduzione dell'idealismo romantico su un piano spirituale; Rubina desidera invece l'indipendenza dal padre per perseguire l'obiettivo del suo *koi*, ossia lo stesso Sincere. Nel capitolo XV, Rohan identifica una pluralità di forme che compongono una scala gerarchica del *koi* (Kōda, 1978b, pp. 89-90), ponendo al vertice le figure di Cristo e Buddha e riconoscendo nella loro misericordia l'amore che i forti possono provare per i deboli, complementare all'adorazione degli esseri umani per il divino e capace di trascendere Oriente e Occidente. L'autore descrive numerose altre forme di *koi*, per esempio il *koi* provato verso la propria madrepatria se non addirittura il mondo intero, quello nei confronti della persona amata, quello che intercorre tra genitori e figli, tra fratelli, eccetera. In base all'oggetto del *koi*, è possibile ricavare la seguente tripartizione:

1. Amore verso una persona,
2. Amore sacro (corrisponde alla carità cristiana e al *nasake* buddhista),
3. Amore politicizzato ovvero amore come liberazione (*fūryū*).

Partendo dunque da un pathos che vede la libertà negata di Rubina e Ginchō, Rohan definisce poi un amore sacro che richiama gli ideali del romanticismo europeo in termini tanto artistici quanto politici, finendo poi con il rappresentare un ethos ottimista e socialmente impegnato.⁶ La competizione per trovare uno sposo per Rubina, che mette in moto la narrazione, riesce a soddisfare i requisiti sia del *koi* (come nel caso di Rubina, che può scegliere liberamente il proprio futuro sposando l'amore della sua vita) che del *fūryū* (come nel caso di Ginchō, che non è più assoggettato alla tirannia di Tiang Kanglong e può altruisticamente aiutare chi è in difficoltà a ritrovare la propria libertà). Tale visione di *fūryū* si avvicina all'amore descritto dagli autori del romanticismo inglese, che Rohan pure apprezzava, come palesato dal riferimento diretto alle poesie di William Wordsworth (Kōda, 1978b, p. 44), che ritornano nel corso della narrazione (Kōda, 1978b, pp. 65-66), e si evolve in una visione complessa del rapporto tra l'uomo, la natura e l'arte (Mulhern, 1977, p. 37).

⁵ I *miraiki*, che vedono per protagonisti una *kajin* ('bella donna') e un *saishi* ('uomo di talento') e fanno espliciti riferimenti al Movimento per le libertà e i diritti civili, sono visti come l'evoluzione dei romanzi politici (*seiji shōsetsu*) diffusi negli anni Ottanta dell'Ottocento e trovano nell'opera di debutto di Rohan la massima espressione. Infatti, il titolo, con la ripetizione dell'ultimo carattere, ricalca *Murenren* (1884) di Komuro Angaidō (1852-1885) e *Ki shūshū* (1884-85) di Miyazaki Muryū (1855-1889). Rohan si è ispirato al primo per l'ambientazione, includendo spazi geograficamente distanti e personaggi di provenienze diverse riuniti in un'atmosfera cosmopolita, e per la rilevanza del *koi*; il secondo è invece una rivisitazione de *La Russia sotterranea* (1882) di Stepnjak, da cui Rohan ha preso spunto per delineare i protagonisti che, come quelli dell'originale russo, sono giovani pieni di ideali che debbono però scontrarsi con l'ingiustizia della società moderna.

⁶ Si noti che una simile visione si può fare risalire alla più antica antologia poetica cinese, lo *Shijing*, in quanto «traditional discourses in East Asia had identified 'emotion' as the fundamental psychological driving force and content of poetic expression» (Poch, 2019, p. 31), identificando la natura del sentimento amoroso come politica e morale.

3. Amore, arte e religione: *Fūryū butsu*

Sebbene Kōda Rohan non sia stato il primo autore a utilizzare questo termine, è a lui che si deve un vero e proprio boom della narrativa del *fūryū* a seguito della pubblicazione di *Tsuyu dandan*. Okazaki Yoshie (1948, pp. 132-133, citato in Kurita, 2007, p. 410) registra ben quarantuno romanzi e opere teatrali pubblicati durante le ere Meiji e Taishō (1912-1926) che contengono la parola *fūryū* nel loro titolo (di cui trentanove sono successivi a *Tsuyu dandan*), tra cui sette di Rohan: *Fūryū zentenma* (1888, mai pubblicato), *Fūryū butsu* (1889), *Fūryū enmaden* (1891), *Fūryū go* (1891), *Ka fūryū* (1892), *Fūryū mijinzō* (1893-1895) e *Fūryū ma* (1898). La tendenza sembrava essere quella di intendere il termine *fūryū* come l'apprezzamento estetizzato del fascino femminile: Ozaki Kōyō (1868-1903), uno scrittore che Rohan conosceva personalmente,⁷ pubblicò un racconto intitolato *Fūryū kyōningyō* (*La bella bambola della capitale*, 1888) appena prima che Rohan affrontasse questo tema in *Tsuyu dandan*, pur non analizzando il concetto, bensì impiegandolo come attributo generico per le qualità ineffabili della bellezza fisica della protagonista.

Dopo *Fūryū kyōningyō* e *Tsuyu dandan*, che Rohan aveva iniziato a pubblicare a puntate sulla prestigiosa rivista letteraria *Miyako no hana* (diretta da Yamada Bimyō, 1868-1910) iniziò una moda della letteratura del *fūryū*: la rivista *Garakuta bunko*, espressione del circolo di scrittori e intellettuali del Ken'yūsha, tra i cui membri spiccano, oltre a Kōyō e Bimyō, anche Kawakami Bizan (1869-1908), nel giugno del 1889 sollecitava racconti e contributi saggistici che sarebbero confluiti in un numero speciale intitolato *Fūryū bunshō kai*, partendo dalla concezione di *fūryū* come figura retorica che connota la bellezza femminile (Kurita, 2007, p. 410). La risposta di Rohan al progetto del Ken'yūsha arrivò con la pubblicazione di *Fūryū butsu* nel settembre dello stesso anno.

Il titolo dell'opera merita particolare attenzione. Esso significa letteralmente *Il buddha del fūryū* e molteplici sono stati i tentativi di resa in lingue occidentali: *The Buddha of Art* (Keene, 1984, p. 154), *The Love Bodhisattva* (Mulhern, 1977, p. 39), *The Icon of Liberty* (Kurita, 2007, p. 410), *Il bodhisattva della sensualità* (Vienna, 2007, p. 111), *Il buddha dell'amore* (Milasi, 2011, p. 79). Nonostante la chiara difficoltà traduttiva dovuta alla polisemia del termine, si ritiene qui che le proposte in Mulhern (2007) e Milasi (2011) siano la scelta più adatta: anche se compare il carattere per 'buddha',⁸ scelta dettata dal voler inserire l'opera in seno alla tradizione letteraria asiatica, l'autore intendeva la dea della bellezza e dell'amore, da qui il ricorso ai due sinogrammi per *fūryū* (Yanagida, 1968, p. 395). Il tema centrale della narra-

⁷ Dal primo carattere dei nomi di Kōyō e Rohan è stata coniata l'espressione Kōro jidai, corrispondente grossomodo agli anni Novanta dell'Ottocento, in cui i due autori si affermarono come figure di spicco nel panorama letterario di Tōkyō.

⁸ Per quanto nella narrazione non compaia la figura di un buddha, la statua che il protagonista scolpisce andrà ad assumere le fattezze del bodhisattva Kannon, che pure è in grado, secondo la tradizione, di manifestarsi con trentatré diversi aspetti, incluso quello di un buddha.

zione diviene dunque l'unificazione dell'amore (eros) e della religione. Perché dunque non ricorrere ad altri termini che indicano più chiaramente il concetto di amore? Innanzitutto, vanno esclusi *ai*, che indica anche l'amore carnale (scevro, dunque, della sfumatura di un sentimento più nobile o puro che nobiliti l'animo umano verso la perfezione artistica o la liberazione dall'attaccamento), e *koi*, in quanto come si è visto per il caso di *Tsuyu dandan* esso può porsi su più livelli gerarchici, dall'amore materno all'aspirazione (*kokorozashi*). Per quanto concerne il termine *ren'ai*, la cui popolarizzazione si deve al poeta Kitamura Tōkoku (1868-1894) (Ogura, 1999, p. 21), va sottolineato come la prima attestazione si trovi nel dizionario francese-giapponese *Futsuwa jiten* del 1887 come traduttore del francese *amour* (Kanno, 2001, pp. 9-10) e, al momento della stesura di *Fūryū butsu*, costituiva di un neologismo troppo recente non ancora assodato nella lingua giapponese.⁹

Un'altra opzione, che però Rohan evita, è *ninjō*. Questo termine, già diffuso nel periodo Edo, aveva assunto il significato di "sentimento amoroso" o "desiderio sessuale", eppure in uno spazio letterario e discorsivo «held together by an intensified critical and narrative awareness of emotion» (Poch, 2019, p. 4) come quello del Meiji era ritenuto eccessivo se non addirittura volgare,¹⁰ allontanandosi dalla concezione prevista da Rohan.

Con il finale di *Fūryū butsu*, in cui il protagonista Shuun raggiunge uno stadio superiore dell'esistenza, ascendendo in cielo insieme alla statua da lui realizzata, la quale nel frattempo ha preso vita, Rohan illustra il potere salvifico dell'amore che, legato a un forte sentimento di devozione (in questo caso verso l'icona del *fūryū*), assume una connotazione quasi mistica, ben più elevata del semplice desiderio di ricerca estetica o del sentimento amoroso provato verso la donna. Il tentativo di Rohan di assimilare, all'interno del *fūryū*, l'amore predicato dal cristianesimo e il senso di compassione buddhista (*jihī*), oltre che l'amore provato nei confronti di un'altra persona, appare pienamente riuscito, come dimostra il fatto che la statua realizzata da Shuun, frutto tanto della sua maestria quanto del suo amore (Yoshida, 2022, p. 89), simboleggia al contempo sia Otatsu sia la figura di un bodhisattva caritatevole e amoroso, che abbraccia il giovane scultore donandogli parole di conforto.¹¹ La decisione di accostare agli elementi tipici della tradizione culturale giapponese e, più in generale, dell'Asia orientale (come lo stesso concetto di *fūryū* o i riferimenti alle dottrine buddhista e daoista) alcune suggestioni di matrice euroamericana, dall'agape alla ricerca estetica della perfezione basata sull'arte, si è rivelata nel caso di Rohan¹²

⁹ *Ren'ai* sarebbe stato in seguito impiegato per l'inglese *love* in opposizione all'eroticismo fisico (*shikijō*) che permeava tanta letteratura legata ai quartieri di piacere (Ogura, 1999, p. 23).

¹⁰ Per una disamina del concetto di "amore" nel primo Meiji, si rimanda a Poch, 2019, cap. 3.

¹¹ Riunendo l'immagine della statua che raffigura il corpo nudo di Otatsu e del bodhisattva Kannon, Rohan in quest'opera propone, per la prima volta nella storia della letteratura giapponese, un esplicito riferimento al nudo artistico, tipico della classicità occidentale (Vienna, 2007, p. 130), legando amore, arte e spiritualità.

¹² Le medesime tematiche ricorrono in altri lavori dell'autore, come *Ikkōken* (*Una spada*, 1889) e

di particolare successo anche dal punto di vista della critica dell'epoca, che esaltò, insieme allo stile letterario dell'autore (chiaramente influenzato dalla prosa di Ihara Saikaku, 1642-1693),¹³ tali aspetti originali (Okada, 2023, pp. 22-23).

Non manca, come tipico dell'umorismo rohaniano, un riferimento a coloro che intendono il *fūryū* come eccessiva sofisticazione o ricerca del piacere, che già Ryūhoku aveva criticato: la voce narrante sottolinea come Shuun non sia attratto dalla lascivia di quartieri come Shimabara e Gion, a differenza di quei poeti dal viso rosso per l'ebbrezza che l'autore ironicamente etichetta come *fūryū no nakama* (Kōda, 1978a, p. 26).

4. La trasmissione del *fūryū*, da suggestione letteraria cinese a influenza diretta sugli scrittori Meiji

Sebbene non vi sia una fonte contenente la data precisa in cui Rohan entrò in contatto con il termine *fengliu* per la prima volta, la sua notevole conoscenza della letteratura, dell'estetica e del pensiero cinesi è argomento noto. I primi contatti con la letteratura cinese classica risalgono agli anni della scuola, quando Rohan frequentò un'accademia privata gestita da Kikuchi Shōken (1808-1886), sinologo esperto di neoconfucianesimo e storia cinese antica. Inoltre, frequentava assiduamente la Biblioteca Imperiale di Tōkyō, già Shōheizaka Gakumon (una biblioteca sponsorizzata dal governo shogunale durante il periodo Edo), ospitata presso il tempio confuciano di Yushima, combinando la passione per la letteratura con lo studio del pensiero neoconfuciano e daoista (Mulhern, 1977, p. 23). Naturalmente, la conoscenza della letteratura e dell'estetica della Cina premoderna non era cosa rara nell'era Meiji: numerose ricerche individuano una costante presenza di motivi cinesi nella letteratura giapponese dell'epoca,¹⁴ sia nel caso di Rohan stesso che in intellettuali e autori da lui direttamente influenzati, come gli scrittori che ruotavano attorno alla rivista

Gojū no tō (La pagoda a cinque piani, 1891-1892), in cui la sublimazione dell'arte è lo strumento per mezzo del quale i protagonisti delle vicende riescono a raggiungere un piano trascendentale dell'esistenza. Laddove Shuun raggiunge l'apice della creatività nella scultura, Shōzō e Jūbei creeranno rispettivamente la spada perfetta e una pagoda in grado di resistere a qualsiasi calamità.

¹³ Il linguaggio impiegato da Rohan si rivela invero spesso ostico, al punto che perfino personaggi del calibro di Masaoka Shiki (1867-1902) e Masamune Hakuchō (1879-1962) avrebbero avuto delle difficoltà nella lettura di alcuni passaggi (Keene, 1984, p. 154).

¹⁴ Gli scrittori Meiji si trovarono in una situazione conflittuale tra la concezione classica di letteratura e quella europea. Per comprendere meglio questo conflitto si può osservare la posizione di Natsume Sōseki (1867-1917): esperto conoscitore della letteratura giapponese, cinese e inglese, affermò che il concetto stesso di letteratura secondo la tradizione occidentale sarebbe un'entità totalmente diversa rispetto a quella della tradizione cinese (non solo per quanto concerne forme e stili, ma anche per le tematiche trattate, gli aspetti artistico-culturali e l'intento comunicativo). Trattando del conflitto tra visioni tradizionali e moderne della letteratura in Sōseki, Yamamoto (1972, p. 196) sostiene che fu proprio per questa tensione che Sōseki, all'epoca in cui scrisse *Meian* (1916), passava le mattinate a scrivere il romanzo, mentre la sera si diletta nel comporre poesie in cinese.

letteraria *Bungakukai*, fondata da Ōgai nel 1893. Tra questi, Hirata Tokuboku (1862-1943), studioso di letteratura inglese noto per le sue traduzioni, tra le altre, de *I viaggi di Gulliver* e *Robinson Crusoe*, fu ammiratore della letteratura rohaniana, la quale aveva creato, pur fondando le radici nella tradizione, una nuova identità letteraria imbevuta di autentico spirito giapponese (Sasabuchi, 1987, p. 1370); Tōkoku (già citato per la popolarizzazione del termine *ren'ai*, sebbene questo non fosse ancora diffuso durante i primi anni di attività letteraria di Rohan, indirizzandolo dunque verso l'uso di *fūryū*) e Shimazaki Tōson (1872-1943), affascinati dal carattere romantico delle prime opere di Rohan, videro nella sua letteratura un perfetto connubio tra sensibilità sino-giapponese e romanticismo di matrice europea (come il termine *fūryū* esplicita alla perfezione nella sua sintesi del *fengliu* classico e delle accezioni moderne di “amore”).¹⁵

Un altro esempio noto dell'influenza di Rohan si ebbe già con Higuchi Ichiyō, la quale si ispirò agli *shokunin mono*, come *Fūryū butsu*, *Gojū no tō* e *Ikkōken*, per la descrizione di Raizō, protagonista di *Umorigi* (pubblicato nel 1892 in *Miyako no hana*, la stessa rivista che ospitò *Tsuyu dandan*). E fu proprio la lettura delle opere di Rohan, con il loro stile letterario classicheggiante, a indirizzare l'attenzione della scrittrice verso la prosa di Saikaku, imitandone il ritmo e il linguaggio seicentesco. Si ritiene inoltre che Ichiyō abbia scritto dei passaggi di *Takekurabe* (1895-96) facendo diretto riferimento al *Fūryū mijinzō* di Rohan (Sekiya, 2011, pp. 37-38), dimostrandone dunque l'attenta lettura e interiorizzazione.¹⁶

Altri autori che leggevano e apprezzavano Rohan furono Tsubouchi Shōyō (1859-1935), che arrivò a definirlo come il Leonardo Da Vinci giapponese (Mulhern, 1977, p. 20), e Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), che dopo avere letto il romanzo *Unmei* (1919), ambientato nella Cina Ming,¹⁷ scrisse nel suo *Jōzetsuroku* (1927):

Nonostante la relativa brevità, *Unmei* è un'opera maestosa e contiene in sé un universo. Lo stile è quello del *wakan konkōbun* tradizionale, ma non ci dà l'impressione di essere fuori moda grazie alla vitalità e alla dignità innegabile. [...] Al giorno d'oggi, quando quelle che sembrano pagine di un diario mondano vengono spacciate per narrativa, questo trattato storico è un romanzo nel suo senso più genuino. (Tanizaki, 1983, p. 165)¹⁸

¹⁵ Secondo Sasabuchi, Kitamura Tōkoku scrisse *Waga rōgoku* (1893) proprio dopo aver letto il *Fūryūgo* di Rohan.

¹⁶ Per una descrizione dell'influenza esercitata da Rohan su Ichiyō, si vedano in particolare Sekiya, 2011, e Lyons Danly, 1981, cap. V.

¹⁷ Soprattutto nel XX secolo, Rohan si occupò di saggistica e biografie, scrivendo pochi romanzi, qualitativamente ben distinti dalla concezione europea di romanzo e più vicini a quella della tradizione cinese: opere come *Unmei* possono essere lette tanto come un romanzo storico, quanto come un trattato storiografico, dove l'aspetto di fiction puramente detta cede il passo all'elemento biografico, alle testimonianze storiche basate su testi e fonti autorevoli, alle ambientazioni accurate, sebbene permanga l'impronta dell'autore.

¹⁸ Alcuni estratti di *Jōzetsuroku* in traduzione italiana si trovano in Bienati *et al.*, 2016, cap. 15. In particolare, nel passo in cui elogia la maestria di Stendhal, Tanizaki fa un paragone col caso giapponese: “Al confronto di Stendhal, anche Mérimée perderebbe il suo splendore. A cercare qualcosa del genere

L'ammirazione di Tanizaki per Rohan è ben nota, al punto che possedeva l'edizione completa in dodici volumi delle opere dell'autore Meiji in duplice copia, presso la sua residenza a Tōkyō e presso quella a Kyōto (Fukumoto, 1972, pp. 3-4). In particolare, Tanizaki apprezzava lo stile letterario rohaniano, radicato nella classicità sino-giapponese (Nishikawa, 1998, p. 19). Ed è forse proprio grazie alla pervasività del *fūryū* in Rohan che Tanizaki riprende più volte questo concetto nel suo *In'ei raisan* (1933).¹⁹ Inoltre, egli ebbe modo di discutere sul significato del termine con Satō Haruo (1892-1964), dopo un dibattito sulla rivista *Shinchō* nel 1924 in merito proprio al concetto di *fūryū* (Lin, 2022, p. 55).

5. I tre fattori del *fūryū* secondo Kuki Shūzō

Nonostante il chiaro interesse verso una vera e propria letteratura del *fūryū* dopo la pubblicazione di *Tsuyu dandan* e *Fūryū butsu*, come dimostra ad esempio il fatto che sulla rivista *Garakuta bunko* del Ken'yūsha sarebbe apparso *Ganso fūryū yanagigo-shi* (1889) di Ishibashi Ningetsu (1865-1926) nello stesso anno in cui Rohan aveva pubblicato *Fūryū butsu*, mentre pochi anni dopo Bizan, membro del medesimo circolo di intellettuali, avrebbe ultimato il suo *Fūryū kyōgenki* (1893), nessun autore successivo a Rohan è riuscito, al suo pari, a trattare la tematica del *fūryū* in maniera così originale e onnicomprensiva. È però doveroso sottolineare come questo concetto non sia svanito dal mondo intellettuale giapponese, come conferma il saggio *Fūryū ikkōsatsu (Una riflessione sul fūryū)*, 1937) del filosofo Kuki Shūzō (1888-1941), figlio dello stesso Kuki Ryūichi che insieme a Rohan era uno dei membri del Negishi-tō.²⁰

Kuki Shūzō, noto soprattutto per il trattato *Iki no kōzō (La struttura dell'iki)*, 1930) e per i contatti con filosofi e autori europei del calibro di Heidegger, Sartre e Bergson, si sarebbe cimentato anche con la teorizzazione del *fūryū* dal punto di vista formale, giungendo a descrivere una figura geometrica, in questo caso specifico un prisma,²¹ con ai vertici le coppie complementari di *sabi* e *kabi*, *hosomi* e *futomi*, *okashiki* e *ogosoka* (Kuki, 1981b, p. 74). Tralasciando gli aspetti squisitamente strutturali che sottintendono la descrizione filosofica del *fūryū*, basata sui modelli teorici europei, è interessante notare come l'autore proponga tre fattori dai quali scaturirebbe il *fūryū* (Kuki, 1981b, pp. 62-63), ovvero:

in Giappone, anche se si trova molta diversità nei contenuti, ritengo comunque che opere come *Unmei, Yūjōki* e *Kottō* di Kōda Rohan non siano affatto da meno" (Bienati *et al.*, 2016, p. 187).

¹⁹ Per un'analisi del rapporto di Tanizaki con il termine *fūryū* si rimanda a Lin, 2022, cap. 3.

²⁰ Per una sintesi biografica dello scrittore, in particolare per quanto concerne il suo legame con Okakura Tenshin e con il quartiere di Negishi, si rimanda a Baccini (2022).

²¹ Più nota è invece la struttura proposta per l'*iki* (Kuki, 1981a, p. 37), che risulta almeno in apparenza più articolata rispetto a quanto raffigurato per il *fūryū*.

1. *Gazoku* ('raffinatezza e volgarità'),
2. *Tanbi* ('ricerca della bellezza'),
3. *Shizen* ('natura').

Laddove i primi due punti, ovvero la raffinatezza insita nelle cose e la ricerca di un senso estetico elevato, parrebbero pertinenti a un'astrazione estetica come quella del *fūryū*, il terzo fattore è basato direttamente nella bellezza della natura che pure era presente nel *fengliu* cinese. Tuttavia, Kuki non era un esperto di *kangaku* e, nel Novecento, molte sfumature di significato legate al termine erano venute meno.

L'ultimo baluardo dell'estetica del *fūryū* era stato Rohan e, se prendiamo a riferimento *Fūryū butsu*, appare evidente l'incidenza di questi tre elementi postulati poi da Kuki nella definizione del principio stesso. Si potrebbe in prima battuta pensare a come Shuun apprezzi l'eleganza delle icone buddhiste e dell'arte in generale, disdegnando invece la volgarità dei sedicenti *fūryū no nakama* dediti ai piaceri mondani (*gazoku*), intraprenda il proprio viaggio lungo l'arcipelago giapponese alla ricerca della bellezza dei capolavori dell'arte religiosa (*tanbi*), e infine attraversi la natura selvaggia (*shizen*) dei monti del Kiso per immergersi in un mondo tagliato fuori dal tempo e dallo spazio (ovvero la modernità dilagante nel primo Meiji, con tutta la sua artificialità), dove i ritmi della vita sono scanditi dai fenomeni naturali e riuscire a sopravvivere a essi diviene imperativo per temprare il proprio spirito, abbandonando definitivamente ogni attaccamento alla mondanità. Eppure, a questo stadio della narrazione Shuun non ha ancora ottenuto il vero *fūryū*. Difatti, lo *shizen* cui Kuki si riferisce si slega da quel *fengliu* che indicava la bellezza del paesaggio naturale come ambientazione, indicando invece ciò che non è stato creato o corrotto dall'uomo. Dunque, in *Fūryū butsu* il vero *fūryū* apparirà solo in seguito: per Shuun, sarà necessario innanzitutto cogliere appieno la raffinatezza di Otatsu, che pure appartiene al popolino e il cui corpo è corrotto dai soprusi dello zio (*gazoku*, ma anche *koi* verso una persona), ricercando poi la perfezione estetica lavorando un ceppo di legno per ricavarne un'icona che superi ogni altra opera d'arte, personificando la grazia del bodhisattva Kannon (*tanbi* e *koi* sacro), e solo alla fine comprendere come ogni elemento artificiale sia superfluo, rimuovendo dalla statua sia le inutili decorazioni che i vestiti, esaltando la bellezza del corpo nudo femminile, che è natura, non artificio (*shizen* e *koi* come liberazione). La statua, dapprima chiaramente un prodotto dell'arte di Shuun, dopo avere preso vita diviene un'entità a sé stante, emblema dell'amore e della libertà, che permette al giovane di raggiungere quello stesso piano ultimo della perfezione estetica (*fūga*) correttamente individuato da Basho come prodotto del *fūryū* e sottinteso anche da Kuki nel proprio saggio (Daitō, 1994, p. 143). Quindi, la gerarchia del *koi*, già presentata in *Tsuyu dandan*, si lega in *Fūryū butsu* con quegli elementi che Kuki avrebbe postulato in chiave teorica quasi mezzo secolo più tardi.

6. Conclusione

L'analisi del concetto di *fūryū* apparso nelle opere di Kōda Rohan dimostra come esso abbia assunto un ruolo centrale nel definire una nuova sensibilità estetico-filosofica, a differenza di altri autori in cui esso si lega superficialmente a questioni estetiche o di attrazione fisica e sensualità. Lungi dall'essere una semplice eredità del *fengliu* cinese o una mera trasposizione del *miyabi* di epoca classica e delle singole risemantizzazioni attestate nella tradizione precedente, il *fūryū* di Rohan si configura come un principio dinamico, che l'autore considera da varie angolazioni, in grado di intrecciare elementi di bellezza artistica, impegno etico e ricerca spirituale. Infatti, come traspare dalla lettura delle primissime opere, è implicita una nuova concettualizzazione del termine, che non è da intendersi come pura astrazione estetica, ma in relazione all'elemento religioso, artistico e politico. Attraverso opere come *Tsuyu dandan* e *Fūryū butsu*, l'autore espande i confini di questa nozione, declinandola in relazione alla libertà, all'amore e alla trascendenza, in un intreccio che risente tanto della tradizione sino-giapponese quanto dell'influenza del romanticismo europeo. Il *fūryū* nella poetica rohaninana diventa un *ethos* capace di connettere l'individuo alla natura, all'arte e alla dimensione spirituale, delineando una visione profondamente innovativa e originale rispetto alla letteratura coeva.

Il principale contributo di Rohan è stato pertanto quello di consentire alle molteplici connotazioni del *fūryū* di sublimare in una concezione ampliata in cui l'aspetto estetico e quello culturale possono convivere. L'eredità dell'autore si manifesta così non solo nella ricezione immediata delle sue opere, ma anche nell'evoluzione successiva del concetto di *fūryū*, come evidenziato dagli studi di Kuki Shūzō e dal persistere del termine nel dibattito estetico-filosofico dell'Ottocento e del Novecento. Il contributo dell'autore si pone dunque come un punto di svolta nella ridefinizione dell'estetica giapponese moderna, dimostrando la capacità della letteratura di fungere da ponte tra passato e presente, tra Oriente e Occidente, tra sensibilità individuale e visione collettiva della bellezza e della libertà.

Riferimenti bibliografici

- Angles, Jeffrey (2014). "Translation Within the Polyglossic Linguistic System of Early Meiji-Period Japan". In Arokay, Judith; Gvozdanovic, Jadranka; Miyajima, Darja (2014) (a cura di). *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China and the Slavic World*. Heidelberg: Springer, pp. 181-205.
- Baccini, Giovanna (2022). "Una grazia inflessibile". In Kuki, Shūzō; Baccini, Giovanna (trad. e a cura di) (2022). *La struttura dell'iki*. Milano: Adelphi, pp. 9-44.
- Daitō, Shun'ichi (1994). "Kuki Shūzō ni okeru fūryū no kōzō". *Hōsei daigaku kyōyōbu kiyō*, 90, pp. 137-149.
- Deguchi, Tomoyuki (2011). *Kōda Rohan to Negishi-tō no bunjintachi: Mō hitotsu no Meiji*. Tōkyō: Kyōiku Hyōronsha.

- Fukumoto, Kazuo (1972). *Nihon runessansu shiron kara mita Kōda Rohan*. Tōkyō: Hōsei daigaku shuppan.
- Kanno, Satomi (2001). *Shōhi sareru ren'ai ron. Taishō chishikijin to sei*. Tōkyō: Seikyūsha.
- Katō, Hiroyuki (1868). *Rikken seitai ryaku*. Tōkyō: Chūgaidō.
- Keene, Donald (1984). *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era – Fiction*. New York: Henry Holt.
- Kōda, Rohan (1978a). *Rohan zenshū*, vol. 1. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Kōda, Rohan (1978b). *Rohan zenshū*, vol. 7. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Kuki, Shūzō (1981a). *Kuki Shūzō zenshū*, vol. 1. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Kuki, Shūzō (1981b). *Kuki Shūzō zenshū*, vol. 4. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Kurita, Kyoko (2007). “Kōda Rohan’s Literary Debut (1889) and the Temporal Topology of Meiji Japan”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 67, pp. 375-419.
- Lin, Xixi (2022). *Tanizaki Jun'ichirō to Chūgoku*. Tōkyō: Tabata shoten.
- Lyons Danly, Robert (1981). *In the shade of spring leaves. The Life and Writings of Higuchi Ichiyō, A Woman of Letters in Meiji Japan*. New Haven-Londra: Yale University Press.
- Marra, Michael (2010). *Essays on Japan. Between Aesthetics and Literature*. Leiden: Brill.
- Milasi, Luca (2011). *Gli scrittori Meiji e la Cina. Suggerimenti letterarie nella produzione di Mori Ōgai, Natsume Sōseki e Kōda Rohan*. Limena: libreriauniversitaria.it.
- Min, Joosik (1999). “Fengliu, the Aesthetic Way of Life in East Asian Culture”. *Filozofski Vestnik*, 20, pp. 131-139.
- Mulhern, Chieko (1977). *Kōda Rohan*. Boston: Twayne Publishers.
- Nishikawa, Atsuko (1998). “Sakusō suru chi to chikara. Kōda Rohan ‘Isanatori’ no kanōsei”. *Geibun kenkyū*, 75, pp. 1-24.
- Ogawara, Masamichi (2004). “Jiyū minken undō to Seinan sensō: Kagoshima ni okeru minkenka no shisō to kōdō kara”. *Hōgaku kenkyū. Hōritsu seiji shakai*, 77 (4), pp. 41-68.
- Ogura, Toshihiko (1999). “‘Ren’ai no hakken’ no shosō. Kitamura Tōkoku to Nihon kindai”. *Sociologos*, 23, pp. 21-37.
- Okada, Aka (2023). “Kōda Rohan ‘Fūryū butsu’ ron. Rohan shoki sakuhi ni okeru danjo no jinbutsuzō ni tsuite. *Todai hikaku bungaku*, 6, pp. 22-43.
- Okazaki, Yoshie (1948). *Nihon geijutsu shichō*, vol. 2. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Peng, Hao (2017). “Dentō bunka ni okeru fūryū no bi. Gi Shin Nanbokuchō jidai to Muro-machi Momoyama jidai wo chūshin ni”. *Chūō daigaku jinbunken kiyō*, 86, pp. 191-225.
- Poch, Daniel (2019). *Licentious Fictions. Ninjō and the Nineteenth-Century Japanese Novel*. New York: Columbia University Press.
- Sasabuchi, Yūichi (1978). “Kōda Rohan to bungakukai”. *Bungaku*, 46 (11), Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 1367-1376.
- Sekiya, Hiroshi (2011). “Higuchi Ichiyō to Kōda Rohan shōsetsu ‘Fūryū mijinzō’”. *Kokubungaku zasshi*, 84, pp. 37-53.
- Tanizaki, Jun'ichirō (1983). *Tanizaki zenshū*, vol. 20. Tōkyō: Chūō kōronsha.
- Vienna, Maria Gioia (2007). “Citazioni della sensualità e sensualità delle citazioni: ‘Fūryūbutsu’ (Il bodhisattva della sensualità, 1889) di Kōda Rohan (1867-1947)”. In Santangelo, Paolo (a cura di) (2007), *Passioni d'oriente. Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche*. Pisa-Roma: Accademia Editoriale, pp. 111-139.
- Yamamoto, Kenkichi (1972). *Sōseki Takuboku Rohan*. Tōkyō: Bungei shunjūsha.
- Yanagida, Izumi (1968). *Kōda Rohan shū*. In AA.VV. *Meiji bungaku zenshū*, vol. 25. Tōkyō. Chikuma shobō.

- Yoshida, Daisuke (2022). “Ugokidasu chōzō monogatari no keifu to geijutsuka shōsetsu no reimei. Kōda Rohan ‘Fūryū butsu’ ni tsuite”. *Kyōto geijutsu daigaku kiyō Genesis*, 26, pp. 86-102.
- Yoshimura, Kiyoshi (2006). “Bakumatsu no Ryūkyū Ōkoku to Nihon ni okeru eigaku no sendatsu”. *Scripsimus*, 15, pp. 91-113.
- Zanotti, Pierantonio (2012). *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all'Ottocento*. Venezia: Marsilio.