



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe L-10

Tesi di Laurea

Lafcadio Hearn e il Giappone *Racconti di viaggio, ricerca folclorica e retoriche dell'alterità*

Relatore
Prof. Luigi Marfé

Laureando
Matteo Zamuner
n° matr.1230984 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione	p. 5
Capitolo I. L'Estremo Oriente nell'Europa del XIX secolo	p. 8
Il giapponismo: origine, temi, forme	p. 8
Elementi minimi per un approccio «geocentrato»	p. 17
Decifrare l'esotismo: il contributo di Victor Segalen	p. 22
Capitolo II. Lafcadio Hearn e il racconto dell'alterità	p. 27
Una vita di viaggi	p. 27
Tra geocritica e antropologia	p. 30
Il tema dello schiavismo	p. 32
L'incontro con il Giappone	p. 37
Capitolo III. Il Giappone di Lafcadio Hearn	p. 41
Il folclore come ipotesto	p. 41
Tra esotismo e sovrannaturale	p. 52
Un Giappone spirituale	p. 78
Bibliografia	p. 96

Introduzione

Il seguente studio prende in esame la produzione letteraria di Lafcadio Hearn, soffermandosi soprattutto sui testi concernenti il Giappone, e proponendo una lettura geocritica che analizza il modo in cui la sua scrittura affronta la rappresentazione spaziale e si pone nei confronti del repertorio dell'esotismo orientalista. L'obiettivo principale dello studio è di comprendere come le opere di Hearn diano voce all'alterità culturale e, allo stesso tempo, cosa rivelino della società occidentale. In particolare, la tesi si concentra sul legame tra la ricerca folclorica di Hearn e le forme del soprannaturale letterario. Per quanto concerne i racconti di viaggio e la scrittura saggistica hearniana, inoltre, particolarmente utili si sono rivelate le riflessioni di Hartog sulla «retorica dell'alterità»¹, che si dimostra cruciale nell'analisi delle più evidenti e significative tensioni tra i concetti espressi da Hearn nei suoi testi.

Nel primo capitolo, si descrive la situazione del Giappone e dell'Occidente quando, a metà dell'Ottocento, il paese nipponico si apre nuovamente e rapidamente ai contatti sia commerciali sia culturali con il mondo esterno. Nello specifico, si è tentato di elencare i testi che hanno maggiormente contribuito alla nascita del fenomeno del giapponismo, tra i quali si sottolineano per valore estetico e concettuale *Unbeaten Tracks in Japan* di Isabella Lucy Bird, *Japoneseries d'automne* e *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti. Grazie al contributo di Flavia Arzeni, si è cercato di individuare le principali caratteristiche del giapponismo e di rilevare la peculiarità di Hearn all'interno della letteratura di viaggio sull'Estremo Oriente. Dopodiché, si espongono potenzialità e limiti dell'applicazione della geocritica e delle tesi di Victor

¹ F. Hartog, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *Lo specchio di Erodoto*, Milano, Il Saggiatore, 1992.

Segalen sull'esotismo al «fenomeno complesso»² del giapponismo e, in particolare, a Hearn.

Nel secondo capitolo si è tentato di descrivere il rapporto tra l'autore e la diversità, analizzando testi che precedono l'incontro con il Giappone o che ne raccontano la prima esperienza. A tale scopo, dopo aver dato qualche cenno sulla vita dell'autore, sottolineando una costante tendenza a viaggiare e a narrare storie dal gusto esotico e perturbante, si segnala, il rapporto con alcuni autori francesi, come Gautier, di cui Hearn è stato traduttore. In seguito, si individua nel periodo trascorso nella città di New Orleans un momento cardine per la produzione hearniana, che unisce l'amore per il frammento, la passione per la descrizione di luoghi e persone, con la ricerca folclorica, che, in quel periodo, si concentrava soprattutto sulle comunità creole locali. Tali elementi, centrali nelle opere di Hearn, si dimostrano molto presenti già in *Youma*. Inoltre, si evidenzia l'importanza del punto di vista di Hearn sulla situazione schiavile per comprendere alcuni problemi che si paleseranno anche nella lettura dei testi sul Giappone. La tendenza all'idealizzazione di taluni aspetti dell'alterità si presenta, infatti, sin da *Glimpses of Unfamiliar Japan*, prima opera sul paese nipponico. In essa è tuttavia possibile riscontrare diverse «formazioni di compromesso»³, come poi nelle traduzioni di Hearn raccolte in *Kottō* e in *Kwaidan*, che conferiscono valore al testo.

Il capitolo terzo, infatti, descrive come il punto di vista «esogeno»⁴ di Hearn racconti l'alterità mediante storie fantastiche legate alla tradizione folclorica giapponese. Partendo da alcuni racconti di *Kottō*, si passa poi a una lettura complessiva delle raccolte. Per finire, analizzando il rapporto di Hearn con le teorie di Herbert Spencer, *Kokoro* viene identificata come la più complessa e variegata opera nella produzione di Hearn. Per comprenderla è necessario rapportarsi con traduzioni di ballate popolari giapponesi, racconti di viaggio e capitoli saggistici. Confrontando vari capitoli di *Kokoro* con altri lavori hearniani del periodo giapponese, si è osservato il difficile equilibrio che l'autore riesce a trovare tra l'etnocentrismo occidentale delle

² F. Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 6.

³ F. Orlando. *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 22.

⁴ Ivi, p. 178.

teorie di Spencer, ampiamente accolte nei propri testi saggistici, e il rispetto per la diversità culturale che traspare tanto nella sua ricerca folclorica quanto nel racconto dalla tradizione letteraria giapponese. In conclusione, lo studio cerca di raggiungere il proprio obiettivo senza trascurare nessuno dei principali testi hearniani. Una maggior competenza nel campo dell'orientalistica e della traduttologia avrebbe certamente giovato, specie nell'analisi del rapporto tra le traduzioni dell'autore e gli ipotesti giapponesi. Tuttavia, gli strumenti critici della geocritica hanno permesso di evidenziare le retoriche dell'alterità mediante le quali Hearn si è accostato alla cultura giapponese. La speranza è che il contributo di questo studio possa essere utile a comprendere, anche solo parzialmente, il ruolo dell'opera di Hearn nello sviluppo del giapponismo.

Capitolo I

L'Estremo Oriente nell'Europa del XIX secolo

Il giapponismo: origine, temi, forme

Nel 1641, quando lo *shōgun* Tokugawa Iemitsu diede inizio con un editto al *sakoku*⁵, nessuno poteva immaginare che quasi duecento anni dopo, nel 1853, le celebri navi nere del commodoro Matthew Perry avrebbero obbligato il Giappone ad aprirsi irrimediabilmente all'Occidente. Allo stesso modo, però, è vero che né Perry né gli altri occidentali furono in grado di prevedere l'immensa influenza che il paese nipponico avrebbe di lì a poco esercitato su di loro.

Già tra il 1859 e il 1866 Francis Hall scrive il suo *Japan through American Eyes*, opera voluminosa che racconta una delle prime esperienze di viaggio nel Giappone traumatizzato dalla fine del *sakoku*. Infatti, nonostante l'apprezzabile processo di familiarizzazione con il Giappone, realizzato da Hall mediante la sua propensione alla concretezza e concisione anche nella descrizione dei personaggi, l'opera manifesta il disagio della vita di uno straniero in un mondo a lui sconosciuto e, almeno in parte, ostile. La tensione emotiva tra i locali e gli occidentali è un limite tanto forte quanto le norme imposte con i recenti trattati⁶. Entrambi sono elementi che persisteranno, pur in varie forme, nella successiva letteratura occidentale sul Giappone. È destinato a nascere un «fenomeno complesso»⁷, che rapidamente crescerà di intensità e complessità: il giapponismo. Inizialmente, «esso prende piede all'interno di un gruppo [...] di pittori,

⁵ Con il termine giapponese "*sakoku*" si definisce la politica autarchica dell'Impero che si estese per buona parte del periodo Tokugawa (1603-1868). Durante il *sakoku*, i contatti con l'Occidente e con il resto del mondo vennero ampiamente limitati e controllati.

⁶ La convenzione di Kanagawa (1854) e il trattato di Harris (1858). Lo stesso Harris verrà ampiamente attaccato da Hall nella sua opera.

⁷ F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, cit., p. 6.

incisori e critici d'arte che possono genericamente collocarsi sotto il segno dell'impressionismo. Poi, divenuto una componente del gusto, investì anche la letteratura»⁸. Dunque, se le origini del giapponismo possono essere individuate nel macrocosmo delle arti figurative, è altrettanto vero che le lettere sono presto travolte dalla medesima fascinazione e trovano interpreti in grado di produrre lavori degni di nota. Si pensi che solo nel decennio tra il 1880 e il 1890 vennero scritti *Japan Day by Day* (*Giappone giorno per giorno*, 1877) di Edward S. Morse e *The Soul of the Far East* (*L'anima dell'Estremo Oriente*, 1888) di Percival Lowell, accanto a pietre miliari del genere quali *Japonaiseries d'automne* (*Giapponeserie d'autunno*, 1889) e *Madame Chrysanthème* (*Madame Crisantemo*, 1887) di Pierre Loti, *Things Japanese* (*Cose giapponesi*, 1890) di Basil H. Chamberlain e *Unbeaten Tracks in Japan* (*Itinerari insoliti nel Giappone*, 1880) di Isabella L. Bird. Tra i numerosi nomi spicca quello di Kipling, che, nel campo dell'esotismo, deve la sua celebrità non tanto alla rielaborazione dell'immaginario del Giappone quanto a quello dell'India, da cui derivano capolavori come *The Jungle Book* (*Il libro della giungla*, 1894) e *Kim* (1901). Ad ogni modo, il *Kipling's Japan* (*Il Giappone di Kipling*), raccolta dei suoi dispacci giornalistici edita nel 1988 da Hugh Cortazzi e George Webb, non può venir sottovalutato.

Anche Pierre Loti (1850 - 1924), tra i suoi contemporanei fu famoso soprattutto per la sensualità del suo Impero Ottomano, racchiuso nelle tante Istanbul descritte e nelle sue donne seducenti. Tuttavia, pari peso hanno oggi le sue produzioni concernenti il Giappone. Molto proficuo è il confronto già proposto da Flavia Arzeni con il contemporaneo Lafcadio Hearn (1850 - 1904), per cui numerosi sono i punti di contrasto. Per diversi aspetti, i due autori possono essere considerati persino antitetici. Forse ancor più che *Madame Chrysanthème*, *Japonaiserie d'automne* è un resoconto romanzato distantissimo dalla sensibilità di Hearn, che già con *Glimpses of Unfamiliar Japan* imposta un proprio originale percorso letterario parallelo e inconciliabile con quello di Loti.

⁸ Ibid.

La principale differenza sta nel rapporto con la sfera religiosa nipponica. Loti ne rimarca la distanza incolmabile con la spiritualità occidentale, rappresentata esclusivamente attraverso il cattolicesimo. I bonzi, spesso di guardia ai templi, gli sembrano strani e su tale stranezza l'autore ritorna più e più volte. Questa distanza rimarcata, merita di essere approfondita. Nel primo capitolo, dedicato a Kyoto, il narratore nota che essa era «inaccessibile agli europei sino a pochi anni fa, misteriosa; oggi vi arriva il treno: vale a dire che è come qualunque altra città, ha perduto il suo fascino per sempre»⁹. In questa triste constatazione, in tale sentimento di irrimediabile declino di un fascino lontano, va contestualizzata la diversità che continuamente Loti ricerca e rimarca. Così, sorprende che «l'appartamento che scelse Taiko-sama, che fu un grande conquistatore e imperatore»¹⁰ sia «molto piccolo e semplice»¹¹, ed ogni aspetto dell'Impero deve essere osservato attentamente per regalare emozioni al viaggiatore. Allo stesso tempo, è una notizia stupenda che «gli antichi templi di questo paese [...] li guardiamo senza capire bene, i simboli ci sfuggono. Le differenze delle origini primarie scavano un profondo abisso fra quel Giappone e noi».¹²

Dunque, se il giudizio di Flavia Arzeni mette in luce un'effettiva superficialità di Loti nel suo rapporto con il Giappone, forse davvero originato da una xenofobia interiorizzata di stampo maschilista, certo è che quando egli visita le «fabbriche di porcellana»¹³ critica aspramente la modernizzazione occidentale (e con essa la cultura europea): «quando il Giappone sarà completamene avviato al mondo moderno, e i suoi artigiani all'alcol, questi piccoli pittori spariranno per sempre».¹⁴

Una simile asserzione sembra orientata verso un localismo che si oppone ad una globalizzazione *ante litteram*, con lo scopo di difendere la diversità di cui si nutre l'esotismo di Loti e, con esso, il suo giapponismo.

⁹ P. Loti, *Japoneseries d'automne*, Parigi, Calmann-Lévy; trad. it. *Giapponeserie d'autunno*, Milano, O barra O edizioni, 2019, p. 7.

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ivi, p. 24.

¹⁴ Ibid.

Meno comprensibili e tollerabili agli occhi di un lettore del XXI secolo sono i giudizi sulla corporeità delle persone che l'autore-narratore incontra e descrive. Parlare di un «brutto corpo giallo»¹⁵ che «si è messo a nudo come un selvaggio»¹⁶ quando si descrive un attore che si spoglia dietro le quinte è quantomeno controverso secondo la sensibilità contemporanea. Nel caso in particolare, però, Loti è colpito profondamente da una scoperta per lui tanto strana da risultare poi naturale¹⁷ per il Giappone (terra delle stranezze per eccellenza): l'«anziana nobile dama, vestita in modo magnifico»¹⁸ che «ha recitato la sua parte con estrema raffinatezza e belle tonalità di tenerezza materna»¹⁹ al punto da spingerlo a vederla da vicino, si rivela essere un uomo, che Loti, scottato, non può che descrivere come brutto e selvaggio.

Tuttavia, il Giappone non manca di riservare all'autore delle rivelazioni positive, che in realtà rendono manifesti i pregiudizi del viaggiatore-personaggio. Nel capitolo «L'incredibile cucina di due vecchi», Loti si imbatte in qualcosa che apparentemente è inquietante e mostruoso:

A una curva della strada, un po' assopiti per la monotonia del viaggio e per i sobbalzi delle vetturine, proviamo di colpo una profonda indignazione (inizialmente di sorpresa, ben inteso, prima d'averne il tempo di realizzare): davanti a una casa isolata, un vecchio e una vecchia stanno cuocendo due bambine, probabilmente per mangiarle!...²⁰

Poche righe dopo il narratore ammette che le bambine «stanno semplicemente facendo il bagno...»²¹. La componente comica di tale rivelazione ad un lettore coevo di Loti suscitava probabilmente solo ilarità, mentre al lettore contemporaneo, anche

¹⁵ Ivi, p. 36.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ «Voglio vederla da vicino. Mi accoglie con un sorriso invitante. Ma naturalmente è un uomo, uno strano individuo dall'età indefinibile [...]» ibid.

¹⁸ Ivi, p. 35.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ivi, p. 62.

²¹ Ibid.

qualora riconosca il valore e la comicità del *fulmen in clausola* perfettamente costruito, l'intera situazione risulta quantomeno grottesca, e lascia trapelare la xenofobia denunciata da Flavia Arzeni.

Ad ogni modo, *Japonaiserie d'automne* è una testimonianza chiave per comprendere il gusto dell'epoca per l'esotico. Decriptare il significato di "giapponeseria" significa giungere al cuore di questo approccio al diverso. Dalle opere di Loti si evince che una giapponeseria è principalmente un oggetto, materiale o immateriale (in questo senso sono giapponeserie sia i kimono che le fiabe tradizionali), il quale è ontologicamente incomprensibile per l'occidentale, cui non può che risultare buffo, stravagante, per quanto talvolta seducente e inquietante. Anche alcuni eventi, azioni o riti possono essere classificati come "giapponeserie", ed è in questo che Hearn e Loti si differenziano maggiormente. Per Hearn, infatti, la spiritualità orientale merita uno sforzo di comprensione da parte dell'Occidente, poiché è detentrica di una verità perduta, di una via per giungere all'Assoluto che l'Europa e l'America hanno scordato o, forse, mai avuto. Per Loti, invece, i «bonzi» e le statue dei templi restano al di là, rimangono stimoli estetici e sensoriali che si consumano dopo essere stati osservati e vissuti, fino a stancare lo spettatore. Nondimeno, questa realtà frammentata e a tratti superficiale descritta dall'autore è degna, secondo la sua stessa opinione, di essere salvaguardata, e la sua lenta disgregazione (reale o fittizia in quanto fenomeno storico; decisamente reale per Loti) causa nell'«Esota»²² un dolore e una nostalgia comprensibilissimi.

Assai differente ma egualmente cruciale è l'esperienza di Isabella Lucy Bird (1831 - 1904). Primogenita di un pastore anglicano nata nel Boroughbridge, non ebbe un'istruzione formale. I suoi viaggi furono stimolati da una salute cagionevole, situazione che la accomuna ad altri grandi autori-viaggiatori, in particolare Robert Louis Stevenson. Prima di giungere in Giappone, viaggiò in Scozia, in America del Nord (Stati Uniti e Canada) e in Australia. Ogni spedizione le fu d'ispirazione per scrivere, tant'è che nella sua produzione rientrano *The Englishwoman in America (La Donna*

²² V. Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Saint-Clément-de-Rivière, Édition Fata Morgana, 1978; trad. it. *Saggio sull'esotismo, un'estetica del diverso*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1983, p. 52

Inglese in America, 1856), *Australia Felix: Impression of Victoria and Melbourne* (*Australia Felix: Impressioni di Victoria e Melbourne*, 1877), *The Hawaiian Archipelago* (*L'Arcipelago Hawaiano*, 1875) e il suo celebre *A Lady's Life in the Rocky Mountains* (*La Vita di una Signora tra le Montagne Rocciose*, 1879). Autrice prolifica e viaggiatrice instancabile, è una figura cui sono state dedicate parecchie attenzioni nel campo degli studi di genere. Ad ogni modo il suo *Unbeaten Tracks in Japan* rende il suo nome imprescindibile per una trattazione anche solo sommaria del giapponismo.

Resoconto di viaggio suddiviso in due volumi, di cui il primo è il più ampio, *Unbeaten Tracks in Japan* è composto di cinquantanove lettere di varia lunghezza (mediamente non molto corpose) in cui l'autrice descrive le sue esperienze in Giappone.

Nella lettera prima affiorano i limiti imposti dai trattati politico-economici tra le potenze occidentali e il Giappone già chiari con Francis Hall («Ci imbattiamo in un faro galleggiante con la scritta "Treaty Point" dipinta a grandi lettere. Nessun vascello straniero può ancorarsi fuori da questo punto»²³). Dopodiché si palesano la qualità di Isabella Bird: la descrizione suggestiva dei paesaggi e la cura particolare riservata alla spiegazione del funzionamento, pragmatico ed economico, di strumenti, mezzi, imbarcazioni e persino professioni. Per quanto l'autrice giudichi anch'essa brutti «quegli esseri che si vedevano per strada, piccoli [...], dall'aspetto gentile, avvizziti, con le gambe storte, con la schiena curva, dal ventre concavo e dall'aspetto misero»²⁴, mostra empatia per coloro che svolgono la mansione di «jin-ti-ki-sha»²⁵, soffermandosi ad evidenziare la loro scarsa durata di vita dall'inizio del lavoro, che causava a costoro, quelli che Loti soprannominava con disprezzo «jin»²⁶, dei «gravi disturbi del cuore o dei polmoni»²⁷.

²³ I. L. Bird, *Unbeaten Tracks in Japan*, Londra, John Murray, 1880; trad. it. *Itinerari insoliti del Giappone*, Milano, La Comune, 2015. p. 3.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ivi, p. 4. Aggiunge in nota il curatore: «Jinrikisha [...] letteralmente veicolo a propulsione umana, cioè il risciò.

²⁶ P. Loti, *Madame Chrysanthème*, Parigi, Calmann-Lévy, 1887; trad. it. *Madame Crisantemo*, Milano, Luni Editore, 2018.

²⁷ I. L. Bird, *Itinerari insoliti del Giappone*, cit., p. 4.

L'intera opera è composta di descrizioni ambientali, ritratti umani accurati, di informazioni peculiari sul funzionamento di ciò che il Giappone ha da offrire. Anche in questo caso, dunque, c'è una sostanziale differenza rispetto all'operato di Lafcadio Hearn, così come c'è una distanza affatto trascurabile dalla spasmodica ricerca di stranezze di Pierre Loti.

Tuttavia, fondamentale è riscontrare che in *Unbeaten Tracks in Japan* ci si trovi innanzi ad un "esotico dentro l'esotico", che rende giustizia al titolo dell'opera. Isabella Bird incontra nel nord dell'Honshū e in Hokkaidō le popolazioni Ainu, che sono "il diverso" in un mondo già molto distante dall'Europa, fisicamente e culturalmente. Di tale etnia l'autrice descrive l'aspetto, la lingua, alcuni costumi, le divinità, cercando di compiere un quadro conciso di un popolo eccezionalmente "altro".

Ulteriore spazio è dato dall'autrice ad aspetti della vita quotidiana nell'arcipelago nipponico, come la scuola e la venerazione dei kami²⁸.

Nuovamente, l'aspetto che marca sostanzialmente la differenza tra Hearn, Loti e Isabella Bird sta nel rapporto con la religiosità. In Loti scintoismo e buddismo giapponesi sono appena accennati. Invece, in alcune opere di Hearn essi sono addirittura al centro della discussione (per es. *Kokoro*) e la loro profondità è oggetto di studio in quanto detentrici di una verità utile all'Occidente. Per Isabella Bird, il punto di partenza rimane il cristianesimo, cui il resto è subordinato. L'autrice non tratteggia alcune pratiche buddhiste e scintoiste poiché degne di nota in sé. Infatti, nelle lettere LI, LII, LIII e LVIII ragiona sullo stato della fede cristiana in Giappone; il discorso si incentra sulla spiegazione dello stato umile ed emarginato in cui si ritrova la comunità dei credenti, ma arriva anche a disegnare delle prospettive per il suo futuro.

Un esempio emblematico è il racconto del funzionamento di una scuola straniera di missionari cristiani a Kōbe. Isabella Bird nota con arguzia che «nella scuola giapponese l'educazione domestica viene tenuta in altissimo conto»²⁹ mentre «questa parte essenziale dell'educazione è, quasi per necessità, tenuta in poco conto nelle scuole

²⁸ Divinità dello scintoismo, antica religione autoctona del Giappone.

²⁹ I. L. Bird, *Itinerari insoliti del Giappone*, cit., p. 382.

straniere»³⁰ perché «con le nostre migliori intenzioni non potremmo mai imitare l'obbedienza senza spina dorsale degli Orientali»³¹. Se si esclude l'ultima affermazione, decisamente controversa per un lettore a noi contemporaneo, si deve ammettere che, anche in campo religioso, l'autrice mantenga uno sguardo pragmatico. Il cristianesimo, in cui Isabella Bird crede fermamente, necessita maggior respiro in Giappone. Tuttavia, i cristiani giapponesi sono separati dal resto della società. Così, Isabella Bird nota che, non insegnando alle giovani donne «l'etichetta»³² locale, si viene a creare uno scarto culturale incolmabile tra i fedeli e il resto della nazione. Illuminante, a proposito del rapporto di Isabella Bird con la cortesia giapponese e del suo concetto di nazione, è il passo seguente:

Io aborrisco la denazionalizzazione delle nazioni, vorrei uno studio della cortesia giapponese, in modo che ci si possa incontrare almeno a metà strada, e vedere l'educazione e la cortesia giapponesi filtrate attraverso la verità e la sincerità della religione di Gesù Cristo che impone cortesia e "onore" verso "tutti gli uomini", così come impone la verità e la carità.³³

Per quanto problematico, il rapporto di Isabella Bird con il diverso, con la società nipponica, è legato ad una speranza di incontro, di mediazione, che non snaturi affatto l'identità etnica dei giapponesi e che non faccia lo stesso con l'Occidente. Una visione che ha radici ideologiche profonde, non trattabili, ma che si propone di sviluppare un dialogo pregno di verità e mutuo perfezionamento. Infine, vanno citati due grandi studiosi: Chamberlain e Aston. Il ruolo di Basil Hall Chamberlain va ben oltre il già citato *Things Japanese*, che fu un'enciclopedia celeberrima e autorevole sul Giappone per l'Europa e l'America del tempo. Operò per circa un ventennio (1873-1890) all'università di Tokyo, ove insegnò come docente e fece amicizia con Lafcadio Hearn. Fu tra i padri fondatori della iamatologia in Europa, anche grazie alla sua traduzione in

³⁰ Ibid.

³¹ Ivi, p. 383.

³² Ibid.

³³ Ibid.

inglese del *Kojiki* (1882), classico della letteratura giapponese scritto nell'antico periodo Nara³⁴ in cui sono racchiuse numerose vicende mitologiche alla base dello scintoismo, dalla creazione del mondo per mano di Izanami ed Izanaki³⁵ al regno dell'imperatrice Suiko³⁶. La traduzione di un'opera letterario-religiosa del calibro del *Kojiki* ha certamente influito sul giapponismo, e sulla letteratura tutta, come pochi altri interventi critici o artistici hanno fatto in quel periodo.

Paragonabile ad essa è, però, nel 1896 la traduzione in inglese del *Nihongi* proposta da William George Aston, altro iniziatore della iamatologia europea. Il *Nihongi* o *Nihon Shoki*, il cui titolo viene spesso tradotto con “Cronache giapponesi” o “Cronache del Giappone”, è un altro dei classici d'epoca Nara e ripercorre pressappoco le stesse vicende del più antico *Kojiki* ma ne amplia, rielabora e riempie di dettagli molte parti rilevanti.

È dunque in questo contesto, tra resoconti di viaggio e traduzioni di classici, che si inserisce Lafcadio Hearn, che nel 1894 apre la sua produzione sul Giappone con *Glimpses of Unfamiliar Japan*, un resoconto di viaggio che dimostra subito una cura sbalorditiva per l'emotività, la spiritualità e la tradizione orale giapponese. Nel decennio seguente, dalla penna dello stesso autore usciranno ben 14 scritti che innoveranno il giapponismo: accanto a riflessioni filosofiche sul buddismo e sullo scintoismo reperibili in *Kokoro*, coniugate con il pensiero di Herbert Spencer, si trovano traduzioni in inglese di fiabe nipponiche nel *Kottō* e nel *Kwaidan*.

Così, l'esperienza di Lafcadio Hearn si caratterizza come un viaggio tra folklore, superstizione, religione e filosofia, più ancora che tra esseri umani in carne ed ossa. Non è un caso che Victor Segalen segnali, con risentimento, un'assenza di sensualità e corporeità nel giapponismo di Hearn³⁷. Tuttavia, inserendo l'autore nella sua cornice

³⁴ Periodo che dal 710 d.C. (anno in cui l'Imperatrice Genmei spostò la capitale a Nara) sino al 784 (l'Imperatore Kammu sposta la capitale a Nagaoka)

³⁵ Letteralmente “Coei che invita” e “Colui che invita”; *kami* creatori la cui lunga e complessa vicenda viene raccontata nel *Kojiki*.

³⁶ Fu la trentatreesima imperatrice del Giappone. Regnò tra il 592 e il 628 d.C.

³⁷ «(Illogicismo di Lafcadio Hearn, che, sull'esempio delle formiche, postula un'umanità a sessualità ridotta e che produce individui neutri e longevi. Ma è cristiano: “L'energia più forte è chiaramente quella che nasce dal disinteresse”)), V. Segalen, *Saggio sull'esotismo*, cit., p. 54.

storica, tale focus sull'astrazione e la conseguente fascinazione per l'immaterialità di un mondo recente come il Giappone risultano caratteristiche originali e, soprattutto, cruciali per comprendere i successivi sviluppi del giapponismo e dell'esotismo in generale.

L'afflato spirituale di Nicolas Bouvier ne *Le dehors et le dedans*, la profondità di sguardo di Fosco Maraini, la ricerca dello zen ne *L'Empire des signes* di Roland Barthes, la crescente importanza degli yōkai nel mondo occidentale (che giungono sino al XXI secolo rielaborati ed edulcorati in moltissimi prodotti di massa) non sono certo conseguenze dirette dell'azione di Hearn, ma con essa condividono una sensibilità, una direzione d'incontro con l'alterità, di cui Hearn fu tra i primi a segnalare la ricchezza, l'efficacia ed il valore etico-estetico.

Elementi minimi per un approccio «geocentrato»³⁸

È possibile trattare il giapponismo con molteplici strumenti critici. Non stupisce che un «fenomeno complesso» dia vita ad un dibattito vasto, acceso e difficile. Anzitutto, studiando il giapponismo nella sua globalità è necessario un approccio multidisciplinare affatto scontato, poiché nel fenomeno «si trovano mescolati insieme aspetti della storia del costume, aspirazioni al rinnovamento di canoni estetici tradizionali, impulsi verso una spiritualità perduta e confusa nostalgia di esotismo»³⁹.

Pur limitandosi a seguire lo spunto fornito da Flavia Arzeni, è giusto indicare come possano dare un contributo rilevante su tale questione numerose discipline come la storia delle religioni, la storia della filosofia, l'estetica e l'etica, l'orientalistica, le arti figurative e la teoria della letteratura. Per quest'ultima si possono indicare almeno due prospettive efficaci nello studio del giapponismo: la geocritica e l'analisi tematica dell'esotismo.

³⁸ B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Parigi, Édition le Minuit, 2007; trad. it. *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009, p. 157.

³⁹ F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, cit., p. 6.

Il saggio *La Géocritique* di Bertrand Westphal è il punto di riferimento principale nel campo dell'analisi geo-letteraria. A dimostrarlo è la maestria con cui viene trattato un campo estremamente ampio, che va dalla geofilosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari (specialmente per quanto concerne i concetti di «territorializzazione» e «riterritorializzazione»), più volte ripresa dall'autore in quanto componente essenziale del saggio, sino al «cronotopo» e alla «polifonia» di Michail Bachtin, che sono fondamenta indiscusse dell'intera struttura argomentativa. Così come numerose sono le influenze dell'«eterotopia» e dell'«utopia» di Michel Foucault. Più sottili, ma inevitabili, sono i legami con *Mimesis* di Erich Auerbach. Altrettanti i punti di contatto con la narratologia così come concepita da Gérard Genette, di cui si cita specialmente *Figure III*. Quest'ampio e variegato terreno culturale su cui si poggiano le basi della geocritica si allarga, nell'opera di Westphal, per includere nomi quali Jurij Lotman, Giuseppe Tardiola, Yi-Fu Tuan, Henri Lefebvre, Franco Farinelli, Tzvetan Todorov.

D'altronde, l'analisi spaziale della letteratura necessita di una moltitudine di punti di vista differenti. Non è un caso che la «multifocalizzazione»⁴⁰ sia tra le chiavi interpretative più interessanti proposte da Bertrand Westphal.

Simile alla polifonia di Bachtin, la multifocalizzazione è data dalla varietà di punti di vista soggettivi che interpretano il reale, in particolare lo spazio. Ogni punto di vista può essere endogeno, esogeno o allogeno. Quello endogeno è caratterizzato da «una visione autoctona e familiare dello spazio, refrattaria a ogni intento esotico»⁴¹. L'esogeno, invece, «è quello del viaggiatore»⁴² ed è «improntato all'esotico»⁴³. L'allogeno si situa tra gli altri due, essendo il punto di vista «di color che osservano un luogo non ancora familiare, senza che esso risulti effettivamente esotico»⁴⁴. Attraverso tale differenziazione si può comprendere «l'estrema varietà dei discorsi sul mondo»⁴⁵. Il

⁴⁰ B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 171.

⁴¹ Ivi, p. 178.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ivi, p. 179.

⁴⁵ Ivi, p. 181.

luogo non ha un'identità fissa ed eterna, bensì un'identità «plurale, arcipelaga»⁴⁶. La multifocalizzazione risulta quindi uno strumento utilissimo nell'analisi del giapponismo. Oltre a relazionarsi fortemente con il concetto di esotismo, essa permette di comprendere quest'ultimo. Infatti, dato che «la geocritica pone l'accento sullo spazio osservato»⁴⁷, leggere tale spazio vuol dire capire l'osservatore, l'osservato e l'osservazione. Dunque, se «il tessuto reticolare dei punti di vista costituisce una sorta di archi-testo [...] di uno spazio referenziale che diventa così il teatro di una rappresentazione»⁴⁸, questa si rivela un atto creativo e comunicativo leggibile per definizione, gravido di significati. Rimane piuttosto da stabilire come il suddetto «tessuto reticolare» si possa o si debba leggere.

A riguardo, illuminante è l'idea di «polisensorialità» proposta in *La Géocritique*. «La polisensorialità [...] influisce sulla rappresentazione che il soggetto si fa dell'ambiente circostante, poiché, in fondo, viviamo sotto un impero dei sensi»⁴⁹. Per esempio, si può compiere una preliminare distinzione concettuale tra «paesaggi “sinestetici”»⁵⁰ e non sinestetici, ma Westphal va più a fondo. «Lo spazio umano è uno spazio sensoriale le cui sfumature sono individuate da un gruppo»⁵¹ ed è perciò una traccia del proprio gruppo di appartenenza qualsiasi rappresentazione spaziale si formuli. Lo stesso autore fa un esempio efficace. Durante un seminario tenutosi all'università del Burundi, egli ricorda che:

Ho chiesto ai miei studenti di dirmi ciò che vedevano attraverso la finestra aperta dell'aula. Mentre loro non scorgevano niente di “speciale”, io distinguevo chiaramente un bel fiore rosso nel mezzo di un paesaggio martoriato da un'infida guerra civile. La mia visione era dunque impregnata di esotismo.⁵²

⁴⁶ Ivi, p. 180.

⁴⁷ Ivi, p. 182.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ivi, p. 186.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ivi, p. 188.

⁵² Ivi, p. 189.

La distinzione in punti di vista endogeni, esogeni e allogeni, dunque, non resta “astratta”, ma si concretizza: testimonia una partecipazione a dei gruppi umani dotati di una realtà storica e sociale, si può rilevare dentro e fuori il campo artistico (e letterario), lascia tracce stilistiche evidenti in un’opera, diventa un’epifania all’interno di un’esistenza.

Altro strumento d’analisi di primaria importanza è la «visione stratigrafica»⁵³ dello spazio. La geocritica, infatti, non trascura affatto la componente temporale all’interno della letteratura. Anzi, di grande pregio è la discussione circa l’«asincronia»⁵⁴ e lo «scaglionamento dei tempi»⁵⁵ in rapporto con lo spazio. Tale rapporto non può che essere inteso mediante la multifocalizzazione. Per Westphal «l’incidenza stessa del fattore temporale nella lettura dello spazio deve molto alla relatività dei punti di vista»⁵⁶. Infatti, le diverse «temporalità»⁵⁷ sono frutto di ricezione e rielaborazione sincronica delle modificazioni degli spazi, e tale lavoro percettivo «può a sua volta assumere una valenza diacronica»⁵⁸. «Il presente dello spazio deve relazionarsi con il riaffiorare del passato in una logica stratigrafica».⁵⁹ Perciò, punti di vista differenti sullo stesso spazio percepiscono tempi diversi: lo spazio è «intersezione tra istante e durata»⁶⁰. Ulteriore efficacia ha il concetto di «poliritmia»⁶¹, poiché descrive il rapporto di un’interpretazione dello spazio con le altre in virtù della suo approccio alla temporalità. Per esempio, «è monocrona la visione (egemonica) che consiste nel discernere nel mondo una sola temporalità comune all’umanità intera»⁶²,

⁵³ Ivi, p. 190.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ivi, p. 196.

⁵⁸ Ivi, p. 190.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ivi, p. 196.

similmente a quanto avvenne con l'avvento del colonialismo, che impose un tempo lineare e progressivo a popolazioni che, per esempio, vivevano in un tempo circolare e/o regressivo. Un'opera, quindi, permette una lettura diacronica di uno spazio, «fa emergere il luogo da tutte le pieghe del tempo che si rapportano a lui»⁶³, che senza la temporalità sarebbe inconcepibile (in accordo con il concetto di «cronotopo» di Bachtin).

Rimane, infine, l'interdisciplinarietà, caratteristica tutt'altro che esclusiva della geocritica, ma che certamente è di vitale importanza per essa. Non va pensata come «un'assodata pratica comparatistica»⁶⁴, “limitata” allo studio del rapporto tra «letteratura e cinema, letteratura e fotografia»⁶⁵, bensì uno strumento capace anche di mettere in contatto la teoria delle letterature e le scienze esatte. Westphal propone due percorsi: uno «induce a passare al vaglio in uno stesso studio sulle rappresentazioni spaziali differenti forme d'arte mimetica»⁶⁶ (ricollegandosi alla comparatistica), l'altro «si spinge oltre nel campo dell'interdisciplinarietà e contribuisce a una riflessione di carattere generale sulla metodologia e sulle fonti da sfruttare»⁶⁷. Quest'ultimo percorso è indispensabile per la geocritica. Infatti, «così come numerosi geografi ricorrono al testo e alla teoria letteraria, anche il critico di letteratura deve saper trarre profitto dalle ricerche condotte dai geografi»⁶⁸. Ciò non significa che la teoria della letteratura possa diventare una scienza esatta, né che le scienze esatte debbano rinnegare se stesse, anzi. I campi vengono definiti e ridefiniti, poiché la geocritica necessita di fatti letterari ed extraletterari che, quindi, devono essere riconosciuti come tali e trattati con la metodologia adatta.

Riassumendo, infine, si segnalano come potenti strumenti critici per l'analisi del giapponismo la multifocalizzazione, la stratigrafia, la poliritmia, la polisensorialità e

⁶³ Ivi, p. 199.

⁶⁴ Ivi, p. 168.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ivi, p. 169.

l'interdisciplinarietà. Se ne dimostrerà ulteriormente l'efficacia nell'analisi testuale applicandoli in modo proficuo a diversi testi di Lafcadio Hearn.

Decifrare l'esotismo: il contributo di Victor Segalen

In questa sede sarebbe quantomeno inappropriato tentare di scrivere una storia dell'esotismo, come tema critico e letterario, poiché risulterebbe estremamente superficiale. Seguendo, poi, l'opinione di Victor Segalen, un tale proposito si rivelerebbe insostenibile *de facto*, in quanto «il ruolo del Diverso come principio creatore di tutta la realtà psicologica è stato dunque intuito in maniera più o meno differente da tutti i grandi scrittori, autori drammatici, ecc. [...] è la storia totale della letteratura che bisognerebbe scrivere»⁶⁹.

Infatti, c'è esotismo nelle opere di Lafcadio Hearn, in Loti, in Goethe, in Voltaire, ed è significativamente diverso in ognuno di essi. Innegabile che sia presente anche alla radice della cultura europea medievale e antica: nel *Milione* di Marco Polo, nell'*Eneide* di Virgilio, nell'*Odissea* di Omero. Temi immensi come il viaggio e l'avventura sono imbevuti, intrecciati indissolubilmente, con l'onnivoro esotismo.

Perciò, si è deciso di “decifrare” una categoria così ampia principalmente mediante lo spunto critico e letterario di Segalen in *Essai sur l'exotisme (Saggio sull'esotismo, 1978)*. Le ragioni di questa scelta sono sia di carattere storico, in quanto Segalen fu coevo di Lafcadio Hearn e sull'esotismo dell'epoca si concentra il suo saggio, sia di carattere teorico, poiché gli spunti d'analisi proposti sono, per quanto datati, abbastanza validi, come si dimostrerà nei capitoli seguenti.

L'esotismo può essere definito velocemente come «la nozione del differente; la percezione del Diverso»⁷⁰. Per autori del calibro di Segalen questo è sufficiente. Dice l'autore: «io concepisco l'altro e subito lo spettacolo è fragrante. Tutto l'esotismo è

⁶⁹ V. Segalen, *Saggio sull'esotismo*, cit., p. 79.

⁷⁰ Ivi, p. 33.

qui»⁷¹. Ad ogni modo, limitare l'esotismo ad un'emozione priva la critica di un approccio efficace al tema. Tale limitazione può essere, in parte, ricondotta all'idea che «l'Esotismo non può essere che al singolare, individualista»⁷². Idea che, in realtà, è da scartare a priori quando si studiano fenomeni culturali, collettivi e “di massa” come il giapponismo. La componente individuale non può essere negata, ma non è l'unico aspetto dell'esotismo e forse nemmeno il principale. Infatti, nello stesso *Essai sur l'exotisme*, Segalen stabilisce «di chiamare “Diverso” tutto ciò che fino ad oggi è stato definito estraneo [...], tutto ciò che è Altro»⁷³, e dunque ammette implicitamente il ruolo della sua comunità di appartenenza, ossia la società ottocentesca europea, nelle fondamenta stesse dell'esotismo: diverso è ciò che viene definito come tale, e a definire qualcosa non è solo l'individuo in sé e per sé, bensì l'interazione tra individui (in un certo senso, la «multifocalizzazione» di Westphal). Per usare il lessico di Segalen, ogni «estetica»⁷⁴ è individuale, è «Imago Mundi»⁷⁵, ma qualunque «visione del mondo»⁷⁶ si compone e si esprime attraverso un linguaggio che è sovra-individuale per definizione e, oltre a ciò, continuamente interagisce con altre estetiche.

Oltre a questa centralità dell'individuo nell'esotismo, forse esagerata da Segalen ma utile a comprendere come si concepisse l'esota a fine Ottocento e inizio Novecento, l'autore propone una minuziosa osservazione delle componenti dell'esotico, focalizzandosi su ciò che fa scaturire quella che per lui è e rimane soprattutto una percezione, un'emozione. Sono forti catalizzatori di esotismo la sessualità, l'animalesco e la storia.

La sessualità, incarnata dall'altro sesso, è cagione di fascinazione esotica e con essa si mescola, si confonde, quasi indissolubilmente. Tale interpretazione è innegabilmente arguta, come dimostra, per esempio, il Medio Oriente magistralmente

⁷¹ Ivi, p. 34.

⁷² Ivi, p. 60.

⁷³ Ivi, p. 99.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

studiato da Edward Said in *Orientalism*, da sempre letto dall'Occidente come il luogo dei piaceri carnali, della lussuria e delle donne seducenti. D'altronde, simile è l'approccio che ebbe Loti con la sua Istanbul, ma anche con il Giappone. *Madame Chrysantème* è un'opera che pone al centro di tutto l'esotismo nipponico la presenza femminile, la sua componente perturbante ed erotica. Su Loti, lo stesso Segalen ha forti critiche da muovere. Motivo per definirlo «già sorpassato»⁷⁷ è questo suo tentativo di venir sconvolto continuamente dall'esotico, di venirne attratti a livello psichico e “somatico”. Non è un caso che Segalen critichi «i Loti»⁷⁸ perché sono «misticamente ebbri e inconsapevoli del loro oggetto, che fondono invece in sé e con il quale perdutamente si fondono»⁷⁹. Tale fusione, infatti, contraddice l'esotismo e lo annichilisce, poiché esso è «percezione di un'eterna incomprendibilità»⁸⁰ e, contemporaneamente, «la libertà [...] di fronte all'oggetto»⁸¹, cose che il sensualismo di Loti tende a mettere in crisi. E ciò diventa ancor più interessante se si considera che lo stesso Loti dava all'incomprendibilità un valore cruciale per l'esotismo, come già dimostrato. Così, i testi di Hearn, se confrontati con Loti, mostrano un rapporto con la femminilità e con la sessualità meno esplicito, meno irriverente, e, allo stesso tempo, continuamente ammettono e dimostrano di non aver colmato la distanza con l'alterità.

Più complesso è il ruolo che Segalen riserva all'animalesco. Legato all'«Esotismo della Natura»⁸², esso non è solo esotismo dell'animale, ossia del non-umano, ma anche dell'uomo stesso. È certamente esotismo quello «banale»⁸³ di «palme e cammelli»⁸⁴, ma è inessenziale e destinato ad essere scartato. Più controverso è quello «delle Razze e dei

⁷⁷ Ivi, p. 72.

⁷⁸ Ivi, p. 52.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ivi, p. 36.

⁸¹ Ivi, p. 52.

⁸² Ivi, p. 48.

⁸³ Ivi, p. 29.

⁸⁴ Ibid.

Costumi»⁸⁵, legato comunque ai «climi»⁸⁶, alla «fauna»⁸⁷ e alla «flora»⁸⁸. Questo è l'esotismo dell'animalesco dell'uomo: il suo agire spontaneo, intimo, fisiologico. Ovviamente, le teorie dell'evoluzionismo sociale influivano pesantemente nei rapporti con il Diverso quando Segalen era in vita. Lo stesso Lafcadio Hearn si dovrà confrontare con il concetto di razza e, per certi aspetti, si dimostrerà meno capace di Segalen, che guarda all'«Esotismo delle Razze e dei Costumi» con il fine pratico di «riempirmene subito e poi liberarmene, per lasciarli in tutto il loro sapore oggettivo»⁸⁹. Dunque, il razzismo viene riconosciuto come «oggettivo», non viene negato, ma va superato qualora si voglia «approdare all'esotismo essenziale: quello dell'Oggetto per il soggetto!»⁹⁰. Oltretutto, la carica dominatrice e sterminatrice del razzismo è per Segalen inaccettabile. Così scrive: «il Diverso diminuisce. È questo il grande pericolo della terra. Bisogna quindi lottare contro questa decadenza, battersi, — forse anche morire in bellezza»⁹¹. Aggiunge:

Consideriamo provvisoriamente l'Esotismo come la manifestazione del Diverso. Una delle manifestazioni più semplici e grossolane del Diverso, rispetto all'uomo, è la sua realizzazione geografica nei climi, nella fauna e nella flora. [...] Bisogna farla finita con lui.⁹²

Meno controverso è, invece, l'Esotismo della storia nell'interpretazione di Segalen. La distanza, scarto tra soggetto e oggetto, può essere spaziale o temporale, ed in egual modo potrà dar vita a quell'emozione che per Segalen è l'esotico. Si può concepire come una fascinazione esotico-storica, dunque, l'attrazione del Romanticismo

⁸⁵ Ivi, p. 49.

⁸⁶ Ivi, p. 97.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ivi, p. 49.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ivi, p. 94.

⁹² Ivi, p. 97.

europeo per il medioevo, ammirato per le sue stranezze (reali o presunte), la sua netta diversità dall'antichità e dal suo "ritorno", ossia il Rinascimento e l'umanesimo.

Le categorie appena proposte sono, in ogni caso, affatto esclusive. Distanza spaziale e temporale, differenza biologica e culturale non si eliminano vicendevolmente. Esempio lapalissiano di questa possibile sovrapposizione di esotismi è proprio Lafcadio Hearn. La sua attenzione per il folclore giapponese ha a che fare con l'esotismo «dei Costumi». La sua interpretazione dello scintoismo e del buddismo elaborata principalmente in *Kokoro* ha fin troppo in comune con l'esotismo «delle Razze». L'importanza riservata alla storia (mai comunque centrale) del Giappone segnala una cura non indifferente per la componente diacronica del Diverso. Ed è per questa totalità del Giapponismo di Hearn che i seguenti capitoli saranno interamente dedicati a studiare, seppur non esaustivamente, la sua produzione.

Capitolo II

Lafcadio Hearn e il racconto dell'alterità

Una vita di viaggi

Patrick Lafcadio Hearn nacque il 1850 a Leucade (in greco *Lefkàda*), isola dello Ionio da cui prese il nome. Sua madre, Rosa Cassimati, di origine greca e suo padre, Charles Hearn, angloirlandese inviato in Grecia come ufficiale della British Army si sposarono con cerimonia ortodossa l'anno prima. Lafcadio fu il loro secondogenito. Infatti, il fratello maggiore George Robert Hearn nacque nel 1849, ma morì quando Hearn aveva pochi mesi di vita. Della sua ascendenza greca l'autore sarà orgoglioso una volta cresciuto. Tuttavia, non poté ricordare molto della Grecia della sua infanzia, giacché Charles Hearn venne assegnato alle Indie Occidentali britanniche e il suo giovane figlio giunse così in Irlanda con la madre.

Qui il rapporto tra i genitori peggiorò drasticamente. Rosa non conosceva l'inglese ed inoltre era di fede ortodossa, trovandosi ben presto in contrasto con la famiglia protestante del marito. Tornò in Grecia, a Cerigo, nel 1856, dopo che Charles era stato trasferito in Crimea, da dove tornò ferito e traumatizzato. Lì diede alla luce il fratello minore di Hearn, Daniel James, che l'autore non vide di frequente e cui dedicò alcune lettere nel 1890. Charles Hearn ottenne l'annullamento del matrimonio e Rosa Cassimati si sposò subito con Giovanni Cavallini. Lafcadio e James non videro più la madre, né seppero più nulla di lei. Charles si sposò con Alicia Goslin e iniziò una nuova vita a Secunderabad. Lafcadio non lo incontrò più. Suo padre morì di malaria nel 1866.

Sin da giovane Hearn si trovò molto esposto alla diversità culturale, linguistica e religiosa. All'ortodossia della madre e al protestantesimo del padre si aggiunse il cattolicesimo della zia, Sarah Holmes Brenane, che tentò in ogni modo di avvicinarlo al

suo credo. Tuttavia, già nel 1861 Hearn aveva dato segno di disinteresse per il cristianesimo cattolico e Sarah Brenane lo iscrisse ad una scuola cattolica in Normandia, ad Yvetot. Qui ebbe l'opportunità di apprendere fluentemente il francese, ma non accettò mai la sensibilità religiosa della zia.

Ad ogni modo nel 1863 Hearn si iscrisse al seminario cattolico di Ushaw. Non si avvicinò comunque al cristianesimo e fece fatica ad inserirsi nel nuovo contesto. Contribuì negativamente l'incidente che ebbe a scuola e che coinvolse il suo occhio sinistro, cui seguì un'infezione. L'occhio ferito divenne cieco e, nel tempo, Hearn sviluppò una forte miopia, che aggravò ulteriormente la sua vista scarsa. Hearn iniziò a porsi lateralmente durante le foto e a nascondere sistematicamente l'occhio sinistro. Nel 1867 sua zia si ritrovò in una condizione economica difficile, dovuta alla bancarotta dei Bernane. Hearn tornò a Londra, nell'East End. Ben poche erano le risorse rimaste per lo studio. La scarsità di denaro e di tempo obbligò l'autore ad accontentarsi per la propria formazione delle biblioteche e del British Museum.

Nel 1869 Sarah diventò inferma e il suo principale finanziatore, Henry Hearn Molyneux, si arricchì nuovamente. Costui richiese a Lafcadio di trovare sua sorella e il marito a Cincinnati, affinché aiutassero il giovane a guadagnarsi da vivere. Tuttavia, raggiuntili, Hearn non ottenne dai coniugi Cullinan un vero sostegno economico. Dovette quindi adoperarsi per trovare lavoro.

L'amicizia che strinse con Henry Watkin, tipografo inglese, gli permise di svolgere varie mansioni e, soprattutto, di leggere parecchi libri. Lafcadio lesse dunque Fourier, Dixon e Noyes, e frequentò piacevolmente la Cincinnati Public Library. A caratterizzare questo periodo sono proprio l'attività lavorativa ed intellettuale che Hearn intraprese e, inevitabilmente connesso, il matrimonio con Alethea Foley.

Centrale è la mansione di articolista per il *Cincinnati Daily Enquirer*, che svolse tra il 1872 e il 1875, scrivendo soprattutto cronaca nera locale. Il suo talento di scrittore gli permise di essere considerato tra i più capaci giornalisti di Cincinnati, ottenendo di conseguenza un buon salario. Nel 1874, però, sposò Alethea Foley, afroamericana originariamente di condizione servile, e infranse così la legge dell'Ohio sui matrimoni "interrazziali". L'*Enquirer* lo licenziò, ma Hearn venne presto assunto dalla

concorrenza, il *Cincinnati Commercial*. Nonostante diversi tentativi di riconciliazione, Hearn non tornò a scrivere per l'*Enquirer*. Il matrimonio con Alethea durò sino al 1877, data in cui Hearn iniziò a trascurare anche il suo lavoro per potersi dedicare alla traduzione di alcune opere di Théophile Gautier. L'anno seguente si trasferì a New Orleans.

Qui lavorò prima per il *Daily City Item* e poi per il *Times Democrat*. Come redattore dell'*Item* cambiò drasticamente le pubblicazioni, proponendo recensioni (soprattutto di opere francesi) e introduzioni al buddismo. Nel 1881 per il *Times Democrat* proseguì il lavoro di traduzione dal francese, dedicandosi anche a Pierre Loti e Gérard de Nerval. A New Orleans comincia la produzione letteraria vera e propria di Hearn, da subito affascinato dall'esotismo delle comunità creole locali. Teso fra entusiasmo per la città e timore per la sua decadenza, scrisse *Gombo zhèbes* (1885), *La Cuisine Creole (La cucina creola, 1885)*, *Chita: A Memory of Last Island (Chita: un ricordo di Last Island, 1889)*. La prima è una raccolta di proverbi e storie popolari della comunità creola di New Orleans, che dimostra un immediato interesse di Hearn per il folklore, in seguito coltivato anche per il paese nipponico. *La Cuisine Creole*, invece, è un esperimento che Lafcadio non riproporrà per il Giappone. Infine, *Chita* è una novella ispirata dall'uragano che colpì la Louisiana nel 1856⁹³. Del periodo a New Orleans rimane poi l'attenzione per le descrizioni dell'ambiente, per il macabro, l'orrorifico e il misterioso, caratteristiche riscontrabili anche nella produzione successiva di Hearn. Così, il periodo tra Cincinnati e New Orleans, città le cui esperienze possono essere contrapposte per esiti e sviluppi della poetica hearniana, risulta comunque fondamentale: una rinascita culturale per l'autore.

Poco documentato e meno ricco di eventi è il biennio che l'autore passò nelle Antille, a Martinica, all'epoca parte delle Indie Occidentali francesi. Tuttavia, è proprio in questi due anni che Hearn scrive *Two Years in the French West Indies* e *Youma: The Story of a West-Indian Slave*, che, come si dimostrerà in seguito, sono opere cruciali per comprendere il rapporto tra Hearn e il diverso, l'esotico. La sua postura nei confronti dei locali, degli schiavi, della classe dirigente francese, mostrano già la mentalità

⁹³ Si tratta del *Last Island Hurricane*.

matura dell'autore, il terreno culturale che egli riterritorializza e i processi che svolge per farlo, all'incontro con l'Altro.

È nel 1890 che Hearn giunge in Giappone, terra che sceglierà come patria d'elezione, dopo circa 14 anni in cui il suo studio degli usi e costumi locali non si fermerà mai. Nello stesso anno incontrò Basil Hall Chamberlain e divenne professore della Shimane Prefectural Common Middle School and Normal School di Matsue. Restò qui per quindici mesi, periodo in cui sposò Koizumi Setsuko, esponente di una famiglia samuraica del posto.

Nel 1891 si trasferì a Kumamoto, per insegnare alla Fifth High Middle School, e vi rimase per tre anni, nei quali completò il suo *Glimpses of Unfamiliar Japan*. Tuttavia, nel 1894 il *Kobe Chronicle*, giornale in lingua inglese, gli offre un lavoro migliore e, nel 1896, Hearn giunge a Tokyo per insegnare letteratura inglese all'Università Imperiale di Tokyo, aiutato in quest'arduo compito da Chamberlain. Nel 1903 sarà invece lettore della *Waseda University*, mansione che svolgerà sino all'anno seguente, data della sua morte. Un infarto lo colse all'età di 54 anni. Il suo corpo venne sepolto nel cimitero Zōshigaya di Tokyo, cuore del nuovo Giappone. Nato Lafcadio Hearn, divenuto cittadino giapponese e innamoratosi del paese e del popolo nipponico, lo scrittore muore il 26 settembre 1904 Koizumi Yakumo.

Tra geocritica e antropologia

Già a Cincinnati Lafcadio Hearn si era dimostrato «trasgressivo»⁹⁴ nei confronti del sistema valoriale americano di fine Ottocento. Lì dove la legge poneva un confine, un limite di stampo razzista ai rapporti umani, l'autore ha dimostrato, nella propria vita privata, di saper superare i limiti storico-culturali della propria società. Infatti, quando si prende in considerazione il rapporto di Hearn con la diversità non si può trascurare il matrimonio illegale che ebbe con Alethea Foley, in sé prova di una rispettabile

⁹⁴ «La *trasgressione* presuppone uno spazio fortemente striato e una volontà di penetrare altrove che l'apparato dello Stato [...] qualifichi come effrazione in atto», B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 64.

familiarità con il diverso e l'emarginato. Al contempo, sarebbe ingeneroso esagerarne l'importanza. Ben più utili sono le opere del periodo in Louisiana. Tra queste, poi, è meritevole di particolare attenzione *Gombo zhèbes*.

Di rilievo non è solo la passione che in tale opera Hearn dimostra per il folclore molto prima di giungere in Giappone, ma il valore stesso che l'autore afferisce già nel 1885 a detti popolari, favole e racconti, oltre la loro compente esotica. Infatti, *Gombo zhèbes* è parte di un processo di lettura di New Orleans che Hearn attuò sino al 1889 ed è quindi un'opera che rivela molto sul suo approccio allo spazio umano. Inoltre, se inserita in un'analisi più complessiva dei lavori dell'autore, può mostrare aspetti fondamentali del suo modo di concepire, recepire e riprodurre il mondo. Dunque, se lo «spazio striato» attraverso cui Hearn si orientava nel rapporto con l'altro ha subito delle modificazioni nel tempo, ossia delle «deterritorializzazioni» e «riterritorializzazioni», sarà più semplice individuarle attraverso opere come *Gombo zhèbes* e, successivamente, *Youma*, per quanto anche questi scritti vadano contestualizzati con il resto della produzione hearniana precedente e contemporanea.

Infatti, le rapide descrizioni di New Orleans di stampo impressionista e “decadentista” cui si dedicava l'autore nel periodo preso in esame, riportate in articoli giornalistici, se considerate assieme a *Gombo zhèbes*, segnalano una relazione con lo spazio sviluppata per frammenti, schizzi, scorci. L'intento di formare una visione totale e, forse, totalitaria della città non trova ragion d'essere nella produzione di Hearn. Al contempo, si può individuare la centralità dell'esotismo. Nelle descrizioni urbane, testimonianza di un'esperienza simile a quella del *flâneur*, tale aspetto sembra marginale, ma in realtà è addirittura preponderante. Infatti, l'autore compie una selezione del raccontabile, del descrivibile, in due tempi e con diversi gradi di consapevolezza. Durante l'esplorazione urbana, Hearn ricerca più o meno attivamente eventi, luoghi, situazioni stimolanti. Durante la scrittura, sceglie quali di questi punti d'interesse raccontare e, oltretutto, quanto e quando attenersi ad una cronachistica “oggettiva” ed “impersonale” o, al contrario, allontanarsi da essa, per reinventare lo spazio ed il suo senso. Ciò che Hearn sceglie è quello che ritiene esotico, sia quando esplora la città sia quando produce letteratura. Lo stesso *Gombo zhèbes* è una prova di

quanto l'alterità sia cruciale nella sua interpretazione dello spazio, essendo, anche se un dizionario di proverbi, una forma di "racconto" antropologico di New Orleans, parte del suo *storytelling*. D'altronde, ogni scrittore sceglie solitamente di narrare ciò che ritiene importante, particolare e affatto scontato, cosa che avvicina inevitabilmente l'atto stesso dello scrivere (nel senso più ampio del termine) all'esotico, poiché esso è per definizione lo strano, l'insolito, ciò che attira l'attenzione, in positivo o in negativo. Dopotutto, per Segalen «il ruolo del Diverso come principio creatore di tutta la realtà psicologica»⁹⁵ è un fatto assodato, riscontrabile in numerosissimi autori di vari contesti socio-culturali. In Hearn, tuttavia, leggere lo spazio diventa sinonimo di individuare e raccontare la diversità, e questo non è affatto scontato. Frammentarietà, descrittività, folclore ed emarginazione: da qui si svilupperà la produzione esotica di Hearn.

Il tema dello schiavismo

Opera differente da *Gombo zhèbes* è *Youma*, scritto nel biennio 1889-1891. Anzitutto, si tratta di un romanzo breve ed è quindi *fiction*, per quanto ispirato a fatti realmente accaduti⁹⁶, quando al contrario il dizionario dei proverbi creoli è chiaramente un lavoro non finzionale. Dopodiché, anche in virtù del genere di riferimento, *Youma* si dimostra un testo molto più unitario. Tuttavia, Hearn non elimina completamente la tendenza a narrare le storie mediante l'uso di scorci e frammenti, così come la ricerca di verità nell'esotico gli impedisce di inventare *ex nihilo* la trama, spingendolo a inserire paragrafi che introducono, quasi come dei piccoli stralci di un saggio, elementi sociali e politici, economici e religiosi tipici del luogo narrato (le "Indie Occidentali").

Si prenda in esame la figura della protagonista, ossia Youma, una *da* che vive a ridosso di una rivolta servile parecchio violenta. Raccontando la vita di Youma, che merita un'analisi più approfondita in seguito, l'autore spiega che cosa sia una *da*,

⁹⁵ V. Segalen, *Saggio sull'esotismo*, cit., p. 79.

⁹⁶ Vedasi le rivolte schiavili sull'isola di Martinica nel 1848 e nel 1870. Quest'ultima in particolare vide la morte di 4 *békés* (latifondisti bianchi) e la distruzione di molte aziende. Infine, l'esercito francese repressé la rivolta nel sangue.

termine appartenente al lessico creolo locale. Già nel primo capitolo, infatti, spiega questa parola, cui si lega un ruolo sociale ampiamente descritto. L'intera opera, in realtà, si apre con «The *da*, during old colonial days, often held high rank in rich Martinique households»⁹⁷, dando informazioni temporali («during old colonial days»), sociali («often held high rank») ed economiche («in rich [...] households») oltre che spaziali («in [...] Martinique») sull'identità delle *da*. Tutto il primo capitolo, poi, si sviluppa attorno alla contestualizzazione del termine e alla descrizione delle funzioni della *da*, ossia la schiava che veniva adibita alla cura dei fanciulli. Da questa figura Hearn è particolarmente affascinato, tant'è che sottolinea spesso quanto «during the infancy the *da* should have been loved more than the white mother»⁹⁸. Ecco quindi che la frammentarietà di *Youma* si manifesta più esplicitamente: interi capitoli dell'opera servono per descrivere usi e costumi delle “Indie Occidentali”, diversi paragrafi si dedicano a precisazioni storiche (più o meno affidabili) e nel capitolo III Hearn inserisce un racconto popolare⁹⁹ che interrompe la narrazione principale per quasi tutta l'inezienza del capitolo.

Le altre caratteristiche già notate nella produzione del periodo 1869-1889 rimangono palesi. Il folclore viene esplorato, sebbene più limitatamente. A proposito è importante come Hearn puntualizzi che «every *da* was a story-teller»¹⁰⁰, cosa che avvicina la protagonista sia all'autore che al narratore. Inoltre, fondamentale è evidenziare che per Hearn nei folktales «there is such a reflection of colonial thought and life as no translation can preserve»¹⁰¹. Dunque, mantenere la fedeltà al testo è un valore da lui riconosciuto, anche nel tradurre racconti orali, e la difficoltà, o spesso l'impossibilità, di riuscire nell'intento gli è ben nota. Nonostante ciò, Hearn inserisce, in inglese, la storia di *Dame Kélément*, raccontata dalla dolce voce di *Youma*. Non solo, nonostante gli ostacoli linguistici quasi insormontabili, l'autore tradurrà, dieci anni

⁹⁷ L. Hearn, *Youma: the Story of a West-Indian Slave*, Manchester, Wentworth PR, 2016, p. 1.

⁹⁸ Ivi, p. 2.

⁹⁹ Favola che intitola *Dame Kélément*.

¹⁰⁰ L. Hearn, *Youma*, cit., p. 38.

¹⁰¹ Ivi, p. 39.

dopo, decine di racconti giapponesi. L'attenzione alla lingua di partenza, però, persiste: in *Youma* molti personaggi, quando parlano, si esprimono con la lingua creola, vicina al francese dei colonialisti, e nelle opere del periodo nipponico i termini di creature, mostri e persone vengono riportati fedelmente, mantenuti integri e, talvolta, spiegati accuratamente.

Dopodiché, va notato che il focus narrativo viene posto su di un evento che coinvolge le classi sociali più umili, tant'è che il punto di vista degli schiavisti viene comunque affidato ad uno schiavo, ovvero Youma. È soprattutto su tale questione che è necessario soffermarsi particolarmente prima di studiare il giapponismo hearniano, poiché è molto presente pure in altre opere¹⁰²: qual è l'opinione dell'autore sullo schiavismo? E, di conseguenza, come si pone rispetto all'etnocentrismo occidentale? La risposta non può essere lineare e definitiva, almeno in questa sede. Sarebbe errato asserire che Hearn sfugge alle trappole ideologiche della sua epoca, ma al contempo sarebbe ingiusto non sottolineare dove, quando e quanto l'autore si distanzi dal pensiero dominante.

Per comprendere la complessità della posizione hearniana è necessario concentrarsi sulla figura della protagonista. Youma è figlia della *da* che si prende cura di Aimée, unica figlia di Madame Peyronnette. Alla morte della madre, Youma continua a vivere a stretto contatto con Aimée, di cui rimarrà una fedele amica. La stessa Youma diventerà *da* della figlia di Aimée, Mayotte. Un dialogo tra i due personaggi mostra la peculiarità delle posizioni di Hearn. Nel capitolo III, Mayotte dice alla sua amatissima *da* «I wish I was a little negress»¹⁰³, ed il motivo è che, secondo la bimba, gli schiavi della sua età sono più liberi di lei. Ad essere critica nei confronti di questo discorso è Youma. Sconvolge che sia quest'ultima a dire «It is not nice to wish that! [...] Fie... wish to be an ugly little negress?»¹⁰⁴. Dunque, gli schiavi delle Indie Occidentali per Hearn posseggono qualità innegabili, che li rendono per certi aspetti migliori dei bianchi, meritevoli di stima, affetto e imitazione, ma, allo stesso tempo, sono in

¹⁰² Per esempio *Kokoro*.

¹⁰³ L. Hearn, *Youma*, cit., p. 44.

¹⁰⁴ Ivi, p. 45.

possesso solo di qualità utili ai dominatori (umiltà, pazienza, generosità) che sfumano quindi in sottomissione pura e semplice. Infatti, è Youma a riportare l'idea che avere la pelle nera sia un difetto sfregiante. È Youma che prenderà le difese dei dominatori bianchi durante la rivolta popolare. Tuttavia, durante l'intero romanzo, le si presentano molte situazioni in cui i suoi padroni, spesso rappresentati paternalisticamente come buoni e premurosi, tradiscono la propria posizione di dominatori celata dietro ad amicizia e affettuosità. Il suo orientamento però rimane moderato, affatto violento, ed è principalmente questo che la contrappone al «negro mob»¹⁰⁵ del finale, cui grida disperata: «cowards afraid to face men! Do you believe you will win your liberty by burning women and children?»¹⁰⁶.

Perciò, alla più che condivisibile denuncia della violenza si contrappone la passività di Youma che accetta di vedere il proprio amore per Gabriel impedito dai padroni, all'affetto per gli altri di cui è capace la protagonista si oppone l'odio che costei prova per sé e per la propria condizione. Forse l'unico modo corretto di leggere tale ambiguità di Hearn è attraverso la bi-logica di Matte Blanco, la polifonia di Bachtin e la multifocalizzazione di Westphal. Hearn pone nel testo stimoli conservatori e rivoluzionari. Fa empatizzare per i vinti (ossia i colonizzatori bianchi) ma anche per gli oppressi in rivolta. Tale complessità è affidata alle voci dei personaggi, che dialogando esprimono molti punti di vista più o meno coerenti sul medesimo evento storico.

Per la piccola Mayotte essere una «little negress»¹⁰⁷ le permetterebbe di correre e rotolare liberamente all'aperto¹⁰⁸, cosa che la stessa Youma ammette sia impossibile per una bianca come Mayotte¹⁰⁹. Lo spazio della bambina è quello del gioco, del rapporto ingenuo con la natura e con il proprio corpo. Quello della *da* è, invece, la casa di famiglia, luogo delle relazioni borghesi, del colonialismo e del razzismo, ove il colore della pelle è utile per classificare e pregiudicare gli individui. A questi due spazi si

¹⁰⁵ Ivi, p. 179.

¹⁰⁶ Ivi, p. 184.

¹⁰⁷ Ivi, p. 45.

¹⁰⁸ «Because then you would let me run and roll in the sun», ivi, p. 44.

¹⁰⁹ «But the sun does not hurt little negroes and negress; and the sun would make you very sick doudoux...», ibid.

contrappone quello vissuto dagli schiavi dei campi: il sole e il calore sono una tortura cui non si può sfuggire, come è impossibile nascondersi alla discriminazione, alla violenza degli schiavisti e, più in generale, al dolore.

Oltre che nel rapporto tra personaggi, la complessità del punto di vista hearniano sul colonialismo si percepisce anche in Youma. Il suo amore per Gabriel, proibito dai padroni, scatena in lei una reazione emotiva epifanica:

Then, with the instinctive, automatic resentment that sudden pain provokes, came to her also for the first time the full keen sense of the fact that she was a slave, — helpless to resist the will that struck her. Every disappointment she had ever known, — each constraint, reprimand, refusal, suppression of an impulse, every petty pang she had suffered since a child, — crowded to her memory, scorched it, blackened it; filled her with the delusion that she had been unhappy all her life, and with a hot secret anger against the long injustice imagined, breaking down her good sense, and her trained habit of cheerful resignation.¹¹⁰

Dunque, non solo Youma è consapevole della contraddittorietà delle proprie emozioni, della sua diversa situazione di schiavitù (diversa dagli altri schiavi quanto dai bianchi), ma anche Hearn conferma così parzialmente le ragioni dei rivoltosi¹¹¹, che pur farà contrastare dalla sua protagonista. Si deve consentire, quindi, che come ogni grande autore, Lafcadio non mostri un quadro storico ed umano “in bianco e nero”, soffermandosi piuttosto sulla tragedia umana, individuale e collettiva, vissuta dai personaggi, a prescindere dall’etnia, dalla posizione economica e sociale.

¹¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹¹ «“We are burning bikes,” screamed a negress in response: “they kill us; we kill them. *C’est jusse!*” — “You lie! cried Youma. “The békés never murdered women and children.” — “They did!” vociferated a mulatto in the mob, better dressed than his fellows; — “they did! In seventeen hundred and twenty-one! In seventeen hundred and twenty-five!”», ivi, pp. 184-185.

L'incontro con il Giappone

Opera interamente scritta nei primi quattro anni di permanenza in Giappone di Lafcadio Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan* espone sin dal titolo due caratteristiche fondamentali della futura produzione hearniana: lo scorcio (*glimpse*) e l'esotico (*unfamiliar*). Minor peso avrà la figura dell'emarginato, prima invece non trascurabile.

La raccolta di brevi racconti di viaggio, dedicata agli amici Basil Chamberlain e Paymaster McDonald che resero possibile ad Hearn il viaggio in Oriente, ha una struttura lineare, dettata dai tempi tradizionali dell'incontro. Il primo capitolo (*My First Day in the Orient*) regala informazioni importanti sull'approccio all'esotico di Hearn, così come l'ultimo (*Sayōnara!*) dimostra l'effetto che il Diverso ha sull'autore.

In particolare, sin da subito Hearn si ritrova senza parole innanzi al Giappone, che, descritto con il suo stile impressionistico e suggestivo, viene ricondotto comunque al soprannaturale ed al fantastico. «Elvish everything seems; for everything as well as everybody is small, and queer, and mysterious»¹¹², afferma, trovandosi a confermare le parole del «kind English professor»¹¹³ sulla natura «evanescent»¹¹⁴ dei giapponesi, sulla stranezza delle emozioni che si percepiscono in quell'arcipelago lontano. È per questo che Hearn scrive le sue «first impressions as soon as possible»¹¹⁵: la mutevolezza del luogo unita alla sua peculiarità, alla sua totale alterità, stimolano costantemente l'autore che, tuttavia, rischia di perdere per sempre le cangianti sensazioni regalategli dall'esperienza del viaggio in Giappone.

Così, *Glimpses of Unfamiliar Japan* è il testimone più importante dei primi istanti della relazione tra Hearn e il Giappone. Interessante notare come per l'autore fosse chiara da subito la ricerca di verità nascoste all'interno di una cultura per lui nuova. Verità che egli cerca tramite effimere epifanie anche grazie ad un'analisi dell'estetica

¹¹² L. Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Clarendon, Tuttle, 2009, p. 2.

¹¹³ Ivi, p. 1. Il riferimento è a Basil Hall Chamberlain.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

giapponese affatto scontata. Dice, infatti, riguardo al legame tra arte e scrittura nipponici:

while you are still puzzling over the mystery of things, there will come to you like a revelation the knowledge that most of the amazing picturesqueness of these streets is simply due to the profusion of Chinese and Japanese characters in white, black, blue, or gold, decorating everything.¹¹⁶

L'atteggiamento è quello di chi ancora è perplesso («puzzling») e deve leggere, territorializzare, uno spazio per lui alieno, di cui però percepisce il senso, la profondità e l'infinita alterità. Infatti, la posizione di Hearn, già dal titolo, è umile. L'autore propone scorci di un Giappone sconosciuto, e che, alla luce delle riflessioni successive, rimarrà sempre tale per lui. Tuttavia, ad Hearn sono immediatamente chiari gli elementi che lo affascineranno per tutta la vita. Nei 27 capitoli totali, ben 15¹¹⁷ svelano già dal titolo la fascinazione hearniana per la religiosità nipponica. Tutti e 27, però, contengono comunque riflessioni sulla spiritualità locale, sulle superstizioni e sui riti propri del Giappone Meiji. Lo stesso Hearn è consapevole di questa sua caratteristica distintiva e fascinazione inspiegabile. In *A Pilgrimage to Enoshima* scrive che, mentre osserva un *kakemono* di fattura modesta, «I become for the first time conscious that the crowd has gathered about me [...] all wondering that a stranger should be thus interested in their gods».¹¹⁸

Cruciale è poi il capitolo *Of Ghost and Goblins*, poiché è su queste entità e le loro storie che si incentreranno opere come *Kwaidan*, *Kottō*, *In Ghostly Japan*. L'autore è consapevole che credere negli *yōkai* è ormai raro nelle città nipponiche razionalizzate dal buddismo e dall'influenza delle scienze occidentali. Individua due aspetti che gli saranno cari nella traduzione e riscrittura dei *folktales* giapponesi: essi hanno spesso a

¹¹⁶ Ivi, p. 3.

¹¹⁷ Ci si riferisce a *The Writing of Kōbōdaishi, Jizō, A Pilgrimage to Enoshima, At the Market of the Dead, Bon-Odori, The Chief City of the Province of the Gods, Kitzuki: The Most Ancient Shrine in Japan, In the Cave of the Children's Ghosts, At Mionoseki, Notes of Kitzuki, Of Souls, Of Ghost and Goblins, The Japanese Smile*.

¹¹⁸ Ivi, p. 83.

che fare con il ritorno dei morti e gran parte di questi ritorni è malvagio, orrifico. Tuttavia, così come avviene nel resto dell'opera, Hearn non si affida esclusivamente al suo intuito e, anzi, chiede informazioni, spiegazioni e correzioni a coloro che lo accompagnano nel viaggio, per esempio il *kurumaya* Cha, Akira, un anonimo e giovane assistente, il vecchio Kinjūro. Le sue riflessioni, però, si dimostrano profonde e subito marcano una forte differenza tra il percorso di Hearn e quello di altri grandi autori come Loti, Bird, Chamberlain.

In un antico cimitero buddhista nota i «monuments of stone»¹¹⁹ che rappresentano «five of the Buddhist elements»¹²⁰. Dopo averli spiegati, sottolinea l'assenza del sesto elemento: «Knowledge»¹²¹. «The absence [...] touches more than any imagery conceivable could do»¹²², afferma, per poi sottilmente rilevare che «this omission was never planned with the same idea that it suggests to the Occidental mind»¹²³. Dunque, una così breve e potente descrizione rimarca l'affinità che Hearn prova per il Giappone, ma anche la sua consapevolezza che, come direbbe Segalen, «uno dei caratteri dell'Esota sia la libertà, il fatto cioè di essere liberi di fronte all'oggetto che egli descrive o che sente, almeno nella fase finale, quando egli se n'è allontanato»¹²⁴. Hearn si allontana dal Giappone che ama, che studia, giacché sa che la propria sensibilità e mentalità non saranno mai perfettamente sovrapponibile a quelle del Diverso. Non è un caso che di tale opera Basil Hall Chamberlain abbia lodato tanto la «scientific accuracy»¹²⁵ quanto la morbida e squisita «brilliancy of style»¹²⁶.

Questa l'ennesima dicotomia con cui si apre l'esperienza di Hearn in Giappone, terra di cui narrerà, innamorato, una realtà ormai in estinzione, o quantomeno in grande

¹¹⁹ Ivi, p. 32.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ivi, p. 33.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ V. Segalen, *Saggio sull'esotismo*, cit., p. 53.

¹²⁵ B. H. Chamberlain, *Things Japanese*, London, J. Murray, 1890, p. 77.

¹²⁶ Ibid.

mutamento, legata all'interiorità dello scintoismo e del buddismo, all'arte tradizionale e al suo capitale simbolico a rischio. Una realtà che è stata criticata per un eccesso di romanticismo, ma che mostra sin dalle prime definizioni un forte legame alla vita concreta, alla ricerca di verità scientifiche, quanto alle storie di fantasmi che dipingono un Giappone ormai lontano nel tempo come nello spazio.

Eppure, è impossibile negare che nelle ultime pagine, dedicate all'addio dei propri studenti da parte di un Hearn maturato nella «Province of the Gods»¹²⁷, la vita comune entri prepotentemente nell'opera. L'autore non nasconde le proprie emozioni, la propria fatica nel lasciare l'Honshū per la chiamata «received [...] from the Great Government college in Kyūshū»¹²⁸. Riporta la lettera d'addio ricevuta dagli studenti. Si consola con gli insegnamenti del buddismo sull'impermanenza della materia. Sente il dolore per l'attaccamento alle piccole cose: «the dog waiting by the Gate at the accustomed hour»¹²⁹, «songs of children at play»¹³⁰, «the Garden with its lotus-flowers and its cooing doves»¹³¹. Un uomo saluta una parte della sua vita.

¹²⁷ Ivi, p. 569.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

Capitolo III

Il Giappone di Lafcadio Hearn

L'oralità come ipotesto

Una parte consistente delle opere di Lafcadio Hearn è composta da raccolte di racconti folclorici giapponesi tradotti in inglese dall'autore. Per esempio, rientrano in questa categoria *Japanese Fairy Tales* (1898), *Kottō* (1902) e *Kwaidan* (1904). L'attenzione per i *folktales* che Hearn aveva dimostrato prima dell'arrivo in Giappone trova qui la sua massima espressione. Le sue traduzioni svelano al mondo un aspetto differente del paese nipponico. Rispetto ai precedenti autori interessati al Giappone, Hearn compie un'operazione che implica maggiormente la presenza di un ipotesto da cui pervengono i suoi lavori. Anzi, è lo stesso ipotesto (i racconti che Hearn aveva reperito) che valorizza il prodotto finale, e per questo viene messo in risalto. In *Kwaidan* Hearn appone una nota d'autore che sottolinea come «Most of the following, Kwaidan, or Weird Tales, have been taken from old Japanese books such as the *Yaso-Kidan*, *Bukkyo-Hyakkwa-Zensho*, *Kokon-Chomonshu*, *Tama-Sudare* and *Hyaku-Monogatari*»¹³². Egli ricorda dunque di non essere l'inventore di quanto verrà letto (l'origine del *folktale* si perde nel tempo) e, oltretutto, riporta le opere da cui i racconti sarebbero tratti¹³³. Poco dopo, specifica che «One queer tale, “Yuki Onna”, has been told me by a farmer of Chofu, Nishitama-gori, in Musashi province [...]»¹³⁴, segnalando al lettore una delle storie che non provengono dal catalogo letterario già riportato. Notevole la precisione che Hearn adotta nell'indicare la provincia e il luogo dove ha udito la «queer tale». Per giustificare

¹³² L. Hearn, *Kwaidan: Tales of Japan's Ghostly Past*, Saitama, Japanime Co. Ltd., 2019, p. 7.

¹³³ È tuttavia noto che le traduzioni di Hearn siano state rese possibile grazie al contributo della moglie, , che gli raccontava oralmente gran parte delle «Weird Tales» delle sue raccolte.

¹³⁴ Ibid.

la propria traduzione, o per conferirgli maggior autorevolezza e valore, Hearn indica anche il nome di colui che gli ha fornito la versione originale. L'intenzione di Hearn è quella di testimoniare e trasmettere all'Occidente il maggior numero possibile di racconti popolari giapponesi, che già a fine Ottocento e inizio Novecento iniziavano a svanire davanti all'avanzare della tecnica.

Le opere di Hearn, però, non possono essere limitate alle intenzioni d'autore, ma vanno studiate nella propria autonomia estetica e filosofica. È legittimo, infatti, chiedersi quali possano essere i problemi della traduzione di *folktales* nipponici da parte di uno scrittore angloamericano. Lo stesso atto del tradurre si può interpretare tanto come una riscrittura dell'originale quanto una sua testimonianza. Tale dilemma, proprio della traduttologia, richiede una riflessione intensa anche sulla "fedeltà all'originale", sul ruolo stesso del traduttore e sui limiti come sulle finalità dell'intera traduzione¹³⁵.

Tuttavia, cercando di scorgere e comprendere l'esotismo hearniano, una questione tanto ampia può essere limitata dagli studi sull'orientalismo e sull'esotismo. L'intervento critico di Edward Said in *Orientalism* (1978) offre in questo senso elementi utili per l'analisi, per quanto si concentri soprattutto sull'immagine europea del Medio Oriente e sulle sue contraddizioni; contiene infatti anche riflessioni teoriche che coinvolgono l'orientalismo nel suo complesso e, dunque anche fenomeni, come il giapponismo, che scelgono come sede dell'esotico l'Estremo Oriente. Centrale è l'affermazione che, all'interno della tradizione orientalistica, «[...] in ogni caso, l'orientale è *contenuto e rappresentato* da un sistema di categorie preesistenti»¹³⁶. Infatti, nella produzione folclorica di Hearn si possono riscontrare le medesime limitazioni: l'autore rappresenta con i mezzi fornitigli dall'Occidente il Giappone e cerca di contenerlo nelle sue traduzioni. Quanto questi elementi possano svalutare l'opera di Hearn si discuterà in seguito. Basti però accennare al fatto che, a differenza di molti studiosi dell'Oriente, Hearn abbia avuto l'intento di raccogliere e trasmettere il maggior numero possibile di elementi culturali (in questo caso i racconti popolari) senza

¹³⁵ Si vedano per esempio i lavori di Susan Bassnett (per es. *Translation Studies*, 1980; *Post-colonial Translation; Theory and Practice*, 1998), e di Maria Tymoczko (*Translation and Power*, 2002).

¹³⁶ E. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978; trad. it. *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 46.

lanciarsi nel tentativo di descrivere enciclopedicamente la totalità del Giappone. Prima di proseguire è altrettanto necessario rilevare che per Said «[...] si possa dire, per quanto riguarda l'Occidente durante il secolo scorso e l'attuale, che fosse quasi universalmente ammessa una patente inferiorità [...] degli orientali»¹³⁷. È in questo, forse, che Hearn tende a sfuggire all'orientalismo tradizionale. In *Kokoro*, saggio del 1896, l'autore espone delle sue riflessioni sulla cultura e sulla spiritualità nipponiche. Rilevante è anche il sottotitolo dell'opera: «*Hints and Echoes of Japanese Inner Life*». Ogni ragionamento, ogni studio e intuizione che l'autore si propone di trasmettere all'Occidente non vengono dichiarati come verità scientifiche e inconfutabili, retorica tipica dell'epoca, bensì un insieme di “suggerimenti”, o “sentori, ed “echi”. Le riflessioni di Hearn si definiscono limitate, parziali e imprecise, imperfette. Dopodiché, all'interno di *Kokoro* l'autore sottolinea l'importanza delle tradizioni religiose del Giappone, che non subordina a quelle occidentali. Non traspare dall'opera la sensazione di «patente inferiorità» descritta da Said. Il capitolo II, intitolato «The Genius of Japanese Civilization», elogia, sebbene con delle criticità, la capacità di adattamento della civiltà nipponica, in grado di rielaborare rapidamente e personalmente elementi di culture assai differenti, traendone forza e vitalità artistica, politica, tecnologica e sociale. Non sono parole paternalistiche, atte a sottintendere la necessità di una appropriazione culturale. Dice Hearn: «It is in this light that Japan appears the most extraordinary country in the world; and the most wonderful thing in the whole episode of her “Occidentalization” is that the race brain could bear so heavy a shock»¹³⁸. Inoltre, contro l'«“Occidentalization”» Hearn muove critiche aspre, che non si dimostrano come il desiderio di cristallizzare la cultura giapponese impedendole di mutare e dunque vivere, ma piuttosto una consapevole presa di posizione contro miti positivistici che svalutavano il folclore e la religione in virtù del progresso scientifico e tecnico occidentali.

Perciò, se l'inferiorità degli orientali in Hearn va dimostrata, più evidente ed intuitiva è la sua concreta estraneità al mondo narrato. Essa stessa è il fondamento

¹³⁷ Ivi, p. 47.

¹³⁸ L. Hearn, *Kokoro*, cit., p. 11.

dell'esotismo, dell'orientalismo e del giapponismo. Dunque, in tale rapporto con l'alterità, che nel caso della traduzione dei racconti folclorici è rapportabile all'interazione tra ipotesto e ipertesto, si possono riscontrare gli spunti teorici più fertili per l'analisi testuale di opere come *Kottō* e *Kwaidan*. Questo dialogo tra originale e traduzione può essere compreso mediante la nozione di multifocalizzazione di Westphal, che permette di identificare all'interno dell'opera sguardi endogeni, esogeni o allogeni. Il quesito teorico dunque riguarda non tanto l'autenticità dei racconti, ma la loro capacità di esprimere una visione endogena o allogena accanto a quella esogena che Hearn inevitabilmente espone in ogni opera. Infatti, tanto in fase ricettiva (ascoltando o leggendo un racconto folclorico giapponese) quanto in fase creativa (traduzione e scrittura dello stesso) la cultura europea ed americana dell'autore non possono essere irrilevanti. Meno palmare è l'eventuale presenza di un punto di vista nipponico entro le opere di Hearn. Qualora fosse riscontrabile, potrebbe essere riconducibile ad un ritorno del represso di matrice orlandiana. Allo stesso modo, l'applicazione delle teorie di Francesco Orlando sul soprannaturale potrebbe segnalare nei racconti fantastici di Hearn un punto di vista endogeno o allogeno. Infatti, se è vero che il Giappone viene «contenuto e rappresentato da un sistema di categorie preesistenti», queste fanno riferimento sia all'esotico sia al fantastico e al soprannaturale, quantomeno nelle raccolte *Kottō* e *Kwaidan*, dove questi modi e temi letterari sono centrali. Perciò, avendo Orlando descritto efficacemente il tema del soprannaturale nella tradizione occidentale, si può supporre di riscontrare le categorie da lui definite anche negli scritti di Hearn, qualora questi non siano fedeli all'originale o si omologhino troppo allo sguardo esogeno dell'autore. Alla luce di ciò, leggendo *Kottō* si recepisce facilmente il valore estetico dell'opera, pur rimanendo evidenti i contrasti non solo tra i vari scritti di Hearn ma anche nella raccolta in sé. Anzi, le medesime incongruenze diventano un elemento di pregio, episodi rivelatori. Si badi, per esempio, alla negazione freudiana di Hearn posta in incipit:

The following nine tales have been selected from the “Shin-Comon-Shū”, “Hyaku Monogatari”, “Uji-Jūi-Monogatari-Shō”, and other old Japanese books, to illustrate some strange beliefs. They are only curios.¹³⁹

Oltre all’usuale citazione delle opere da cui sono tratti i racconti, Hearn espone i fini del proprio tradurre («to illustrate some strange beliefs») e, nella conclusione, sembra limitare il potenziale espressivo e perturbante della propria produzione. «They are only curios», sottolinea, conferendo priorità alla peculiarità e stranezza delle storie tradotte. Come afferma Segalen, la diversità e l’unicità, legate al mito romantico dell’originalità, sono presupposti imprescindibili dell’esotico, la cui emozione principale è la curiosità. Tali affermazioni di Hearn, quindi, trascinano *Kottō* nell’orizzonte culturale del giapponismo, indirizzando così il lettore verso una specifica interpretazione del testo, in cui l’adesione al soprannaturale è possibile solo per motivi estetici legati all’esotismo. La stranezza dei racconti va recepita, deve suscitare curiosità, ma è solo stranezza in sé e per sé, priva di ulteriori risvolti. Non sorprende trovare questo discorso in un’opera che si affaccia al soprannaturale e al fantastico, già intrisi di perturbante, provenienti da una tradizione fortemente diversa, fonte ulteriore di paura e attrazione. È una forma di critica al soprannaturale, necessaria in uno scritto che si pone all’incrocio di due mondi letterari fortemente perturbanti.

Un esempio simile si può riscontrare anche leggendo *Kottō* più da vicino. In *In a Cup of Tea*, l’autore introduce il racconto mostrando spinte di credito e critica evidenti. Hearn comincia ponendo due domande caratterizzate da alcuni *topoi* della narrativa fantastica (il buio, il pericolo imminente) e che iniziano a reinterpretare il senso del racconto originale:

Have you ever attempted to mount some old tower stairway, spiring up through darkness, and in the heat of that darkness found yourself at the cobwebbed edge of nothing? Or have you followed some coast path, cut along the face of a cliff, only to discover yourself, at a turn, on the jagged verge of a break?¹⁴⁰

¹³⁹ L. Hearn, *Kotto*, Frankfurt a.M., Outlook Verlag GmbH, 2020, p. 9.

¹⁴⁰ Ibid.

L'autore descrive quindi uno stato emotivo, un'esperienza estetica vicina al sublime romantico, che trova avere un corrispettivo ne *In a Cup of Tea*. Per Hearn «[...] there have been curiously preserved, in old Japanese story-books, certain fragments of fictions that produce an almost similar emotional experience...»¹⁴¹. Caratteristica peculiare di questa esperienza emotiva è l'incontro con l'infinito e l'imperfetto. «[...] no mortal man can ever tell us exactly why these things were left unfinished... I select a typical example»¹⁴². Il racconto viene quindi tradotto per via dell'esperienza emotiva-artistica che veicola, non per la sua semplice estraneità al mondo occidentale. A differenza di quanto dichiarato nell'incipit di *Kottō*, *In a Cup of Tea* non è solo una storia curiosa, bensì rappresenta una letteratura dotata di propri strumenti retorici e di una sua capacità espressiva ben definita. Dopo il racconto, concluso con dei punti di sospensione, Hearn prosegue spiegando che la storia è interrotta e non esistono finali univoci, almeno non di reperibili. «The rest of the story existed only in some brain that has been dust for a century»¹⁴³. Emerge dunque la consapevolezza che parte della tradizione letteraria giapponese, specie quella popolare per lungo tempo tramandata solo oralmente, sia perduta in un'epoca in cui il Giappone, apertosi al mondo, si appresta ad assimilare il concetto di progresso, di tecnica e di scienza occidentali, mutuandoli soprattutto da americani ed inglesi. Hearn conclude il racconto rimarcando l'allusività dell'opera, troncata di netto prima che potesse giungere a pieno compimento ma che lascia immaginare al lettore il proseguo:

I am able to imagine several possible endings; but none of them would satisfy an Occidental imagination. I prefer to let the reader attempt to decide for himself the probable consequence of swallowing a Soul.¹⁴⁴

Perciò, dichiarati i limiti che si pongono innanzi al lettore, stabiliti definitivamente dal racconto in sé e per sé, Hearn rispetta l'autonomia dell'opera,

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ivi, p. 11.

scegliendo di non terminare ciò che storicamente è rimasto inconcluso, a prescindere da quale sia la ragione di tale “infinitezza”, essa sia dovuta ad una «quarrel with the publisher»¹⁴⁵ o all’intervento della morte¹⁴⁶. Tuttavia, scrivendo Hearn proprio per quella «Occidental imagination» che rimane insoddisfatta, dimostrando consapevolezza di ciò, termina il racconto suggestionando la mente del lettore con una sentenza carica di drammaticità romantica. Qual è la probabile conseguenza per l’ingerimento di un’anima¹⁴⁷? Ecco che la rilettura dell’opera è completa, nonostante la non finitezza dell’originale.

La sensazione di pericolo, di vertigine, lascia il lettore innanzi al perturbante, che in tal caso Hearn non limita e non sminuisce. Non dà credito al soprannaturale, già screditato dall’essere connesso esclusivamente a degli «strange beliefs», ma tenta di rafforzare la portata sconvolgente della narrazione.

Tuttavia, per quanto le categorie di credito e di critica di stampo orlandiano siano applicabili agli interventi diretti di Hearn, il corpus della traduzione non si piega al soprannaturale occidentale, né le raccolte di Hearn rientrano nell’evoluzione tematica del soprannaturale così come descritta da Orlando. *Kottō* non rappresenta il soprannaturale di derisione, e nemmeno quello di indulgenza, che sono i più intuitivamente connessi con la traduzione. Allo stesso tempo non rientra pienamente nel soprannaturale di ignoranza, poiché l’incertezza non viene mai posta sul “se” e, quando ricade sul “che cosa”, essa riguarda la ricezione del lettore e non il racconto in sé. Ugualmente, l’opera non si propone come la rielaborazione di un materiale tradizionale per fini allegorico-filosofici, e sfugge anche al soprannaturale di trasposizione, così come a quello d’imposizione. Il racconto così come tradotto e privato delle aggiunte hearniane, evidenti per un cambio di voce narrante (dalla prima persona singolare alla terza singolare) è un esempio di un soprannaturale tradizionale con componenti religiose e superstiziose non-occidentali ma propriamente nipponiche. Tuttavia, inserito nella cornice che l’autore costruisce attorno ad esso, il testo muta la sue dinamiche e si

¹⁴⁵ Ivi, p. 9.

¹⁴⁶ «[...] perhaps death stopped the writing-brush in the very middle of a sentence».

¹⁴⁷ «I prefer to let the reader attempt to decide for himself the probable consequence of swallowing a Soul», ivi, p. 11.

avvicina all'indulgenza orlandiana. Non v'è credito per il soprannaturale, che viene riproposto «a vantaggio di lusinghe edonistiche»¹⁴⁸. Il testo trova il suo senso nella funzione squisitamente letteraria ed estetica che svolge, nel fascino che intrappola il lettore. Tuttavia, a differenza del soprannaturale di indulgenza descritto da Orlando, *In a Cup of Tea* «la questione del vero e del falso»¹⁴⁹ non è «messa tra parentesi»¹⁵⁰, e il piacere della sua lettura non è «fine a se stesso»¹⁵¹, ma nemmeno si trova «nell'attrattiva di quanto è privato dalla ragione»¹⁵². Infatti, se l'esotismo è visto come esplorazione e scoperta dell'ignoto, altrettanto vero è che in Hearn, e specificatamente in questo racconto, l'attrattiva è data da ciò che è privo di ragione o sottratto ad essa. Più che di «compiacimento nella regressione irrazionale»¹⁵³ si tratta di un piacere nella scoperta dei limiti del razionale, così come inteso in Occidente. Un simile orientamento del testo, che allontana *In a Cup of Tea* dalle categorie orlandiane del soprannaturale, non può essere dovuto alla coesistenza di esotico e soprannaturale. D'altronde sono temi che spesso si intrecciano nella letteratura occidentale e Orlando riesce a darne spiegazione esaustiva nei suoi studi. A proposito si può citare l'esempio di *The Mysteries of Udolpho* di Radcliff: opera ricolma di esotismo, sebbene concernente l'Europa meridionale, e in cui il tema del soprannaturale è centrale. Nel caso di *The Mysteries of Udolpho*, tuttavia, si può discutere senza problemi esegetici insormontabili di un «soprannaturale di ignoranza con incertezza sul "se"»¹⁵⁴. Questo perché non è la natura giapponista di *In a Cup of Tea* a rendere più difficile l'applicazione delle teorie orlandiane. L'alterità del racconto è la motivazione per cui il testo non può essere completamente ricondotto a categorie tematiche occidentali, cui invece sottostanno altri testi hearniani, alcuni presenti anche nello stesso *Kottō*.

¹⁴⁸ F. Orlando, *Il Soprannaturale letterario*, cit., p. 38.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ivi, p. 120.

¹⁵⁴ Ibid.

Si consideri, per esempio, il racconto *Pathological*. In esso non c'è traccia del soprannaturale e l'autore non si ripropone di tradurre alcunché. Hearn scrive un racconto che si rifà ad un'esperienza personale, narrando il suo rapporto con la gatta Tama e descrivendo un trauma vissuto dall'animale. L'intera storia è narrata in prima persona singolare e si caratterizza come un racconto realistico occidentale, ricco di sezioni apparentemente aneddotiche che poi si intrecciano nel finale, aumentando l'empatia per il protagonista (la gatta Tama) e concludendo un climax di commozione e tristezza. Il primo paragrafo di *Pathological* esprime semplicemente i gusti dell'autore, che si dichiara un amante dei gatti. «I could write a large book about the different cats which I have kept [...]»¹⁵⁵, dice Hearn, ma si limita a raccontare la storia esemplare di Tama. Prosegue asserendo che le ragioni del racconto sono da ricercarsi nell'analisi «psicologica»¹⁵⁶, il cui oggetto sembrano essere, almeno in parte, sia Hearn che Tama. Da subito la gatta viene umanizzata. Il suo «peculiar cry»¹⁵⁷ tocca profondamente l'autore, che lo riconosce come «a soft trilling coo»¹⁵⁸ che le gatte riservano ai propri cuccioli. In seguito Hearn si sofferma sul fatto che Tama «lies there on her side»¹⁵⁹ specificando che «is the attitude of a cat holding something»¹⁶⁰. Il racconto però si interrompe per lasciar spazio ad una parentesi descrittivo-documentaristica che spiega il significato del nome Tama¹⁶¹, la ragione di tale nome, e che riporta la credenza giapponese che il gatto con il pelo di tre colori¹⁶², oltre che raro, sia capace di scacciare i «goblins»¹⁶³, fungendo da «lucky-bringer»¹⁶⁴. Dunque in *Pathological* l'elemento

¹⁵⁵ L. Hearn, *Kotto*, cit., p. 132.

¹⁵⁶ «I am writing about Tama for merely psychological reasons», ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ «We call her Tama (“Jewel”) [...]», ibid.

¹⁶² «[...] she was first brought to me as a gift worth accepting, — a cat-of-three-colours (miké-neko) being somewhat uncommon in Japan», ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

nipponico è solo accennato, utilizzato come strumento narrativo e poetico all'interno di un racconto che, come si è già visto e si vedrà in seguito, è decisamente occidentale. Rispetto a *In a Cup of Tea*, il punto di vista esogeno di Hearn è più presente ed importante, ponendo in penombra l'alterità del Giappone, utile all'esorcizzazione del racconto che, altrimenti, potrebbe svilupparsi ugualmente. L' "altro", in questo racconto, è più limitato e debole.

Nel resto della narrazione, Hearn racconta del parto di Tama, del suo rapporto con i cuccioli e del modo in cui venivano accuditi dalla madre. La gatta riportava loro «not only rats and mice, but also frogs, lizards, a bat, and one day a small lamprey»¹⁶⁵. Una volta, scrive Hearn, addirittura «a big straw sandal»¹⁶⁶. Con loro faceva quello stesso verso che ha toccato profondamente Hearn all'inizio del racconto. Si scopre dunque che Tama ha perso i suoi cuccioli e che, nonostante ciò, continua a comportarsi, specie quando dorme, come se questi fossero ancora vivi. Dunque la narrazione, costruita tramite una lunga analepsi a partire dal «peculiar cry» iniziale, si chiude con una suggestione di Hearn:

But she plays with them in dreams, and coos to them, and catches for them small shadowy things, — perhaps even brings to them, through some dim window of memory, a sandal of ghostly straw...¹⁶⁷

La conclusione, dunque, racchiude tutti i comportamenti affettuosi di Tama descritti puntualmente nel resto del racconto, vissuti dalla gatta nel sogno, in un vero e proprio ritorno del represso freudiano. Tama vive il trauma che ingabbia la vittima nella riproposizione ciclica degli eventi e nella sua rimozione. Si comporta come se non avesse perso i suoi cuccioli. E l'umanizzazione di Tama non solo rende efficace il racconto, ma avvicina i suoi comportamenti a quelli umani e quelli umani ai suoi. Così come succede a Tama, così può succedere ad un essere umano di rimanere traumatizzato, vivendo ciò che Hearn descrive con perizia nel suo racconto. Per quanto

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ivi, p. 133.

l'autore cerchi di allontanare quest'idea, dando voce ad una forma di critica al perturbante, la costruzione del racconto rende impossibile tacere del tutto il suo annullamento. Teorizzando che i fenomeni "psicologici" vissuti da Tama siano dovuti alla memoria animale, il testo allontana l'idea "orrorifica" che un essere umano possa soffrire alla stessa maniera. Scrive:

The memory of animals, in regards of certain forms of relative experience, is strangely weak and dim. But the organic memory of the animal, — the memory accumulated through countless billions of lives, — is superhumanly vivid, and very seldom at fault... [...] What she knows is really considerable; and she knows it all perfectly, or almost perfectly. But it is the knowledge of other existences. Her memory, as to the pains of the present life, is mercifully brief.¹⁶⁸

L'istinto animale è stabile perché è memoria accumulata in milioni di vite (schema che ricalca la visione buddista del mondo e su cui Hearn si concentrerà molto in *Kokoro*), mentre la memoria individuale di Tama è troppo debole. Questa teoria viene esposta per descrivere specificatamente il comportamento animale, sottintendendo che quello umano sia diverso. «Her memory is mercifully brief»¹⁶⁹ è un'affermazione che prevede come termine di paragone l'uomo. Tanto strutturata appare la critica in questo passo di Hearn poiché si trova a bilanciare un credito pressante. Tama è umanizzata a tal punto che è risulta troppo umana. È capace di amore materno, di comunicazione specifica, e forse è fatto ancor più perturbante che sogni, immagini, soffra come una madre. Anche l'unica allusione al soprannaturale e al fantastico, posta alla fine del testo, in parte funge da critica e in parte da credito. «A sandal of ghostly straw»¹⁷⁰ è un'espressione suggestiva, tipica dello stile romantico di Hearn, che rimanda alla fumosità delle visioni oniriche, ma anche alla natura psicologica dei fenomeni soprannaturali, su cui Hearn ha concentrato tanta parte della propria produzione riflettendo nei suoi saggi esattamente sul rapporto tra psiche e letteratura fantastico-

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

soprannaturale. Con una sola parola, Hearn allude alla natura soprannaturale dei sogni e dei comportamenti di Tama, e allo stesso tempo razionalizza il soprannaturale in semplici sfoghi della psiche. La condizione della gatta è patologica e per questo annulla il credito al soprannaturale, spostando la formazione di compromesso sulla somiglianza tra l'animale e l'umano. Hearn è un convinto evoluzionista ed è consapevole della natura animale dell'uomo, ma ciò non impedisce alla sua arte di problematizzare tale convinzione. Ciò dimostra il valore della scrittura hearniana al di là della sua produzione folcloristica. L'autore dimostra di conoscere e di marcare la differenza tra creazione artistica *ex novo* e traduzione rielaborativa di un ipotesto preesistente ed autonomo. Sa mantenere vivo il punto di vista endogeno dell'ipotesto che volge in inglese ed è capace di costruire un testo letterario foriero di visioni differenti da quella che adotta, teorizza e diffonde.

Lafcadio Hearn, a prescindere dalla propria ideologia, è in grado di racchiudere, mediante la letteratura, mentalità, ragionamenti e prospettive non omologate alla propria *forma mentis*, o all'Occidente in generale. Non è un caso che egli prediliga il soprannaturale e il fantastico, l'esotico e il folclorico, l'animale e l'onirico, che sono inevitabilmente campi semantici privilegiati per il ritorno del represso.

Tra esotismo e soprannaturale

La produzione hearniana, soprattutto quella folclorica, dimostra in *Kottō* e in *Kwaidan* di prediligere il modo fantastico¹⁷¹ entro cui si declinano le tematiche dell'orrorifico, del soprannaturale e dell'esotico. Dare una lettura tematica di *Kwaidan* può risultare difficoltoso, poiché i principali strumenti critici sia nell'ambito dell'esotico (*l'Essai Sur l'exotisme* di Segalen) sia nell'ambito del fantastico e del soprannaturale (*Il fantastico* di Ceserani, *Il soprannaturale letterario* di Orlando) traggono i loro presupposti e

¹⁷¹ «[...] il fantastico viene di preferenza considerato non un genere ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato [...] in opere appartenenti a generi del tutto diversi», R. Ceserani, *Il fantastico* (2017), Bologna, Il Mulino, 2021, p. 11.

stabiliscono le proprie finalità nell'Occidente e per l'Occidente. Le analisi tematiche di Ceserani e Orlando, infatti, sono consapevolmente legate alla storia letteraria europea ed nordamericana, mediante lo studio delle quali dimostrano la propria efficacia. Allo stesso tempo Segalen, pur traendo spunti di riflessione dall'India e dal Medio Oriente, si esprime su di un tema che è prettamente occidentale. La critica di Said, infatti, ha evidenziato quanto il concetto stesso di "esotico" non appartenga ai popoli "esotici" e non sia da questi applicabile con gli stessi significati e con le stesse interpretazioni condivisi in Occidente. Su questi confini teorici si è fondata la lettura di *Kottō*, da valutare non come mere limitazioni, ma anche come utili rilevatori dell'alterità, seppure questa sia racchiusa in narrazioni talvolta affatto "altre". Rimane però da stabilire come tali strumenti critici siano applicabili ad opere miscellanee, in cui convivono narrazioni folcloriche ricontestualizzate dall'autore (di cui un esempio è il già citato *In a Cup of Tea*), racconti completamente d'invenzione hearniana, storie indifferentemente ascoltate, lette o vissute. Hearn fornisce già una direzione per rispondere a questo interrogativo, poiché in *Kwaidan* segnala alcuni testi per la loro diversa origine. Per esempio, *The Dream of Akinosuke* è un racconto cinese che in Giappone ha subito una forte rielaborazione stilistica e tematica. *Yuki-Onna*, invece, sarebbe la traduzione di un racconto orale, mentre *Riki-Baka* è il resoconto di un evento vissuto in prima persona e degno di nota.

Seguendo questa distinzione d'autore, si distingue inevitabilmente tra testi in prima persona e testi scritti in terza persona singolare. Alla soggettività dell'evento raccontato Hearn accosta una voce narrante vicina all'autore, inserita nel racconto. Il narratore di *Riki-Baka*, così come quello di *Pathological*, è intradiegetico. In *Riki-Baka*, però, la voce si avvicina maggiormente ad un punto di vista extradiegetico (Hearn è un personaggio che dialoga e, dialogando, scopre la storia di *Riki-Baka*), mentre in *Pathological* il narratore si propone più come il teste di una storia di cui non è in alcun modo il protagonista. In entrambi i casi, tuttavia, la voce narrante è da considerarsi intradiegetica. La differenza tra i racconti personali e le traduzioni è marcata quindi dall'opposizione di un narratore omodiegetico ed intradiegetico ad uno eterodiegetico ed extradiegetico. In Hearn l'origine dei racconti influenza la loro struttura. Va stabilito,

però, se anche all'interno delle traduzioni hearniane l'origine delle stesse abbia il medesimo impatto. Infatti, se è possibile distinguere agilmente *Riki-Baka* e *Pathological* da *Yuki-Onna* e *The Dream of Akinosuke*, ciò non significa che *Yuki-Onna* e *The Dream of Akinosuke* non possano essere a loro volta distinti. Dopotutto, Hearn stesso ha segnalato i due racconti, sottolineandone delle differenze "filologiche": il primo è stato ascoltato e dunque trascritto e tradotto, mentre il secondo è stato tratto da un'opera letteraria giapponese e l'autore l'ha studiato attentamente, sino a riconoscerne l'influenza cinese e il valore letterario.

I due racconti presi in esame condividono la voce narrante eterodiegetica ed extradiegetica, ma presentano ulteriori somiglianze. Entrambi cominciano presentando il luogo di svolgimento dell'azione e i personaggi principali coinvolti. In *Yuki-Onna* la strana vicenda accade «In a village of Musashi Province»¹⁷² ove vivono Mosaku e Minokichi. In *The Dream of Akinosuke*, invece, si parla del «district called Toichi of Yamato province»¹⁷³ dove viveva, nel tempo lontano e indefinito delle narrazioni popolari, Miyata Akinosuke. In entrambi i racconti dei personaggi si indica anche la propria mansione, corrispondente ovviamente ad una posizione sociale assai diversa: Mosaku e Minokichi sono dei «woodcutters»¹⁷⁴, mentre Akinosuke è un privilegiato *goshi*¹⁷⁵. *Yuki-Onna* è un racconto dell'orrore, dove O-Yuki o «the woman in white»¹⁷⁶, figura spettrale e perturbante, impone a Minokichi il silenzio. Il soprannaturale, incarnato dalla donna fantasma, minaccia il protagonista di ripresentarsi, funestamente, qualora costui parli ad altre persone di quell'incontro. La pena è la morte¹⁷⁷. Dopotutto, la prima manifestazione di O-Yuki avviene in concomitanza alla dipartita del vecchio Mosaku, di cui Minokichi è l'apprendista. La donna, piegata sul vecchio addormentato, soffia il suo alito gelido e così lo uccide. Il testo, dunque, prelude ad un finale

¹⁷² L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 112.

¹⁷³ Ivi, p. 146.

¹⁷⁴ Ivi, p. 112.

¹⁷⁵ Ivi, p. 146.

¹⁷⁶ Ivi, p. 116.

¹⁷⁷ «[...] if you ever tell anybody [...] about what you have seen this night, I shall know it and then I will kill you», ivi, p. 115.

drammatico per il protagonista. Quando Minokichi rivela a O-Yuki la storia della «White Woman», non sapendo che le due sono la stessa persona, scatena lo spirito maligno che gli rivela:

It was I— I — I! Yuki it was! And I told you then that I would kill you if you ever said one word about it! But for those children asleep there, I would kill you this moment! And now you had better take very, very good care of them, for if ever they have reason to complain of you, I will treat you as you deserve!¹⁷⁸

Dunque, al colpo di scena concernente l'identità di O-Yuki, si aggiunge l'ulteriore esito inaspettato della rottura del patto col soprannaturale. Lo spirito non uccide Minokichi, come ricorda di aver promesso, poiché in quel momento sono presenti anche i bambini, figli dell'unione tra i due personaggi. O-Yuki lancia un'ultima minaccia di morte al protagonista e «then she faded into a bright mist that spiraled to the roof beams, [...] and passed through the smoke-hole [...]»¹⁷⁹. Ogni dubbio sulla possibile morte di Minokichi viene fugato dal fatto che la donna si è dissolta, svanita come brezza invernale, «never to be seen again»¹⁸⁰. Il terrore viene quindi mitigato da un finale positivo, in cui Minokichi sopravvive al tradimento delle regole soprannaturali, alle ambizioni della morte, in virtù dell'amore dimostrato per O-Yuki e della vitalità incarnata dai bambini.

Anche in *The Dream of Akinosuke* il finale è un colpo di scena, sebbene svolga funzioni differenti dovute ad una diversità di genere letterario. Yuki-Onna è un racconto dell'orrore, mentre in *The Dream of Akinosuke* la componente terrificante è meno accentuata, sebbene il soprannaturale e il fantastico abbiano in esso una carica perturbante affatto irrisoria. Akinosuke si addormenta nel suo giardino, sotto un «ancient cedar tree, under which he was wont to rest on sultry days»¹⁸¹, ma, a differenza delle altre volte, sogna una processione regale. Una persona ricca e di evidente alto

¹⁷⁸ Ivi, p. 119

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ivi, p. 146.

rango¹⁸² si avvicina a Akinosuke, rivelandogli di essere un vassallo¹⁸³ del re di un paese lontano e ignoto¹⁸⁴. Grazie a questo incontro e ad altre vicende, Akinosuke raggiunge il re e dimostra il suo valore, ottenendo di sposare la principessa. Tuttavia, dopo il matrimonio, il re incarica Akinosuke di dirigersi verso l'isola di Raishu dove ricoprirà la carica di governatore. Dopo ventiquattro anni, però, la principessa sua moglie muore per una malattia. Un messaggero del re giunge sull'isola di Raishu e riporta ad Akinosuke le parole del sovrano. «We will now send you back to your own people and country»¹⁸⁵, lo si avverte. I suoi sette figli verranno accuditi come si confà ai nipoti del re, e per loro Akinosuke non si deve preoccupare. Il protagonista accetta «submissively»¹⁸⁶. Salpa verso il mare e «the shape of the Island of Raishu itself turned blue, then turned gray, and then vanished forever»¹⁸⁷. Con l'isola svanisce anche il sogno. Akinosuke si sveglia. I suoi compagni intuiscono che l'amico ha sognato qualcosa di strano. Lui racconta loro la vicenda e questi gli spiegano che durante il suo riposo sono accadute delle stranezze anche all'infuori del sogno. Una farfalla svolazzava davanti al suo viso poco dopo essere caduto nel sonno. In seguito si è allontanata, finendo catturata da una formica che l'ha trascinato in un buco nel terreno, vicino all'albero. Poco prima che Akinosuke si svegliasse, la stessa farfalla è spuntata dallo stesso buco ed è volata via. Uno dei due compagni, un altro *goshi*, ipotizza che si trattasse dell'anima di Akinosuke e sostiene che le formiche siano «queer beings — possibly goblins»¹⁸⁸. I tre decidono di controllare il formicaio vicino all'albero ed ecco il colpo di scena:

The ants had built inside their excavations tiny constructions of straw, clay, and stems that bore an odd resemblance to miniature homes and towns. In the middle of a structure considerably larger than the rest, there was a marvelous swarming of

¹⁸² «[...] a richly dressed man — evidently a person of rank», *ibid.*

¹⁸³ «"Honored sir, you see before you a *kerai* [...]"», *ibid.*

¹⁸⁴ «Kokuo of Tokoyo», *ivi*, p. 147.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 152.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 153.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 154.

small ants around the body of one very big ant, which had yellowish wings and a long black head.

“Why, there is the king of my dream!” cried Akinosuke “And there is the palace of Tokoyo! How extraordinary! Raishu ought to lie somewhere southwest of it — to the left of that big root. Yes! Here it is! How very strange! Now I am sure that I can find the mountain of Hanryoko, and the grave of the princess”¹⁸⁹

Il formicaio rispecchia perfettamente il mondo dei sogni di Akinosuke. Il fantastico e il soprannaturale sono reali, comprovati. Akinosuke verifica più volte e più volte trova conferme della tesi degli amici. Il racconto si conclude con l’ultima verifica: «Underneath it he found — embedded in clay — the dead body of a female ant»¹⁹⁰.

Tra i due racconti, perciò, non sorgono particolari differenze formali. Le traduzioni di Hearn non si lasciano influenzare, ad una prima analisi, dall’origine orale o scritta, giapponese, cinese o ignota, dell’ipotesto. Dunque, un’embrionale classificazione dei testi si deve piuttosto reggere sulla voce narrante, che si è dimostrata essere utile alla demarcazione tra traduzioni e testi inediti. Si palesa efficace anche nella distinzione qualitativa delle varie traduzioni, poiché separa tra queste due gruppi ben differenti: esistono infatti le traduzioni prive di contestualizzazione e reinterpretazione dell’autore, come *Yuki-Onna* e *The Dream of Akinosuke*, e traduzioni che invece sono espressamente dotate di interventi evidentemente interpretativo-saggistici, tra le quali si segnala il già citato *In a Cup of Tea* tratto da *Kottō* e *Of a Mirror and a Bell* presente in *Kwaidan*.

Si delineano perciò dei raggruppamenti teorici di racconti con narratore omodiegetico e intradiegetico (racconti inediti), racconti con voce narrante eterodiegetica e extradiegetica (traduzioni prive di cornice) e storie dotate di interventi interpretativo-saggistici (traduzioni con interventi d’autore). A sua volta, si potrebbero distinguere, all’interno di quest’ultime, interventi con maggiore o minore espressione della soggettività. In *In a Cup of Tea* compare l’uso della prima persona singolare che

¹⁸⁹ Ivi, p. 155.

¹⁹⁰ Ibid.

asserisce «I selected [...]»¹⁹¹, «I am able [...]»¹⁹², «I prefer [...]»¹⁹³, mentre in *Of a Mirror and a Bell* la forma saggistico-enciclopedica degli interventi è più evidente, e cela maggiormente l'interpretazione soggettiva dell'autore, che si palesa solo nel finale, ammettendo di non poter narrare tutto ciò che ha visto¹⁹⁴. Questi interventi di Hearn meriterebbero studi più approfonditi. Il loro carattere saggistico si intreccia variamente con la narrazione. Lo stile è pregevole e agevolano la lettura, pur fornendo un'interpretazione fin troppo "oggettivata" del senso del testo tradotto. La loro posizione nel testo, inoltre, è spesso di cornice, ma non è esclusivamente tale. Si veda il caso *Of a Mirror and a Bell*, dove la traduzione viene sospesa da una lunga riflessione di Hearn sulle credenze nipponiche concernenti l'esistenza di una «mimetic magic»¹⁹⁵ prima di riprendere come esemplificazione della stessa «mimetic magic».

In questa sede però, concentrandosi nella lettura tematica di raccolte come *Kottō* e *Kwaidan*, un'analisi degli interventi interpretativo-saggistici sufficientemente approfondita risulterebbe forse inappropriata e scarsamente funzionale.

La classificazione appena proposta, per quanto sommaria, si basa sulle caratteristiche della voce narrante poiché essa è già stata valutata come elemento distintivo da Orlando e Ceserani, ma anche perché Segalen individua nel rapporto tra esota ed esotico, perciò tra narratore e narrato, il fulcro del fenomeno dell'esotismo. Orlando identifica nella narrazione in prima persona uno strumento tipico del soprannaturale di ignoranza, cruciale nello sviluppo del tema nella modernità. Ne *Il fantastico*, poi, si trova tra i «procedimenti formali e sistemi tematici del fantastico»¹⁹⁶ la «narrazione in prima persona»¹⁹⁷, che Ceserani riconosce, quindi, nella sua importanza. Dunque, grazie ai raggruppamenti individuati, applicare le teorie di

¹⁹¹ L. Hearn, *Kotto*, cit., p. 9.

¹⁹² Ivi, p. 11.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ «But no! I really cannot tell you with what it was filled», L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 65.

¹⁹⁵ Ivi, p. 63.

¹⁹⁶ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 75.

¹⁹⁷ Ivi, p. 77.

Orlando e Ceserani a *Kwaidan* diventa più semplice, mantenendo una certa coerenza con le intuizioni delle teorie stesse.

Tra le traduzioni prive di interventi diretti espliciti di Hearn si è già trattato *Yuki-Onna*, cui ora si accostano *Rokuro-kubi* e *A Dead Secret*. Focalizzandosi sui procedimenti formali individuati da Ceserani come tipici del modo fantastico, va riconosciuto che questi trovano una buona corrispondenza nella lettura dei testi. In essi si può notare un «forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio»¹⁹⁸, che in *Yuki-Onna* trova un'espressione diretta. Infatti, il fantasma e O-Yuki sono accomunati, lessicalmente e simbolicamente, dalla neve (in giapponese *yuki*), dall'inverno (da notare che O-Yuki e Minokichi si incontrano in questa stagione, che è la stessa in cui Mosaku muore) e dal ghiaccio. Più difficilmente, invece, il medesimo procedimento si può riscontrare negli altri due racconti, dove sono più evidenti il «coinvolgimento del lettore»¹⁹⁹, i «passaggi di soglia»²⁰⁰, l'«oggetto mediatore»²⁰¹, la «teatralità»²⁰², la «figuratività»²⁰³ e «il dettaglio»²⁰⁴. In tutte le traduzioni, è evidente la selezione hearniana di racconti coinvolgenti, che suscitino «sorpresa, terrore, umorismo»²⁰⁵, e che necessitino la partecipazione emotiva del lettore per dimostrare il proprio valore estetico. Così si spiega, per esempio, la tendenza a strutturare i racconti attorno a dei colpi di scena, spesso in posizione finale. In *Rokuro-kubi*, un «robber»²⁰⁶ scambia con il protagonista Kwairyo soldi ed averi per la testa di un «goblin»²⁰⁷, inconsapevole del pericolo. Quand'egli scopre come Kwairyo aveva ottenuto la testa, si affretta a seppellirla e a placarne lo spirito con un rituale. Qui, il colpo di scena si carica

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ivi, p. 79.

²⁰⁰ Ivi, p. 80.

²⁰¹ Ivi, p. 81.

²⁰² Ivi, p. 82.

²⁰³ Ivi, p. 83.

²⁰⁴ Ivi, p. 84.

²⁰⁵ Ivi, p. 79.

²⁰⁶ L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 100.

²⁰⁷ Ivi, p. 101.

di un'ironia che in *Yuki-Onna* e in *A Dead Secret* lascia spazio, invece, al terrore. Così, la rapidissima e puntuale aggiunta hearniana nella conclusione²⁰⁸, anziché modificare il testo rendendolo più vicino al soprannaturale di ignoranza cui forse tendevano le intenzioni d'autore, è parzialmente inclusa dall'opera come apice del climax umoristico.

In *A Dead Secret*, l'intero racconto si struttura attorno al colpo di scena che termina la narrazione:

The letter was burned. It was a love letter, written to O-Sono in the time of her studies at Kyoto. But the priest alone knew what was in it, and the secret died with him.²⁰⁹

In questo caso, il terrore viene mitigato dalla malinconia e dalla drammaticità suscitata dal sacrificio di una «love letter» il cui contenuto sarà per sempre ignorato. Ecco che il dettaglio acquisisce un'importanza cruciale nel testo. In *A Dead Secret*, è il marito di O-Sono, donna deceduta per malattia e che ritorna in forma di spirito, che dichiara:

A woman is fond of her small things and O-Sono was much attached to her belongings. Perhaps she has come back to look at them. Many dead persons will do that unless the things be given to the parish temple.²¹⁰

Quindi, le «small things» sono veri e propri catalizzatori del soprannaturale. Si ricorda, però, come il dettaglio sia importante anche in *The Dream of Akinosuke*, dove la perizia con cui il viaggio onirico del protagonista si rispecchia nel formicaio è il motivo per cui Hearn ed il lettore riconoscono che è si tratta di un testo «very remarkable»²¹¹. Allo stesso modo, in *Yuki-Onna* è la minuziosità con cui viene interpretato l'accordo tra «the Woman of the Snow»²¹² e Minokichi che permette la risoluzione della trama. In

²⁰⁸ «At least so the Japanese storytellers declare...», ibid.

²⁰⁹ Ivi, p. 108.

²¹⁰ Ivi, p. 105.

²¹¹ Ivi, p. 7.

²¹² Ivi, p. 119.

Rokuro-kubi l'attenzione del monaco protagonista, unita alla sua conoscenza del soprannaturale, gli permette di identificare il tipo di «goblins» di cui è caduto vittima e di pensare ad una strategia per vincerli²¹³. Per quanto concerne la teatralità e la figuratività delle traduzioni, si sottolinea una maggior tendenza alla prima piuttosto che alla seconda. I dialoghi tra i personaggi sono molto teatrali e anche il comportamento dei «goblins» è descritto con una cura per la gestualità e l'espressività dei volti e del corpo. A proposito, però, sarebbe auspicabile uno studio concernente il rapporto tra questi testi e il teatro tradizionale giapponese²¹⁴, che potrebbe svelare ulteriori somiglianze e differenze tra le due forme artistiche, palesando meglio quanto sia influente lo sguardo esogeno di Hearn sul Giappone e quanto invece sopravviva, nei suoi lavori, una preziosissima voce endogena. Tuttavia, i limiti della figuratività rivelano al lettore il mantenimento non trascurabile dell'«endogenità» della narrazione. Infatti, certamente non si riscontrano gli «elementi tematici e semantici relativi al vedere»²¹⁵ quali «specchi»²¹⁶ e «strumenti ottici»²¹⁷. La vista non è totalmente irrilevante nelle traduzioni, ma, quantomeno in quelle analizzate, non risalta affatto. Non vi sono «quadri viventi»²¹⁸ o «paesaggi miniaturizzati»²¹⁹ tipici dell'Occidente. Ceserani sottolinea nel soprannaturale «figurativo»²²⁰ descritto da Calvino l'importanza dell'«evocazione di visioni spettacolari»²²¹. Tali visioni, cui Hearn mostra una predisposizione nei suoi testi descrittivi, sono assenti in *Yuki-Onna*, in *Rokuro-kubi* e in

²¹³ Kwairyo si dice: «In the book *Soshinki* it is written that if one finds the body of a Rokuro-kubi without its head, and removes the body to another place, the head will never again be able to join itself to the neck. And the book further says that when the head comes back and finds that its body has been moved, it all strike itself upon the floor three times — bounding like a ball — and will pant as in great fear and then die», ivi, p. 92.

²¹⁴ In particolare il teatro *Kabuki* e *Nō*.

²¹⁵ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 83.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ivi, p. 84.

²²¹ Ibid.

The Dream of Akinosuke, come nella maggioranza degli altri racconti di *Kwaidan*. Seguendo lo spunto di Westphal concernente la «polisensorialità», si nota addirittura che nelle traduzioni sono spesso altri i sensi maggiormente stimolati, e non la vista, tipica dell'Occidente. In *Yuki-Onna* la sfera semantica del ghiaccio, del freddo e dell'inverno coinvolgono il tatto, tanto che la bellezza della donna spettro è indicata semplicemente mediante l'aggettivo «beautiful»²²². In *Rokuro-kubi* i sensi sono tutti poco rilevanti, così come in *The Dream of Akinosuke*, dove anche la vista, utile alla comparazione tra mondo onirico-soprannaturale e realtà, è appena accennata e ridotta a mero strumento empirico sottinteso.

Particolarmente interessante è, però, il ritrovamento di oggetti mediatori e di passaggi di soglia all'interno delle traduzioni analizzate. Questi elementi formali sono tenuti in grande considerazione da Ceserani, che ricollega la teatralità e la figuratività al passaggio di soglia²²³, il dettaglio all'oggetto mediatore e l'oggetto mediatore al passaggio di soglia²²⁴. In *Yuki-Onna* e in *Rokuro-kubi* il viaggio è il passaggio che permette l'incontro tra i protagonisti e il soprannaturale. In *The Dream of Akinosuke* è invece la farfalla è il suo rapporto con il *boshi* addormentato a rappresentare l'evento straordinario che spezza la normalità (si ricordi che Akinosuke si appisolava di frequente sotto all'albero) e causa il viaggio dell'anima del protagonista nel mondo delle formiche. In questo racconto, inoltre, è lo stesso sogno a rappresentare un passaggio di soglia che Ceserani annota tra i più frequenti²²⁵. Per quanto concerne l'oggetto mediatore, se ne trova la traccia più esplicita proprio in *The Dream of Akinosuke*, dove il formicaio, la farfalla e una serie molteplice di dettagli diventano «la testimonianza inequivoca del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente

²²² L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 118.

²²³ «Il procedimento per cui una statua potesse mettersi a parlare sulla scena o gli attori d'improvviso potessero trasformarsi in statue è anch'esso uno di quelli che hanno suggerito al fantastico il modo di rappresentare certi inquietanti passaggi di soglia o passaggi di stato», R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 84.

²²⁴ «È fortemente collegata con il procedimento del passaggio di soglia la possibile presenza, nelle narrazioni di modo fantastico, di quello che gli studiosi hanno chiamato un "oggetto mediatore"», ivi, p. 81.

²²⁵ «Abbiamo spesso incontrato [...] esempi di passaggio [...] dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo, o della follia», ivi, p. 80.

compiuto un viaggio»²²⁶. Si noti, però, che in questo caso Akinosuke non è vero che «da quel mondo ha riportato l'oggetto con sé»²²⁷. Tant'è che in *The Dream of Akinosuke* sogno e realtà si mescolano indissolubilmente, al punto che il soprannaturale si manifesta per mezzo di animali naturali, ordinari. In *Yuki-Onna* sono i dieci figli²²⁸ che O-Yuki ha con Minokichi che, una volta svanita la donna nel nulla, sono la prova della fattualità del soprannaturale. Kwairyo porta con sé una testimonianza iconica del suo incontro con i *rokuro-kubi*: la testa di uno dei «golbins» da lui uccisi. Il testo addirittura problematizza l'oggetto mediatore, che non viene riconosciuto come tale dal «robber», che si deve ricredere solo in seguito. In *A Dead Secret* la «love letter» funge da oggetto mediatore, provando per via negativa di essere cagione delle apparizioni di O-Sono. Infatti, il monaco rassicura il marito di O-Sono: «“Do not be anxious,” he said to them. “She will not appear again.” And she never did»²²⁹. Lei smette di comparire in seguito alla distruzione della lettera.

I procedimenti formali individuati da Ceserani, infine, risultano applicabili alle traduzioni prive di interventi interpretativo-saggistici di Hearn. Può essere utile verificare se anche «i sistemi tematici del fantastico»²³⁰ abbiano la medesima forza ermeneutica. Si prendano in esame, perciò, temi quali «la notte, il buio, il mondo oscuro e infero»²³¹, «la vita dei morti»²³², «l'individuo, soggetto forte della modernità»²³³, «la

²²⁶ Ivi, p. 81.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ «And O-Yuki bore Minokichi ten children, boys and girls — handsome children all of them, and very fair of skin», L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 118.

²²⁹ Ivi, p. 108.

²³⁰ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 75.

²³¹ Ivi, p. 85.

²³² Ivi, p. 87.

²³³ Ibid.

follia»²³⁴, «il doppio»²³⁵, «l'apparizione dell'alieno, del mostruoso, dell'inconoscibile»²³⁶, «l'eros e le frustrazioni dell'amore romantico»²³⁷ e «il nulla»²³⁸.

Nelle quattro traduzioni già discusse, si possono riscontrare immediatamente il tema della notte e del buio, della morte (vera e propria costante) e della vita dei morti, così come sembrano di facile individuazione i temi l'apparizione dell'alieno e del mostruoso e, in una certa misura, del doppio. Quest'ultimi, però, mostrano problematicità più marcate rispetto ai precedenti. L'alieno e il mostruoso sono tutt'altro che inconoscibili. O-Yuki viene conosciuta profondamente da Minokichi, per quanto non riesca a "ri-conoscerla" come «the Woman of the Snow». Lo spettro di O-Sono è identificato come tale immediatamente dal marito, che mostra di conoscerla profondamente quando ne intuisce il motivo delle apparizioni. Kwairyo sfrutta la sua conoscenza quasi enciclopedica dei *rokuro-kubi* per sconfiggerli. Solo ad Akinosuke si presenta un mondo totalmente ignoto, che però è ben conosciuto dai suoi compagni. Uno di essi sa addirittura che le formiche sono «goblins». Inoltre, nel caso di *The Dream of Akinosuke* il racconto mette in crisi il concetto stesso di incomprendibilità e di mostruosità, presentando al lettore solo insetti ben noti, non descritti come raccapriccianti, spaventosi o pericolosi. Il perturbante sta nel legame possibile tra la condizione animale e quella umana e, più sottilmente, nella possibilità che il noto sia invece altamente ignoto nel suo funzionamento più profondo.

Per quanto concerne il tema del doppio, invece, va notato che in *The Dream of Akinosuke* e in *Yuki-Onna* sia evidente la sua importanza, mentre in *A Dead Secret* e in *Rokuro-kubi* non ve ne sia traccia. Ad ogni modo, anche nei racconti in cui è presente, il tema è una questione tutt'altro che semplice. Per esempio, non si riscontrano i motivi «del ritratto, dello specchio, delle molte rifrazioni dell'immagine umana, della

²³⁴ Ivi, p. 90.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ivi, p. 91.

²³⁷ Ivi, p. 92.

²³⁸ Ivi, p. 95.

duplicazione oscura che ogni individuo getta dietro di sé nella sua ombra»²³⁹. O-Yuki e «the Woman of Snow» sono lo sdoppiamento della medesima persona, ma non nella fattualità del racconto, bensì nella mente del protagonista. È Minokichi che, col mancato riconoscimento dello spettro, divide le due entità. Così, il formicaio e il sogno di Akinosuke non sono propriamente dei doppi. Sono immagini perfettamente sovrapponibili perché, in fondo, sono la stessa immagine vista in momenti e in modi diversi. Entrambe le letture si avvicinano alle «molte rifrazioni dell'immagine umana» identificata da Ceserani come natura del doppio all'interno della produzione fantastica. Tuttavia, in *The Dream of Akinosuke* è la realtà a subire una rifrazione della propria immagine. In *Yuki-Onna*, invece, tale rifrazione non fa sì che il testo fantastico aggredisca «l'unità della soggettività e della personalità umana»²⁴⁰, poiché «the Woman of Snow» è un «goblin», non un essere umano, e con esso condivide solo l'aspetto, sebbene parzialmente, poiché anch'esso si distingue per la sua straordinaria bellezza e pallore. O-Yuki è «by nature different»²⁴¹ rispetto a chiunque altro.

Difficilmente possono essere letti, nelle traduzioni di Hearn, i temi dell'individualismo e dell'individuo, della follia, dell'amore romantico e del nulla. In *Yuki-Onna* il protagonista è sciocco e non matura con una parabola narrativa tipica dei romanzi di formazione sviluppatasi grazie ad «un'etica fondata sul lavoro»²⁴² e ad un «rapporto con Dio»²⁴³ che è «molto più individuale»²⁴⁴. Inoltre, Minokichi non è nemmeno una negazione di tale modello, sfuggendo all'individualismo occidentale moderno e anche alla sua altrettanto occidentale e moderna decostruzione. Minokichi non è folle e alla pazzia non si accenna minimamente nel suo racconto. Il suo amore con O-Yuki, poi, non può essere inteso come romantico. Esso sottostà pienamente alle regole sociali del Giappone e non prevede l'amore extra-matrimoniale, né viene

²³⁹ Ivi, p. 90.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 118.

²⁴² R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 88.

²⁴³ Ivi, p. 87.

²⁴⁴ Ibid,

rappresentato come vertiginosamente sensuale o spirituale, né prevede una mescolanza di classe sociale che sia inaccettabile. Anche la vicenda di Akinosuke è ben lontana da questi temi. Il protagonista non è eroico, il suo sogno non lo porta realmente ad una condizione sociale migliore di quella di partenza e, anche nella sola narrazione onirica, la sua ascesa tra i ranghi reali è molto diversa dal mito borghese cui fa riferimento Ceserani, per quanto gli si avvicini più che in altri testi. Akinosuke, comunque, non è un pazzo e nemmeno un genio sregolato. L'amore con la principessa è di minore importanza ed è appena accennato. Certamente non è romantico nella sua espressione. L'elemento della frustrazione d'amore, però, va sottolineato: la relazione tra Akinosuke e la principessa viene ostacolata dagli obblighi del marito nei confronti del sovrano. Anche in *A Dead Secret* la negazione dell'amore è presente, addirittura centrale. Tuttavia, non si tratta della frustrazione tipica dell'amore romantico, poiché è collegata direttamente alla morte della donna già sposata con il protagonista. L'amore tra O-Sono e il marito non è ostacolato in vita. Con la morte, invece, subisce un troncamento, seppur non definitivo. Ed è lo scopo del marito di O-Sono rompere tale legame, che è la causa della frustrazione, e non l'obiettivo da raggiungere. L'amore frustra il marito, poi, non tanto perché irraggiungibile, negato dall'amata, o perché indebolito, bensì perché ancora presente e cagione di apparizioni soprannaturali. In *Rokuro-kubi* il tema dell'amore non è presente. In conclusione, per quanto concerne il tema del nulla, si può affermare che esso non sia reperibile nelle traduzioni prive di interventi interpretativo-saggistici di Hearn.

La difficoltà nella lettura dei sistemi tematici del fantastico rispetto ai suoi procedimenti formali porta alla conclusione che, in *Kwaidan*, la voce del Giappone, irriducibile all'Occidente, non totalmente assimilata allo sguardo esogeno di Hearn, sia presente e non secondaria. Alla luce di ciò, la scarsa problematicità nel riconoscimento di molti dei procedimenti formali, però, risulta ancor più sorprendente. Forse può essere ricondotta all'opera di selezione implicitamente svolta da Hearn per *Kwaidan*. Si ricordi che l'autore traduce il titolo dell'opera con «Weird Tales»²⁴⁵, e questa stranezza è essa stessa l'esotico. A proposito Segalen offre spunti illuminanti. Infatti, egli ritiene che

²⁴⁵ L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 7.

«uno dei caratteri dell'Esota sia la libertà, il fatto cioè di essere liberi di fronte all'oggetto che egli descrive [...]»²⁴⁶, e dunque è da ricondurre più probabilmente a questa libertà dell'autore il fatto che nei procedimenti formali dei racconti si esprima un punto di vista esogeno (quello Occidentale di Hearn) e nelle tematiche abbia più spazio la voce del Giappone. Per capire le ragioni di tale libertà, è necessario affrontare, anche solo limitatamente, l'«estetica» di Hearn. L'idea di estetica di Segalen, da intendersi come «*Imago Mundi*»²⁴⁷, verrà presa in considerazione soprattutto per l'analisi di *Kokoro*, ma anche nella lettura di *Kwaidan* mostra grande valore. Hearn vede il folclore giapponese, gli conferisce importanza, ma al contempo si trova costretto ad argomentarla e definirla. Per l'autore, il folclore nipponico è affascinante perché lontano nello spazio e nel tempo dall'Europa e dal Nord America. Curiose²⁴⁸ sono anche le tematiche che si rinvencono nei testi che Hearn include in *Kottō* e *Kwaidan*. Tuttavia, in *A Cup of Tea* egli dimostra di dover assimilare, razionalizzare e «occidentalizzare» gli aspetti strutturali retorico-formali che sfuggono esageratamente a ciò che Hearn in quanto esota ricerca: racconti fantastici e orrorifici, coinvolgenti emotivamente, che possano essere apprezzati al di là dei confini del Giappone. Perciò, se le «Strange Things»²⁴⁹ possono essere interpretate come i temi dei racconti, le creature e gli spiriti che stimolano Hearn, e devono e possono rimanere distanti dalla realtà occidentale, i procedimenti retorici troppo esotici vengono talvolta notati e descritti (come in *A Cup of Tea*), dunque modificati e reinterpretati, e altre volte, si può supporre, vengono semplicemente e tacitamente (forse inconsciamente) smorzati della loro carica esotica, di conseguenza avvicinati all'Occidente, o scartati.

Perciò, non stupisce più che le retoriche del modo letterario studiato da Ceserani si riscontrino nei testi tradotti da Hearn. Definendo il fantastico, infatti, Ceserani dice:

²⁴⁶ V. Segalen, *Saggio sull'esotismo*, cit., p. 53.

²⁴⁷ Ivi, p. 99.

²⁴⁸ Inteso come l'inglese *curios*, spesso utilizzato dall'autore.

²⁴⁹ Parte del sottotitolo originale di *Kwaidan*, pubblicato come *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things* (1904).

[...] c'è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alle mente del lettore.²⁵⁰

Perciò, trovando Hearn tra gli autori che a cavallo tra Ottocento e Novecento si sono dedicati alla narrativa e al fantastico, gli strumenti di Ceserani vengono applicati entro i loro limiti originari quando incontrano la visione esogena propria di Lafcadio Hearn, e ciò sembra avvenire soprattutto analizzando l'elaborazione formale delle sue traduzioni.

Resta da stabilire se e quanto ciò sia vero quando ci si avvicina a testi che invece sono dotati di interventi d'autore. Preliminarmente si può supporre che, aumentando la presenza del punto di vista esogeno, i risultati di una tale analisi siano addirittura più pregevoli. Tuttavia, va considerato che spesso Hearn non interviene con contestualizzazioni puramente narrative, e per questo si è voluto sottolineare l'aspetto interpretativo-saggistico nella definizione dei raggruppamenti dei vari "racconti strani"²⁵¹. Ciò potrebbe comportare una difficoltà nell'applicazione tanto delle teorie di Orlando quanto di quelle di Ceserani, poiché propriamente intese a leggere testi narrativi.

Esaminando in *A Cup of Tea* di Kottō e *The Story of Mimi-nashi-Hoichi* presente in *Kwaidan*, si nota una più generale evidenza dei procedimenti formali e dei sistemi tematici del fantastico. Per quanto concerne *A Cup of Tea*, accanto all'oggetto mediatore, al passaggio di soglia, ad un evidente ellissi, al dettaglio ed ad una maggior figuratività, si ha un allargamento dei temi trattati che, oltre alla notte e al buio, oltre alla vita dei morti, include meglio il tema del nulla e rafforza il nesso tra l'inconoscibile e l'alieno. Questi ultimi due elementi tematici traspaiono dal testo solo se si leggono unitamente gli interventi d'autore e il corpo della traduzione. Infatti, è Hearn che sulla

²⁵⁰ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 11.

²⁵¹ «Weird Tales», L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 7.

non finitezza del testo costruisce un rimando tematico al nulla ed al vuoto²⁵². È lo stesso Hearn che inizialmente rimpiange l'impossibilità di concludere la storia, finendo però per assecondare l'inconoscibilità del finale e legandola al tema dell'alieno. «I prefer to let the reader attempt to decide for himself the probable consequence of swallowing a Soul.»²⁵³, dice, connettendo tra loro le vicende tradotte dall'ipotesto, che sono legate all'apparizione dell'alieno, e i temi del nulla e dell'inconoscibile.

In *The Story of Mimi-nashi-Hoichi* ci si trova innanzi ad una situazione simile. L'intervento hearniano stavolta ha un marcato carattere storico, almeno all'inizio. Infatti, l'autore racconta brevemente che «at Dan-no-Ura, in the Straits of Shimonoseki, was fought the last battle of the long contest between the Heike [...] and the Genji»²⁵⁴. Spiega dunque la sconfitta degli Heike ma, a questo punto, si inserisce il fantastico e, con esso, anche il soprannaturale. I mari in cui si svolse la battaglia «have been haunted for seven hundred years»²⁵⁵ per via dell'apparizione di «pale lights that the fishermen call *oni-bi*, or demon fires»²⁵⁶ e di «strange crabs»²⁵⁷ che sono presenti anche ai giorni nostri²⁵⁸ (sui granchi «called Heike crabs»²⁵⁹, particolarmente perturbanti perché «they have human faces on their backs»²⁶⁰ Hearn scrive anche in *Kottō*, più precisamente in *Heiké-gani*²⁶¹). Oggi gli spiriti dei combattenti Heike sono meno pericolosi che in passato perché «it was to appease the dead Heike warriors and family members that the Buddhist temple, Amidaji, was built at Akamagaseki»²⁶² (Akamagaseki è un altro nome

²⁵² «Have you ever attempted to mount some old tower stairway, spiring up through darkness, and in the heart of that darkness found yourself at the cobwebbed edge of nothing?», L. Hearn, *Kotto*, cit., p. 9

²⁵³ L. Hearn, *Kotto*, cit., p. 11.

²⁵⁴ L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 10.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ «To this day, strange crabs are found there», ibid.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ L. Hearn, *Kotto*, cit., p. 77.

²⁶² Ivi, p. 11.

di Shimonoseki). Ritornato quindi più vicino ad una contestualizzazione storica del testo tradotto, Hearn si trova a concludere con una suggestione che da credito al soprannaturale:

After the temple had been built, and the tombs erected, the Heike gave less trouble than before, but they continued to do queer things at intervals — proving that they had not found perfect peace...²⁶³

In virtù di questi interventi, i temi del «mondo oscuro e infero», della vita dei morti, dell'apparizione del mostruoso e dell'inconoscibile vengono evidenziati e supportati. La storia, che da qui si sviluppa, racconta come il protagonista Hoichi perda le orecchie per colpa di alcuni spiriti maligni, diventando così Mimi-nashi-Hoichi (ossia «Hoichi-the-Earless»²⁶⁴). Egli era un *biwa-hoshi*²⁶⁵ talentuoso di Akamagaseki. Il passaggio di soglia si può riscontrare però nel suo eccesso di bravura e di conoscenza. Si dice infatti che «his recitation of the history of the Heike and the Genji»²⁶⁶ lo hanno reso famoso e che «when he sang the song of the Battle of Dan-no-Ura “even the goblins could not refrain from tears”»²⁶⁷. La sua musica oltrepassa i confini del naturale, giungendo sino agli spiriti di coloro che vengono cantati dal monaco. Hoichi viene chiamato, di notte, da una voce che gli è ignota, ma che gli riferisce di aver ricevuto l'ordine di portarlo con sé fuori dal tempio, dandogli ottime ragioni per non rifiutare:

I am stopping near this temple and have been sent to you with a message. My present lord, a person of exceedingly high rank, is now staying in Akamagaseki, with many noble attendants. He wished to view the scene of the Battle of Dan-no-Ura and today he visited that place. Having heard of your skill in reciting the story

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ivi, p. 27.

²⁶⁵ Monaci suonatori di *biwa*, strumento a corda tradizionale giapponese.

²⁶⁶ Ivi, p. 11.

²⁶⁷ Ibid.

of the battle, he now desires to hear your performance, so you will take your Biwa and come with me at once to the house where the august assembly is waiting.²⁶⁸

Hoichi esegue gli ordini e da prova del suo talento, venendo infine ricondotto al tempio. Lì i monaci lo aspettano preoccupati e ascoltano la sua storia. La notte seguente badano a lui. Hoichi viene chiamato nuovamente alla corte spettrale, ma di soppiatto lo seguono altri monaci sino al cimitero, dove egli inizia a suonare. Il suo pubblico sono «the fires of the dead»²⁶⁹. Riportatolo al tempio, i monaci molto preoccupati trovano la soluzione al problema. Scrivono sul corpo di Hoichi «the holy sutra called Hannya-Shin-Kyo»²⁷⁰ così da proteggerlo. Gli vengono date ulteriori informazioni per sopravvivere all'ennesima notte. «You will be called. But, whatever may happen, do not answer, and do not move»²⁷¹ gli spiegano gli altri monaci. Hoichi segue i consigli. Gli spiriti lo raggiungono durante la notte, ma non lo vedono. «“Here is the *biwa*, but of the *Biwa-player* I see — only two hears! [...]»²⁷² dice uno degli Heike. Così, i «goblins» presenti decidono di portare con loro le orecchie dal proprio sovrano, affinché si convinca della loro storia e li perdoni. Hoichi, nonostante il dolore, si sforza per non emettere alcun suono e per non fare nessun movimento, rimanendo nella posizione tipica della meditazione. Hoichi ha perso le orecchie ma la sua vita è salva. In questo caso, i temi presentati nell'intervento di Hearn sono già inclusi nel corpo della traduzione. Sono i procedimenti formali che ottengono un ulteriore avvicinamento all'Occidente. Hearn inserisce molti dettagli nella propria introduzione, e ognuno di questi trova spazio nel racconto (il monastero, il cimitero, gli *oni-bi* e gli «Heike crabs», ma anche il giovanissimo imperatore Heike Antoku, deceduto nella battaglia di Akamagaseki). Lo stesso Hearn, in parte attraverso questi rimandi al testo, realizza una «messa in rilievo dei procedimenti narrativi nel corpo stesso della narrazione»²⁷³, che in

²⁶⁸ Ivi, p. 13.

²⁶⁹ Ivi, p. 21.

²⁷⁰ Ivi, p. 24.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ivi, p. 25.

²⁷³ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 76.

A Cup of Tea era, però, molto più esplicita. Dunque, si riscontra nella lettura delle traduzioni dotate di interventi interpretativo-saggistici hearniani una maggiore componente esogena, benché non sia identica per tutti i racconti né esageratamente marcata rispetto all'altra categoria di traduzioni.

Per quanto riguarda la produzione *ex novo* di Hearn, si ritiene in alcuni casi superfluo e in altri errato leggere i testi con i procedimenti formali e i sistemi tematici del fantastico cui finora si è fatto riferimento. Infatti, alcune opere sono saggistiche e quindi non possono essere oggetto di un simile studio, mentre tra quelle narrative ne troviamo molte che non hanno a che fare con il fantastico e che perciò sono esentate da quest'analisi. Quelle che invece rientrano nel modo fantastico, non hanno motivo di essere prese in esame, poiché l'applicazione delle tesi di Ceserani svelerebbe solo pochi frammenti di uno sguardo endogeno giapponese, decifrando facilmente quello esogeno di Hearn. Si ritiene, però, che in tal caso gli stessi punti di vista endogeno ed esogeno abbiano scarso significato, poiché, nei racconti scritti da Hearn senza ipotesi giapponesi, ciò che viene narrato è la vita dell'autore e non *in primis* il Giappone, almeno in *Kottō* e in *Kwaidan*. In altre opere, come *Glimpses of Unfamiliar Japan* e *Kokoro*, la produzione di Hearn rientra nel genere dei racconti di viaggio, avendo quindi come protagonista il rapporto tra il Giappone e l'Hearn-viaggiatore. Tuttavia, questi racconti di viaggio non sono narrati attraverso il fantastico. Di essi, comunque, si discuterà più attentamente in seguito.

Trattando il tema del soprannaturale in Hearn, si sono riscontrati sia dei problemi di applicabilità sia delle grandi potenzialità interpretative. La teoria di Orlando, infatti, così vasta e complessa, nella lettura dei testi hearniani è stata citata soprattutto per quanto concerne i concetti di ritorno del represso e di credito e critica al soprannaturale. Si è presa in esame, anche se rapidamente, la categorizzazione del soprannaturale proposta da Orlando, sottolineando l'importanza dello sviluppo storico e della teoria freudiana per tale classificazione. Proponendosi di applicare questi strumenti orlandiani ad alcuni testi di Hearn, si terranno conto i raggruppamenti dei racconti di *Kottō* e *Kwaidan* formulati in base alla voce narrante.

Per quanto concerne le traduzioni con intervento interpretativo-saggistico d'autore, *The Story of Mimi-nashi-Hoichi* mostra particolarmente bene la vicinanza di questi testi al soprannaturale occidentale. Ciò si deve in parte alla cornice di Hearn. Infatti, l'autore palesa la presenza del tema del soprannaturale all'interno del racconto. Parlando degli «Heike crabs» spiega che ci sono «other signs of the supernatural»²⁷⁴. Ma è soprattutto la fase finale dell'introduzione che mette in rilievo il rapporto tra apparizione del soprannaturale e ritorno del represso. Gli sconfitti nella sanguinosa guerra tra Heike e Genji, nonostante la costruzione di un tempio buddista in cui avvengono quotidianamente dei riti per placare la furia degli spiriti, «continued to do queer things at intervals — proving that they had not found perfect peace»²⁷⁵. Coloro che la storia ha represso, tornano con veemenza, arrivando a manifestarsi anche quando gli uomini applicano delle tecniche che normalmente funzionerebbero per contrastare altri eventi soprannaturali. Il trauma che nella società giapponese è stata la guerra Heike-Genji viene rielaborato, a prescindere da Hearn, mediante il tema del soprannaturale. Tentando di determinare di che tipo di soprannaturale si tratti, però, si trovano le maggiori difficoltà. Parlando di in *A Cup of Tea* si era notata la difficoltà di leggere la traduzione di Hearn mediante la classificazione di Orlando, in quanto incentrata sulla tradizione occidentale e sul suo sviluppo storico-antropologico. Tuttavia, se i testi non si riescono ad assimilare totalmente alle categorie orlandiane, oltre ad essere prova di una marcata componente nipponica, si può comunque affermare che si avvicinano di volta in volta ad una di queste categorie. Per quanto concerne la maggioranza delle traduzioni dotate di intervento di Hearn, si può sostenere che i racconti si rispecchino molto nel soprannaturale di indulgenza. La narrazione include il soprannaturale non perché esso è creduto reale, bensì perché foriero di diletto letterario. Va rilevato, però, che ne *Il soprannaturale letterario*, Orlando rileva l'importanza dell'ironia nei racconti in cui è presente il soprannaturale di indulgenza. Ironia che in *Kottō* e in *Kwaidan* è quasi completamente assente. Ciò segnala un diverso approccio di

²⁷⁴ L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 10.

²⁷⁵ Ivi, p. 11.

Hearn nei confronti della «regressione irrazionale»²⁷⁶ necessaria per la presenza di un soprannaturale di indulgenza. Solitamente la voce d'autore svolge un ruolo critico e rivolto alla riduzione della carica perturbante della narrazione. Nelle cornici di Hearn si trova un fenomeno per certi versi opposto. *The Story of Mimi-nashi-Hoichi* rende più esplicito tale discorso.

L'autore definisce gli «Heike crabs» come «Strange Things» che si possono ammirare «to this day» sulla costa in cui di Shimonoseki. Prosegue, poi, dicendo che «there are others signs of the supernatural», introducendo gli *oni-bi* del folclore giapponese. Quest'affermazione di Hearn sottintende che anche i granchi di Heike siano da considerarsi «signs of the supernatural», eppure sono presenti «to this day». Questo paragrafo include in sé una dialettica tra credito e critica al soprannaturale che reinterpreta il testo verso un soprannaturale di ignoranza. Infatti, Hearn fornisce del materiale per il credito (i granchi sono segni del soprannaturale che si possono trovare ancora a Shimonoseki), ma lascia delle tracce anche alla critica (dice: «Called Heike crabs, they have human faces on their backs and are said to be the spirits of the Heike warriors»²⁷⁷). L'autore, quindi, pone il soprannaturale al confine tra credenza popolare e fattualità. Il racconto rimane ugualmente irriducibile in toto al soprannaturale di ignoranza, ma ciò aggiunge complessità agli interventi di Hearn. Talvolta dimidiano la portata perturbante, talvolta tentano di accrescerla, sfruttando in entrambi i casi ciò che la tradizione occidentale gli fornisce. Hearn è uno scrittore che si forma tra l'Europa e il Nord America nella seconda metà dell'Ottocento, quando il soprannaturale di ignoranza mostra la sua massima espressività. Nel 1898, per esempio, viene pubblicato *The Turn of the Screw* di James che da Orlando viene classificato come soprannaturale di ignoranza ed indicato come un capolavoro in grado di illuminare la lettura di gran parte dei testi soprannaturali ad esso coevi. Dunque, gli strumenti di Orlando ci permettono di scindere ulteriormente sguardo esogeno ed endogeno all'interno delle opere di Hearn: qualora si riscontri in un testo una certa vicinanza al soprannaturale di ignoranza è probabile che ciò sia dovuto all'influenza dell'autore sull'opera. Le categorie di

²⁷⁶ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 120.

²⁷⁷ L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 10.

Orlando, però, aiutano anche a dimostrare che, nel caso di racconti vicini al soprannaturale di indulgenza, Hearn non si affacci agli ipotesti nipponici con razionalità illuministica volta a deridere e decostruire il soprannaturale, il quale rappresenta anche l'alterità del Giappone. Anzi, pur riducendone in questi casi la portata perturbante e reinterpretando le «reificazioni collettive dell'immaginario»²⁷⁸ giapponese, sacrifica buona parte dell'ironia tipica del soprannaturale di indulgenza.

Restano da considerare i testi che sono invece privi di commenti di Hearn. Si tenterà dunque di interpretare *Yuki-Onna* e *The Dream of Akinosuke* alla luce degli strumenti orlandiani. Esaminando *Yuki-Onna* si percepisce immediatamente che non v'è dubbio sull'esistenza del soprannaturale all'interno della narrazione. «The White Woman» è apparsa e svanita nel nulla, uccidendo Mosaku con il suo alito gelido, già nella fase iniziale del racconto. Si intuisce perciò che si tratti di un soprannaturale di tradizione. Tuttavia, l'incontro tra Minokichi e O-Yuki aumenta la difficoltà nell'analisi del tema nel testo. Infatti, Minokichi ignora che O-Yuki sia lo spettro che ha incontrato in corrispondenza della morte di Mosaku. Si innamora di lei e costruisce una famiglia, una vita, insieme al fantasma. Vi sono porzioni del testo che conferiscono credito o formulano una critica all'ipotesi che O-Yuki sia «the White Woman». Si dice infatti che O-Yuki è «a wonderful person, by nature different from themselves»²⁷⁹, ma ad affermarlo sono «the country folk»²⁸⁰. Dunque, da un lato si prospetta una reale alterità della natura di O-Yuki, che va ben al di là del mero rango sociale, mentre dall'altro questa sarebbe tutt'al più l'opinione dei *folks*. Un simile strumento è stato già studiato da Orlando: il popolo, gli emarginati, gli estranei e gli animali sono tra i primi a riconoscere il soprannaturale, che viene invece solitamente screditato da coloro che, nei testi, sono dotati di una razionalità superiore di stampo illuministico. Si considerino nell'analisi, però, le parole che Minokichi stesso rivolge all'amata O-Yuki:

²⁷⁸ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 102.

²⁷⁹ L. Hearn, *Kwaidan*, cit., p. 118.

²⁸⁰ Ibid.

To see you sewing there, with the light on your face, makes me think of a strange thing that happened when I was lad of eighteen. I then saw somebody as beautiful and white as you are now — indeed, she was very like you.²⁸¹

Il protagonista nota, nella notte, la somiglianza tra l'amata e il fantasma che gli è apparso in precedenza. La bellezza è un determinante comune tra le due donne, ma ciò che colpisce è anche il candore straordinario di entrambe. Tali affermazioni di Minokichi danno credito all'ipotesi che O-Yuki sia soprannaturale, ma sono seguite poco dopo da un'istanza critica anch'essa già abbondantemente studiata. «Asleep or awake [...]» continua Minokichi «that was the only time that I saw a being as beautiful as you»²⁸². Il sogno viene utilizzato per ridurre la credibilità del soprannaturale, che pure viene riaffermato nel periodo successivo: «Of course, she was not human [...]»²⁸³. Segue la rivelazione terrificante di O-Yuki che conferma ciò che Minokichi riesce solo in parte a intuire. Lei è la «White Woman» che l'ha terrorizzato e incantato. In una porzione così ridotta del racconto vi sono moltissimi elementi che lo avvicinano al soprannaturale di ignoranza proprio della voce di Hearn. Stabilire se questa spinta sia insita nell'ipotesto giapponese o sia presente esclusivamente nella traduzione hearniana sarebbe un'operazione troppo complessa e richiederebbe grandi competenze linguistiche. Tuttavia, è una direzione in cui lo studio dell'autore potrà probabilmente svilupparsi con grande beneficio. Si segnala, comunque, il fatto che sia le istanze di credito che di critica possono essere effettivamente frutto dell'elaborazione di Hearn, visto che traspaiono soprattutto da brevi incisi. Allo stesso tempo, va considerato che Orlando dimostri ampiamente come credito e critica del soprannaturale siano spesso legati a elementi cruciali, ma puntuali, del testo. Sospendendo il giudizio in merito, si

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid.

nota, nel caso di *Yuki-Onna*, che in alcune porzioni del racconto è quantomeno dubbia “l’endogenità” della narrazione.

Tale dubbio si ripresenta anche in *The Dream of Akinosuke*. Anzi, è proprio per questo racconto che il punto di vista e il giudizio di Hearn si sono palesati sin nella nota introduttiva dell’opera. L’intero racconto, traduzione di un testo giapponese tratto da fonti cinesi, si sviluppa attorno al sogno di Akinosuke, che in sé avrebbe ben poco di soprannaturale. Tuttavia, appena cominciano a scoprirsi i nessi tra sogno e realtà, il soprannaturale si manifesta ampiamente. Così, la frase «then he lay down at the foot of the tree and dreamed this dream»²⁸⁴, che dà inizio alla visione onirica, può essere intesa come un’istanza di critica al soprannaturale, specie perché viene presentato da Akinosuke ai suoi amici di nuovo come un sogno nel finale. Sono costoro che si occupano invece di insinuare il sospetto che l’evento sia più di una mera visione. Ciò porta il protagonista a verificare le ipotesi dei *boshi*, dando sempre più credito al soprannaturale. “L’investigazione” di Akinosuke termina con il racconto stesso, privata dell’esplicitazione delle logiche conseguenze tratte dai parallelismi empirici tra sogno e realtà. Il protagonista scova il corpo di una formica femmina sepolto lì dove si aspettava di trovare, seguendo la propria esperienza onirica, l’amata principessa defunta. Dunque, l’intero racconto accoglie in sé, sia nell’aspetto stilistico che contenutistico, delle caratteristiche che lo avvicinano al soprannaturale di ignoranza definito da Orlando. Infatti, l’incertezza e la scoperta sono tratti essenziali del racconto, e la qualità che Hearn aveva riconosciuto²⁸⁵ dipendono proprio da questi elementi testuali. A questo punto, è forse credibile la supposizione che questi elementi, ad una prima lettura riconducibili all’Occidente, possano invece essere giapponesi e che Hearn li abbia solo

²⁸⁴ Ivi, p. 146.

²⁸⁵ «Some of the stories may have Chinese origin: the very remarkable “Dream of Akinosuke”, for example, is certainly from a Chinese source. But the storyteller, in every case, has so recolored and reshaped his borrowing as to naturalize it», ivi, p. 7.

riconosciuti di valore poiché vicini alla propria sensibilità. Tuttavia, va rilevato che l'autore in passato abbia tradotto testi di Gautier. Il soprannaturale che Hearn leggeva era soprannaturale di ignoranza e seppe riconoscere (e rielaborare) un racconto simile, producendo un testo ottimo per i lettori occidentali, pur mantenendo molti aspetti dell'endogenità dell'ipotesto.

In questo capitolo si è tentato di mostrare, partendo da alcune osservazioni di Edward Said sull'Orientalismo letterario, come e quanto Hearn dia spazio alla voce endogena del Giappone, stabilendo quando invece si possa percepire lo sguardo esogeno dell'autore mediante l'utilizzo delle teorie di Orlando e Ceserani. Si sono quindi analizzati singoli racconti che, però, sono utili alla comprensione generale della raccolta *Kwaidan*, che si dimostra affatto omogenea nel suo rapporto con l'ipotesto giapponese. Infatti, il fantastico viene ravvivato da tematiche nuove, diverse da quelle tipiche dell'Occidente, pur mantenendo molte delle proprie retoriche e tanti dei propri stilemi. Il soprannaturale, invece, mostra sempre, in modo più o meno evidente, delle istanze di credito e di critica, ma spesso sfugge alla classificazione orlandiana. In ogni caso, però, la voce endogena del Giappone si conserva sia nelle modalità che nelle tematiche dei racconti tradotti, rendendo *Kottō* e *Kwaidan* opere che nel loro periodo storico si distinguevano per la propria "stranezza", fonte infinita del perturbante, concetto cardine dell'intera produzione di Hearn.

Un Giappone spirituale

Kokoro (1895) è forse l'opera più complessa e controversa di Lafcadio Hearn. Vi si trovano all'interno capitoli dal carattere fortemente saggistico, racconti di viaggio e traduzioni di ballate popolari. È impensabile tentare ora di proporre una lettura unitaria e coerente di *Kokoro*, ma è necessario provare a capire alcuni suoi aspetti. Anzitutto, un tema onnipresente nell'opera è quello delle religioni del Giappone, in particolare il

buddismo e lo scintoismo, ritenuti il cuore²⁸⁶ del Giappone, delle sue qualità straordinarie e dei suoi problemi più gravi. L'approccio di Hearn al tema è frammentario e sfrutta varie tipologie testuali per cercare di comporre un mosaico il più completo possibile. Allo stesso tempo, però, già dal sottotitolo dell'opera²⁸⁷ si intende la parzialità delle risposte, proposte ed interpretazioni che Hearn fornisce, ed egli stesso è consapevole di tale parzialità, su cui si esprime anche nel successivo *Japan: An Attempt at Interpretation* (1904). Ciò va considerato, con un certo sbigottimento, assieme all'evidente utilizzo delle teorie di Herbet Spencer (1820-1903) all'interno dell'opera. Spencer, infatti, rappresenta per Hearn un filtro per trarre conclusioni "oggettive" e "scientifiche" sulla società e sulla psiche giapponesi. Dunque, riassumendo, in *Kokoro* convivono la passione per la spiritualità, la parzialità dello sguardo esogeno dell'autore e la consapevolezza della stessa, e le teorie positiviste, empiriste e materialiste di Spencer. Quindi, per tentare di studiare anche solo superficialmente *Kokoro*, la cui complessità si è appena cercato di palesare, è necessario mantenere un ordine ed un rigore affatto indifferenti. Prima di procedere, dunque, si espone il metodo seguito. Affidandosi alle tesi di Westphal e di Hartog sulla «retorica dell'alterità»²⁸⁸ e tenendo in considerazione le opinioni di Segalen sull'esotismo, si intendono comparare *The Ballad of Shūntoku-maru* di *Kokoro* con i racconti fantastici di *Kwaidan*, il capitolo saggistico intitolato *The Genius of Japanese Civilization* con il capitolo *Strangeness and Charm* di *Japan*, e infine il racconto di viaggio *After the War* con *Sayōnara!* di *Glimpses of Unfamiliar Japan*. Ogni comparazione viene proposta in base alla vicinanza tematica dei capitoli o racconti considerati. L'obiettivo di queste operazioni comparative è quello di interpretare alcune parti di *Kokoro* mediante opere di Hearn precedenti (*Glimpses of Unfamiliar Japan*, 1894) e successive ad esso (*Kottō*, *Kwaidan* e *Japan*, rispettivamente il primo del 1902 e i restanti del 1904), così da intendere meglio le peculiarità di un testo così importante e difficile.

²⁸⁶ in giapponese *kokoro*.

²⁸⁷ *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*

²⁸⁸ F. Hartog, *Lo specchio di Erodoto*, cit., p. 185.

Leggendo *The Ballad of Shūntoku-maru* bisogna considerare che fa parte di un trio di «prose translations»²⁸⁹ che Hearn produce a partire da altrettante ballate popolari giapponesi. L'autore scrive per condividere il suo lavoro con l'Asiatic Society of Japan, e per questo allegando al testo «some notes of interest about the local customs [...], about the symbols used by the dancers, and about comic phrases chanted at intervals during the performances [...]»²⁹⁰. *The Ballad of Shūntoku-maru* è quindi il frutto della traduzione di una ballata popolare alla cui recitazione Hearn ha assistito. Ciò allontana molto la traduzione in *Kokoro* da quella di *Kwaidan*, che si traeva il suo repertorio di racconti folclorici da testi scritti. Tuttavia, si è già dimostrato come gli strumenti di Ceserani e Orlando siano applicabili a prescindere dall'origine delle traduzioni hearniane. Perciò, comparando *The Ballad of Shūntoku-maru* con vari racconti di *Kwaidan*, ma soprattutto con *The Dream of Akinosuke*, si possono notare somiglianze e differenze nell'utilizzo del modo fantastico e nello sviluppo del tema del soprannaturale. Nella ballata, Shūntoku resta orfano di madre all'età di tre anni. Il padre sposa un'altra donna, Otowaka-maru. La matrigna di Shūntoku, poco dopo che questi ha raggiunto e festeggiato con grande partecipazione i sedici anni, viene informata della relazione amorosa appena sbocciata tra il figliastro e una giovane ragazza, chiamata Hagi-yama. Decide così di scatenare una maledizione che possa far soffrire il figliastro. Svolge un rituale per ottenere l'aiuto del di una divinità, e «now three or four months after the stepmother of Shūntoku had thus invoked evil upon him he became very sick»²⁹¹. Otowaka-maru spera di ricevere, con la morte di Shūntoku, la futura eredità del marito Nobuyoshi. Costui, però, raggiunge il figlio e spiega che la sua malattia è lebbra, per cui non può restare in casa, ma, allo stesso tempo, non può svanire per sempre. Le sue parole rassicurano e incoraggiano il figlio: «my storehouse and my granaries I will not give Otowaka-maru, but only to you, Shūntoku; so you must come back to us»²⁹². L'unica salvezza per Shūntoku, infatti, è un pellegrinaggio attraverso tutte le province

²⁸⁹ L. Hearn, *Kokoro*, cit., p. 201

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ivi, p. 205.

²⁹² Ibid.

dell'impero, nella speranza di ricevere l'aiuto di una divinità benevola. Shūntoku, ignaro della maledizione della matrigna, parte alla disperata ricerca di salvezza, incontrando lungo la strada Otohimé, una ragazza che decide di aiutarlo, portandolo sino al tempio di Kiyomidzu. I due pellegrini pregano la divinità, pronunciando dei voti e giurando che, se Shūntoku non dovesse guarire, si lasceranno morire, trasformandosi poi in serpenti enormi per tormentare tutti coloro che si recheranno al tempio. Otohimé, però, chiede anche che la matrigna subisca la stessa maledizione che ha scagliato su Shūntoku. Al settimo giorno dal voto, Otohimé riceve in sogno la visita di Kwannon-Sama, dea benevola, garantendole che i loro desideri saranno avverati. Shūntoku guarisce, torna dal padre, svela gli intrighi della matrigna ora ammalata di lebbra, facendola fuggire per sempre. Otowaka porta sua madre sino al tempio di Kiyomidzu e tenta di scagliare un'altra maledizione su Shūntoku, ma la dea gli si manifesta innanzi, uccidendo entrambe sul colpo e condannando le loro anime all'inferno. Dice la dea: «If you must die, then die there! And after your death you shall be sent to hell, and there put into the bottom of an iron cauldron to be boiled»²⁹³.

Così termina il racconto. *The Ballad of Shūntoku-maru* dimostra di essere estremamente permeabile alle tesi orlandiane. Il soprannaturale è perfettamente interpretabile come «soprannaturale di tradizione», poiché non v'è dubbio sin dal suo manifestarsi che esso esista, che abbia delle regole precise, e che sia legato ad una cultura che lo interpretava come parte integrante della realtà. Per quanto la dea Kwannon si relazioni con Otohimé inizialmente attraverso un sogno, la sua influenza è palpabile e indubitabile. Il testo semplicemente non mostra concrete istanze di critica al soprannaturale. Per quanto concerne il fantastico, invece, il racconto non presenta, tra i propri procedimenti formali, «la messa in rilievo dei procedimenti narrativi [...]», «la narrazione in prima persona», né uno spiccato «interesse per le capacità proiettive del linguaggio», o un forte «coinvolgimento del lettore». Non molto significative sono le «ellissi», e non si notano una grande «teatralità» o «figuratività» nel testo. Sono presenti, invece, i «passaggi di soglia e di frontiera» (sia l'antagonista sia il protagonista devono viaggiare per poter entrare in contatto con il soprannaturale. Soprannaturale che,

²⁹³ Ivi, p. 212.

inoltre, oltrepassa il confine tra sogno e realtà) e «l'oggetto mediatore» (la lebbra che colpisce Otowaka e ancora la dea che si manifesta fisicamente innanzi a Otowaka e sua madre). Tematicamente, poi, si fatica a trovare traccia del fantastico così come descritto da Ceserani. Infatti, non è così rilevante la dimensione infera e notturna, così come non si parla di vita dei morti. Non c'è traccia dei temi della follia (Otowaka è crudele, ma non pazzo), del doppio e del nulla. Non v'è apparizione dell'alieno o del mostruoso. Più presente e vicino a come descritto da Ceserani è il tema dell'amore frustrato, che però non è affatto di tipo romantico. Quindi, per quanto il soprannaturale sia facilmente interpretabile con le teorie di Orlando, lo stesso non si può dire per il fantastico e l'analisi di Ceserani. Ciò, forse, è da ritenersi frutto della forte presenza di uno sguardo endogeno nel testo. Nemmeno i procedimenti formali, che sono da ricondurre per intero alla riscrittura di Hearn poiché questi trasforma completamente l'ipotesto poetico rendendolo un racconto in prosa, sono tipici della narrativa fantastica occidentale, mentre invece si erano dimostrati frequenti nella lettura di *Kottō* e *Kwaidan*. Le ipotesi per spiegare tale fenomeno sono due e, ora, non si intende prediligere l'una al posto dell'altra. La prima ipotesi è che Hearn abbia accolto pienamente uno sguardo endogeno nella trasformazione di un'opera poetica in un racconto in prosa, allontanando il testo irrimediabilmente dalle tesi di Ceserani, ma non dal soprannaturale di tradizione orlandiano, poiché questa sarebbe una categoria applicabile a qualsiasi tradizione letteraria. Ciò implicherebbe anche che, in opere successive come *Kottō* e *Kwaidan*, pur rimanendo maggiormente fedele agli aspetti formali dell'ipotesto, Hearn non sia riuscito a ripetersi e a mantenere una quasi totale sintonia con la voce endogena del Giappone raggiunta in *Kokoro*. La seconda ipotesi, invece, prende in considerazione gli spunti di Segalen e la retorica dell'alterità²⁹⁴ di Hartog. Per Segalen, l'esota deve ridurre parzialmente l'alterità dell'esotico al fine di comprenderla, di trarne beneficio. Se qualcosa è troppo lontano da noi, troppo "altro", allora non è in grado di sedurre e impaurire come l'esotico, poiché invece resta incomprensibile, indecifrabile e irricevibile. Allo stesso tempo, sappiamo che Hearn guarda all'Oriente con una propria

²⁹⁴ F. Hartog, *Lo specchio di Erodoto*, cit., p. 185.

«*Imago Mundi*»²⁹⁵, che in *Kokoro* è ampiamente trattata. Per Hearn il Giappone racchiude nella sua storia una verità sul passato e sul presente dell'Occidente. Dunque, agli occhi di Hearn si presentano sempre due realtà del Giappone, sebbene strettamente connesse: quella antica e quella presente. Così, si forma una dinamica triangolare che coinvolge l'Occidente, il Giappone antico e il Giappone moderno. Spesso il Giappone antico, in *Kokoro* e in *Japan*, è il «terzo escluso»²⁹⁶, tanto viene paragonato al mondo antico dell'Occidente, entrando in un altro triangolo che coinvolge Occidente moderno, Occidente antico e Giappone antico. A questo punto, si può supporre che Hearn abbia recepito e rielaborato la ballata nipponica come un testo premoderno occidentale. Così si spiegherebbe l'applicabilità delle categorie di Orlando concernenti il soprannaturale di tradizione e la difficoltà dell'analisi di Ceserani, poiché quest'ultima si concentra soprattutto nella lettura critica del modo fantastico di fine Ottocento e inizio Novecento.

Tale ipotesi viene problematizzata dalle «retoriche dell'alterità» che sono invece presenti nel capitolo *The Genius of Japanese Civilization*. In esso, infatti, c'è una grande differenziazione tra Giappone e Occidente, senza che il paese esotico finisca per essere un «terzo non dato». Questa importante operazione di differenziazione e inversione può essere intesa come il contrappeso di una analogia tra occidentali e giapponesi molto marcata nelle traduzioni delle ballate. Dice Hartog:

Per tradurre la differenza, il viaggiatore ha a sua disposizione la comoda figura dell'inversione che trascrive l'alterità in anti-medesimo. L'inversione è una finzione che fa vedere e che fa comprendere: è una delle figure che concorrono all'elaborazione di una rappresentazione del mondo.²⁹⁷

In *Kokoro* si trovano numerose classificazioni che, pur non strutturando delle analogie, avvicinano all'Occidente un mondo altrimenti troppo lontano. Questo procedimento si spiega anche grazie ai contributi di Segalen sull'esotismo. Non può generare l'emozione dell'esotico ciò che è totalmente estraneo, poiché è necessario

²⁹⁵ V. Segalen, *Saggio sull'esotismo*, cit., p. 53.

²⁹⁶ F. Hartog, *Lo specchio di Erodoto*, cit., p. 220.

²⁹⁷ F. Hartog, *Lo specchio di Erodoto*, cit., p. 185.

potersi rispecchiare nell'altro. Solo così può sussistere il fascino della diversità. Tuttavia a questa somiglianza tra sé e l'altro, Hearn contrappone una forte caratterizzazione del diverso. Quella della differenza, infatti, è la retorica predominante in *The Genius of Japanese Civilization*:

The psychologist knows that the so-called "adoption of Western civilization" within a time of thirty years cannot mean the addition to the Japanese brain of any organs or powers previously absent from it. He knows that it cannot mean any sudden change in the mental or moral character of race.²⁹⁸

Tale affermazione di Hearn espone immediatamente criticità e valori di *Kokoro*. Partendo da presupposti etnocentrici e positivistici provenienti da Spencer, l'autore scredita l'influenza dell'Occidente sul Giappone. Dunque, mediante una serie di strumenti concettuali tipici del colonialismo, Hearn nega l'importanza del colonialismo stesso. Il "fardello dell'uomo bianco", la sua funzione civilizzatrice, non è in alcun modo responsabile di un cambiamento radicale nella civiltà giapponese. Al massimo, sostiene Hearn, l'occidentalizzazione del Giappone «have given good result only along directions in which the race had always shown capacities of special kinds»²⁹⁹. L'incontro tra il mondo esterno e il paese nipponico non è stato irrilevante, ma non ha cancellato in alcun modo la specificità del Giappone. Ciò che stupisce ulteriormente, però, è che Hearn riconosca alla civiltà giapponese la capacità di trasformarsi da sé, diventando «the most extraordinary country in the world»³⁰⁰ senza che l'Occidente abbia compiuto operazioni di "ingegneria sociale". Scrive l'autore:

All that Japan has been able to do so miraculously well has been done without any self-transformation; and those who imagine her emotionally closer to us to-day than she may have been thirty years ago ignore facts of science which admit of no argument.³⁰¹

²⁹⁸ L. Hearn, *Kokoro*, cit., p. 11.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ivi, p. 13.

La «self-transformation» di cui parla Hearn in realtà da lui è riconosciuta, ma in continuità con le radici culturali profonde del Giappone, con la sua spiritualità scintoista e buddista, non con l'azione esterna dell'Occidente. In questo, l'autore si dimostra ben diverso dagli orientalisti del Medio Oriente che Edward Said descrive e critica. Il Giappone di Hearn è in grado di scegliere, di agire nella storia, di cambiare, e tutto ciò è intrinsecamente legato alla sua alterità, non ai suoi rapporti economici e culturali con il colonizzatore (che in Giappone non è mai stato pienamente tale). La rivoluzione straordinaria che la nazione nipponica ha attuato, infatti, per Hearn è legata solo ad una «strength of Japan»³⁰² che assomiglia alla forza della sua antica religione³⁰³ e che quindi «needs little material display»³⁰⁴, ed esiste «where the deepest real power of any great people exists, — in the Race Ghost»³⁰⁵. Il popolo giapponese, nonostante venga osservato e studiato mediante le tesi di Spencer, viene inserito nel “canone” dei grandi popoli per propria, specifica, virtù. Poco dopo, Hearn applica un primo evidente esempio di inversione, così come descritta da Hartog: «generally speaking, we construct for endurance, the Japanese for impermanency»³⁰⁶. L'argomentazione sulla centralità dell'impermanenza nell'architettura ed urbanistica giapponesi proseguono, inserendo nel discorso dei frammenti di storia e geografia del Giappone. La nazione ha cambiato più volte la capitale e, spesso, quella vecchia è sparita dopo che è sorta quella nuova³⁰⁷. Inoltre, va considerato che «fires, earthquakes, and many other causes partly account for this»³⁰⁸, sebbene «the chief reason [...] is that houses are not build to last»³⁰⁹. Il concetto religioso dell'impermanenza è cruciale per comprendere la vita interiore del

³⁰² Ivi, p. 15.

³⁰³ «The strength of Japan, like the strength of her ancient faith, needs little material display», ibid.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Ivi, p. 16.

³⁰⁷ «[...] even during the comparatively brief period of her written history Japan has had more than sixty capitals, of which the greater number have completely disappeared [...]», ivi, p. 18.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Ibid.

Giappone. Permette alla popolazione di muoversi con maggior fluidità e, sostanzialmente, con più libertà. Infatti:

In their own country, the Japanese are the greatest travelers of any civilized people. They are the greatest travelers because, even in a land composed mainly of mountain chains, they recognize no obstacles to travel. The Japanese who travels most is not the man who needs railways or steamers to carry him.³¹⁰

Il giapponese medio è meno dipendente dalla tecnica e dalla stabilità ambita dalla vita borghese dell'Occidente. Tale osservazione, però, ha due conseguenze principali: crea un paragone tra Est ed Ovest che vede il primo rappresentare un esempio per il secondo e, poi, mostra quello che potenzialmente è lo stereotipo del selvaggio libero dalla tecnologia. La critica alla vita occidentale prosegue con la seguente affermazione:

There may be defects in our politics, in our social ethics, in our religious system, more or less related to the habit of wearing shoes. Submission to the cramping of the body must certainly aid for the submission to the cramping of the mind.³¹¹

Mentre, per quanto concerne lo stereotipo del selvaggio “a-tecnologico”, Hearn si difende prontamente, specificando che:

You may reply that any savage can do the same thing. Yes, but any civilized man cannot; and the Japanese has been highly civilized man for at least a thousand years.³¹²

Quindi, pur non smentendo che i popoli “selvaggi” siano privi di sviluppo tecnologico cui essere dipendenti, l'autore sottrae il Giappone all'immaginario colonialista che dipinge l'altro come un incivile cui è necessaria l'istruzione, la formazione e l'educazione dell'Occidente per progredire. Il Giappone vive come un grande civiltà da migliaia di anni, eppure riesce a mantenere liberi gli individui della

³¹⁰ Ivi, p. 21.

³¹¹ Ivi, p. 22.

³¹² Ivi, p. 23.

propria società. Addirittura Hearn mette in crisi l'idea che all'Occidente e solo ad esso sia stata rivelata una verità da esportare nel resto del mondo, cosa che invece sembra essere propria di altri grandi autori come Isabella Bird. Infatti, la civiltà giapponese si è dimostrata, per l'autore, molto più vicina del mondo occidentale-cristiano a rispondere alle domande fondamentali dell'esistenza umana:

I confess to being one of those who believe that the human heart, even in the history of a race, may be worth infinitely more than the human intellect, and that it will sooner or later prove itself infinitely better able to answer all the cruel enigmas of the Sphinx of Life. I still believe that old Japanese were nearer to the solution of those enigmas than are we, just because they recognized moral beauty as greater than intellectual beauty.³¹³

Da tale contributo si possono trarre anche delle conclusioni sulla poetica di Hearn. La bellezza, morale o intellettuale, è la via privilegiata per la civilizzazione e, addirittura, per la vita in generale. Certo è che la “bellezza morale” è ritenuta superiore a quella “intellettuale”, che in questo capitolo si avvicina molto alla conoscenza tecnico-strumentale. La triade occidentale di bontà, bellezza e verità mostra la sua forza più grande, per Hearn, nell'associazione tra bontà-bellezza, capaci insieme di portare alla verità. Eppure, questa associazione ha avuto i suoi frutti migliori non in Europa, ma altrove, in Giappone, ove l'Europa ha avuto, per stessa ammissione dell'autore, scarsa influenza. Dunque, nel caso specifico di Hearn, non si può parlare della «patente inferiorità»³¹⁴ che altri autori e studiosi hanno dimostrato nel raccontare i popoli del Medio Oriente e dell'India. Eppure, in *The Genius of Japanese Civilization* v'è un'osservazione che presta il fianco alle critiche postcoloniali, ed è la traccia di una complessa e per certi versi ambigua convivenza tra dottrina spenceriana e rispetto per il Giappone. Confrontando l'arte occidentale con quella nipponica Hearn dice:

When one compares the utterances which West and East have given to their dreams, their aspirations, their sensations, — a Gothic cathedral with a Shintō

³¹³ Ivi, p. 27.

³¹⁴ E. Said, *Orientalismo*, cit., p. 47.

temple, an opera by Verdi or a trilogy by Wagner with a performance of a *geisha*, a European epic with a Japanese poem, — how incalculable the difference in emotional volume, in imaginative power, in artistic synthesis! True, our music essentially modern art; but in looking back through all our past the difference in creative force is scarcely less marked, — not surely in the period of Roman magnificence, of marble amphitheaters and aqueducts spanning provinces, nor in the Greek period of the divine in sculpture and of the supreme in literature.³¹⁵

Tale elogio dell'Occidente e conseguente umiliazione di un generico Oriente, è assai difficile da intendere coerentemente con quanto già discusso e, persino, con la dedizione con cui Hearn ha invece tradotto racconti popolari giapponesi. In *A Cup of Tea* è presente nell'intervento hearniano il riconoscimento dell'immenso valore del testo incompiuto; *Kottō* e *Kwaidan* vengono tradotti per un pubblico occidentale anche in virtù della bellezza degli ipotesti. Questa contraddizione, reale o apparente, è dovuta al paragone tra Occidente moderno, Occidente antico e Oriente. Agli occhi dell'Occidente moderno, l'Occidente antico è meraviglioso, «supreme» e «divine». Perciò, rimanendo costante l'uso della retorica della differenziazione e dell'inversione, il Giappone deve risultare sbiadito, mediocre, innanzi alla magnificenza dell'antichità mediterranea. In questo discorso, però, l'Occidente moderno viene sovrapposto per caratteristiche al più “vicino” Occidente antico. Così il Giappone viene ridimensionato nella propria straordinarietà da Verdi e Wagner, ma l'attualità occidentale non si distingue dalla sua antichità. Si può affermare che qui il «terzo non dato» sia quindi l'Occidente moderno, e non il paese nipponico. Questa negazione è forse il motivo per cui, con un meccanismo riconducibile all'orlandiano ritorno del represso, in seguito il Giappone viene percepito da Hearn come lo scrigno di una verità esistenziale superiore. L'Europa e il Nord America moderni sono vuoti, privi di carisma e di fascino, e devono la loro grandezza al passato, non al presente. Il Giappone, invece, è capace di agire nell'attualità con una forza travolgente e invidiabile. Il paragone con *Japan* risulta utile perché l'opera del 1904 sfrutta principalmente una retorica opposta a quella di *Kokoro*. Alla differenziazione si sostituisce spesso la comparazione, il riscontro di somiglianze,

³¹⁵ L. Hearn, *Kokoro*, cit., p. 13.

l'analogia. Il Giappone viene accostato all'Occidente antico, mentre mostra enormi difformità con quello moderno. Già nel secondo capitolo, *Stangeness and Charm*, Hearn dice:

Some of us, at least, have often wished that it were possible to live for a season in the beautiful vanished world of the Greek Culture. Inspired by our first acquaintance with the charm of Greek art and thought, this wish comes to us even before we are capable of imagining the true conditions of the antique civilization. [...] And yet, to witness the revival of the some perished Greek civilization [...] were not any more of a privilege than is the opportunity actually afforded us to study Japanese life.³¹⁶

Dunque, lo studio delle discipline classiche viene equiparato allo studio orientalistico. Alla base di tale ragionamento v'è un presupposto spenceriano assai problematico. «Indeed, from the evolutionary point of view [...] Japan offers us the living spectacle of conditions older, and psychologically much farther away from us, than those of any Greek period»³¹⁷. Il Giappone, inserito nell'evoluzionismo sociale di Spencer, viene cristallizzato in una condizione pre-omerica. Tuttavia, Hearn poco dopo palesa il suo rispetto per il paese nipponico, contrastando in parte la spinta etnocentrica della teoria spenceriana, pur accolta nel testo. Afferma che «the reader scarcely needs to be reminded that a civilization less evolved than our own, and intellectually remote from us, is not on that account to be regarded as necessarily inferior in all respects»³¹⁸. Insomma, l'inferiorità del Giappone viene limitata ad alcuni aspetti della società nipponica, mentre in altri Hearn riscontra la situazione opposta. Il paragone tra Giappone e antichità classica prosegue quando l'autore tenta di studiare lo scintoismo. Asserisce, infatti, nel capitolo *The Ancient Cult* che:

The Japanese family in early times meant very much more than "household": it might include a hundred or a thousand households: it was something like the Greek

³¹⁶ L. Hearn, *Japan: An Attempt at Interpretation*, Scotts Valley, CreateSpace, 2015, p. 15.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid.

(Greek *genos*); or the Roman *gens*, — the patriarchal family in the largest sense of the term.³¹⁹

Oltre alla famiglia, vengono comparati e ritenuti molto simili anche il culto degli antichi, la definizione di “divinità” e la realtà della morte. Si dice nel medesimo capitolo:

The ghosts of the departed were thought of as constant presences, needing propitiation, and able in some way to share the pleasures and the pains of the living. They required food and drink and light; and in return for these; they could confer benefits. Their bodies had melted into earth; but their spirit-power still lingered in the upper world, thrilled its substance, moved in its winds and waters. By death they had acquired mysterious force; — they had become “superior ones”, Kami, gods. That is to say, gods in the oldest Greek and Roman sense.³²⁰

Hearn continua ulteriormente questo paragone poco dopo:

In Shinto, as in Old Greek belief, to die was to enter into the possession of superhuman power, to become capable of conferring benefit or of inflicting misfortune by supernatural means.³²¹

Da questa prospettiva, il Giappone si avvicina al «divine» e «supreme» dell’antichità occidentale. In *Japan*, scoprire l’altro significa, in parte, scoprire se stessi. In *Kokoro*, forse, è vero il contrario: scoprire se stessi è scoprire l’altro. Entrambi i testi, però, mostrano che l’intera produzione hearniana, se letta il più possibile nel suo insieme, è luogo di contraddizioni, tensioni e compensazioni. Ciò che *Kokoro* trascurava o trascurava è invece illuminato da *Kottō* e *Kwaidan*, così come i principali enigmi di *Japan* sembrano più comprensibili mediante l’analisi di *Kokoro*. Questo perché Hearn ha sempre dimostrato, ben prima di incontrare il Giappone, di scrivere opere che incanalano il represso sociale ed individuale.

³¹⁹ Ivi, p. 17.

³²⁰ Ivi, p. 20.

³²¹ Ibid.

Youma e Gombo Zhèbes mostrano al mondo la realtà, solitamente taciuta, delle comunità creole e della violenza nelle colonie. *Glimpses of Unfamiliar Japan* utilizza le retoriche del racconto di viaggio “orientalistico”, costruisce un Giappone spesso «Lilliputian»³²², ma stabilisce anche che il viaggiatore occidentale possa vedere solo degli scorci di una realtà così lontana e, nel finale, contrasta l’idea fantastica e meravigliosa del paese nipponico attraverso la narrazione di scene di vita concreta, totalmente umana e realistica. La lettura del capitolo *Sayōnara!* di *Glimpses of Unfamiliar Japan* palesa ancor meglio le qualità e le difficoltà della produzione di Hearn se comparato, anche solo superficialmente, con il capitolo *After the War* di *Kokoro*.

I temi principali dei due racconti sono molto diversi. *After the War* racconta in forma diaristica il periodo che va dal 5 maggio al 9 giugno 1895, dopo la fine del primo conflitto sino-giapponese. Il testo inizia con la descrizione di Hyōgo, città da cui viene vista la maggior parte delle conseguenze della guerra, finita il 17 aprile con il Trattato di Shimonoseki. La prima parte del racconto si conclude con la spiegazione del nuovo equilibrio geopolitico. Il Triplice Intervento vede Russia, Francia e Germania inserirsi ancor di più nei territori dell’Estremo Oriente ed Hearn accoglie lo sguardo giapponese su tale evento. Hearn scrive:

But in the Japanese navy there was a furious desire to battle with the three hostile powers at once. It would have been a great fight, for no Japanese commander would have dreamed of yielding, no Japanese ship would have struck her colors. The army was equally desirous of war. I needed all the firmness of the government to hold the nation back.³²³

Il governo nipponico per l’autore non ha commesso alcun errore e si è dimostrato consapevole dei proprio strumenti. Per il bene del popolo, la spinta nazionalistica, l’orgoglio e la forza del Giappone sono stati trattenuti, contrastati efficacemente. Eppure, non sono stati messi a tacere completamente. Pur

³²² L. Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, cit., p. 17.

³²³ L. Hearn, *Kokoro*, cit., p. 63.

uscendone vincitore, il Giappone è stato ferito dall'intromissione colonialista occidentale e, sebbene «at this period of Japanese development a costly war with Russia could not fail to have consequences the most disastrous to industry [...]»³²⁴, la prima parte del racconto termina con «the national pride [...] deeply wounded»³²⁵ e una nazione che «can still scarcely forgive its rulers»³²⁶. La seconda parte porta la data del 15 maggio 1895, quando la «Matsushima Kan» rientra in patria dalla Cina e viene ancorata «before the Garden of the Pleasure of Peace»³²⁷. Il popolo ora è festante. A qualcuno è stato dato il permesso di visitarla durante i festeggiamenti. Tutto ciò che ha fatto parte della guerra si carica di sacralità:

Those decks, only a few months ago, were covered with the blood of brave men. Here and there dark stains, which still resist holy-stoning, are visible; and the people look at them with tendere reverence.³²⁸

La guida dentro la «Matsushima Kan» è il primo personaggio giapponese che inizia un discorso diretto nel racconto. Le sue parole sono cariche di orgoglio e insistono sulla prodezza dei combattenti nipponici. Anche le notizie tremende, come l'utilizzo da parte cinese di «European gunners»³²⁹ vengono sfruttati con ironia dalla guida: «our victory would have been too easy»³³⁰. Il nemico è schernito e ridimensionato. Poco dopo, Hearn commenta le sue affermazioni con un semplice «he gives the true note»³³¹. Se la prima parte si era conclusa con il risentimento popolare per la “vittoria mutilata”, la seconda termina con l’attesa dei militari, pronti a combattere

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ivi, p. 64.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Ivi, p. 65.

³²⁹ Ivi, p. 68.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid.

ancora. Per Hearn «nothing, on this splendid spring day, could so delight the men of the Matsushima Kan as a command to clear for action, and attack the great belted Russian cruisers lying off the coast»³³².

Per quanto l'autore adotti uno sguardo il più possibile endogeno sulla politica giapponese, è altresì vero che non dà spazio al dissenso in *After the War*. Il popolo si muove compatto, senza che gli individui abbiano opinioni politiche personali e talvolta divergenti da quelle della massa. Tuttavia, egli stesso rappresenta con la voce di Hearn-personaggio, nel finale della terza parte, un punto di vista alternativo, molto pessimistico rispetto alla visione del nipponico Manyemon. Vedendo i soldati diretti ad Osaka e Nagoya, Hearn si rivolge all'amico rimarcando che, a suo parere, «they will think of the comrades who never can return»³³³. La malinconia dell'affermazione testimonia, sebbene attraverso l'opinione esogena e occidentale di Hearn, la drammaticità del conflitto sino-giapponese, che viene negata o strumentalizzata dal nazionalismo trionfante. Tuttavia, nonostante una polifonia meno marcata che in altri testi, la risposta di Manyemon suona profetica, visto il conflitto tra Giappone e Russia che scoppierà nel 1904 anche per la situazione sociale e politica profilatasi in parte già nel 1894:

Perhaps by Western people it is thought that the dead never return. But we cannot so think. There are no Japanese dead who do not return. There are none who do not know the way. From China and from Chosen, and out of the bitter sea, all our dead have come back, — all! They are with us now. In every dusk they gather to hear the bugles that called them home. And they will hear them also in that day when the armies of the Son of Heaven shall be summoned against Russia.³³⁴

In questo monologo epicheggiante l'immagine degli spiriti dei morti che tornano per combattere al fianco dei compagni ancora vivi non esclude pienamente la visione di Hearn, ma trasforma la malinconia in fervore, coraggio e furia. Una simile idealizzazione del Giappone avviene anche in *Sayōnara!*, ma con caratteristiche molto

³³² Ivi, p. 67.

³³³ Ivi, p. 70.

³³⁴ Ibid.

diverse. Infatti, si è già parlato della concretezza e del realismo del racconto che, in *Glimpses of Unfamiliar Japan*, si contrappone ad una visione fantastica e stereotipata. Le lettere che gli studenti scambiano con il maestro che di lì a poco li avrebbe lasciati per andare nel Kyūshū, la descrizione dell'ambiente pieno di ricordi cui Hearn si è legato quotidianamente, distanziano enormemente questo testo da *After the War*. L'epicità è ridotta, mentre il romanticismo e l'emotività prorompono ugualmente. Hearn include direttamente nel racconto la voce del Giappone. Le parole degli allievi sono espressione di un'alterità specifica, da Hearn stimata, amata e conosciuta. Alle retoriche della meraviglia e della differenza, che in *After the War* rendeva strano, ma maestoso ogni comportamento popolare, ogni affermazione di Manyemon, si sostituiscono ora una diffusa empatia e vicinanza. L'idealizzazione cui sono sottoposti gli allievi (tali che Hearn si domanda: «could I have lived in the exercise of the same length of time in any other country, and have enjoyed a similar unbroken experience of human goodness?»³³⁵) non è quella del viaggiatore nei confronti dell'esotico, né quella del patriota fiero della propria nazione (adottato in *After the War*), bensì è tipica di colui che perde per sempre delle persone care. Infatti, si deve considerare che di lì a poco una buona parte di quei ragazzi morirà di colera. Scrive Hearn:

But I shall not have the pleasure of seeing them again. They are all gone far away — some to another world. Yet it is only four days since I attended that farewell banquet at the Normal School! A cruel visitation has closed its gates and scattered its students through the province.

Two nights ago, the Asiatic cholera [...] broke out in different parts of the city, and, among other places, in the Normal School. Several students and teachers expired within a short while after having been attacked [...]³³⁶

L'idealizzazione è quella che si deve ai defunti, non ai propri compagni di viaggio. *Kokoro* e *Glimpses of Unfamiliar Japan*, dunque, ancora una volta dimostrano che la produzione hearniana è multiforme, diversificata e difficilmente riconducibile ad una sola prospettiva. Dopotutto, Hearn è un autore che predilige il frammento alla

³³⁵ L. Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, cit., p. 567.

³³⁶ Ivi, p. 566.

totalità, il racconto al romanzo e ciò si è dimostrato vero ancor prima che giungesse in Giappone. L'altro è rappresentato nelle sue opere in molti modi diversi e talvolta il ritratto è più riuscito, talvolta meno. Le teorie di Spencer sono pericolosamente inserite nella sua narrativa e nella sua saggistica, ma sono sempre affiancate dal giudizio autonomo e prezioso di Hearn. E questo giudizio è spesso, quasi sempre, sincero. Tanto in *Sayōnara!* quanto in *After the War* i morti sono perduti, irraggiungibili, appartenenti ormai ad un altro mondo, per Hearn. Eppure, il Giappone continua a presentarglisi come la terra dove, invece, gli spiriti non abbandonano mai i vivi. *Kokoro*, *Kottō*, *Kwaidan*, *Japan*, continuano a ricordare che corpo ed anima, passato e presente, vicino e lontano, restano in contatto, coesistono nella stessa realtà. Così, seguendo la lettura dell'esotismo che Brugnolo propone per *Ayazidé* di Loti, è possibile comprendere, mediante le opere di Hearn, le più intime e nascoste pulsioni dell'Occidente ascoltando però anche la voce della civiltà nipponica. Scrive Brugnolo:

Quello che Loti mette in scena è il desiderio di «disancorarsi» dalle proprie responsabilità di occidentale moderno. In definitiva l'Oriente non sta per l'Oriente ma per uno spazio-tempo fantasticato [...] ³³⁷

Una prospettiva simile svela il senso profondo di altri testi di Loti come *Japoneseries d'automne* e *Madame Chrysanthème*, ma si applica proficuamente pure ad *Unbeaten Tracks in Japan* di Isabella Bird e agli scritti hearniani. Così gli insistenti parallelismo tra l'evoluzionismo sociale di Spencer e il buddismo, tra i popoli antichi del mediterraneo e i giapponesi, non sono solo elementi utili alla contestualizzazione storica e concettuale della relazione complessa tra "esota" (Hearn) ed esotico (il Giappone), bensì chiavi interpretative per comprendere profondamente il giapponismo e l'Occidente. Se Loti cerca nell'Altrove la liberazione dalle «responsabilità di occidentale moderno», Hearn invece spera di trovare un mondo capace di coniugare ciò che i paesi industrializzati dell'epoca contrapponevano, e di rivitalizzare quello che essi avevano sacrificato. Quando Hearn tenta di raccontare il Giappone, svela ciò che l'Occidente ha celato. Incontrando l'alterità, l'autore incontra anche se stesso.

³³⁷ S. Brugnolo, *La tentazione dell'Altro*, Roma, Carocci Editore, 2017, p. 170.

Bibliografia

- Arzeni, Flavia. 1987. *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Armbrecht, Thomas J. D. 2003. *The Nostalgia of Nowhere: Pierre Loti's Utopian Spaces*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», vol. 36, no. 4, pp. 81–102.
- Barthes, Roland, and Richard Howard. 1980. *Pierre Loti: Aziyadé*, in «The American Poetry Review», vol. 9, no. 2, pp. 9–13.
- Bird, Isabella Lucy. 1880. *Unbeaten Tracks in Japan*, Londra, John Murray. Trad. it. *Itinerari insoliti del Giappone*, Milano, La Comune, 2015.
- Boas, Franz. 1914. *Alexander Francis Chamberlain*, in «The Journal of American Folklore», vol. 27, no. 105, pp. 326–27.
- Bassnett, Susan. 2002. *Translation Studies*, Londra e New York, Rutledge.
- Brugnolo, Stefano. 2017. *La tentazione dell'Altro: avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Roma, Carocci Editore.
- Bouvier, Nicholas. 1998. *Le Dehors et le Dedans*, Ginevra, Édition Zoé. Trad. It. *Il Doppio Sguardo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.
- Cordier, H. 1904. *Lafcadio Hearn*, in «T'oung Pao», vol. 5, no. 5, 1904, pp. 625–26.
- Clifford, James. 1988. *A Poetics of Displacement: Victor Segalen*, in «The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art», Harvard University Press, pp. 152–63.
- Chamberlain, Alexander Francis. 1903. *Primitive Taste-Words*, in «The American Journal of Psychology», vol. 14, no. 3/4, pp. 146–53.
- Chamberlain, Alexander Francis. 1912. *The Japanese Race*, in «The Journal of Race Development», vol. 3, no. 2, pp. 176–87.
- Fusillo, Massimo. 2012. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi Editore.
- Ferraris-Besso, Caroline. 2014. *'Dans Le Passé Mort': Pierre Loti, Images, and Time*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. 43, no. 1/2, pp. 112–27.
- Forsdick, Charles. 2001. *Travelling Concepts: Postcolonial Approaches to Exoticism*, in «Paragraph», vol. 24, no. 3, pp. 12–29.

- Forsdick, Charles. 2014. *From the 'Aesthetics of Diversity' to the 'Poetics of Relating': Segalen, Glissant and the Genealogies of Francophone Postcolonial Thought*, in «Paragraph», vol. 37, no. 2, pp. 160–77.
- Gallagher, Mary. 2012. *Lafcadio Hearn's American Writings and the Creole Continuum*, in «American Creoles: The Francophone Caribbean and the American South», edited by Martin Munro and Celia Britton, Liverpool University Press, pp. 19–39.
- Gundermann, Christian. 1994. *Orientalism, Homophobia, Masochism: Transfers between Pierre Loti's Aziyadé and Gilles Deleuze's 'Coldness and Cruelty'*, in «Diacritics», vol. 24, no. 2/3, pp. 151–67.
- Hartog, Francis. 1980. *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Lo specchio di Erodoto*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- Hartog, François, and Wayne R. Hayes. 1992. *Herodotus and the Historiographical Operation*, in «Diacritics», vol. 22, no. 2, pp. 83–93.
- Hartog, François. 2000. *The Invention of History: The Pre-History of a Concept from Homer to Herodotus*, in «History and Theory», vol. 39, no. 3, pp. 384–95.
- Hartog, François. 2009. *The Double Fate of the Classics*, in «Critical Inquiry», vol. 35, no. 4, pp. 964–79.
- Hartog, François. 2014. *The Present of the Historian*, in «History of the Present», vol. 4, no. 2, pp. 203–19.
- Hearn, Lafcadio. 2009. *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Clarendon, Tuttle.
- Hearn, Lafcadio. 2015. *Japan: An Attempt at Interpretation*, Scotts Valley, CreateSpace.
- Hearn, Lafcadio. 2016. *Youma. The Story of a Western-Indian Slave*, Manchester, Wentworth PR.
- Hearn, Lafcadio. 2019. *Kwaidan: Tales of Japan's Ghostly Past*, Saitama, Japanime Co. Ltd.
- Hearn, Lafcadio. 2020. *Kotto*, Frankfurt a.M., Outlook Verlag GmbH.
- Hearn, Lafcadio. 2022. *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Lincoln, Zea Books.
- Hirakawa, Sukehiro. 2000. *Return to Japan or Return to the West?: Lafcadio Hearn's 'A Conservative'*, in «Comparative Literature Studies», vol. 37, no. 2, pp. 196–211.
- Junko (Hagiwara) Umemoto. 1993. *Lafcadio Hearn and Christianity*, in «Comparative Literature Studies», vol. 30, no. 4, pp. 388–96.
- Koizumi, Toki. 1991. *Grandfather Lafcadio Hearn and I*, in «The Harp», vol. 6, pp. 3–5.
- Lawless, Ray M. 1930. In «American Literature», vol. 2, no. 2, pp. 199–200.
- Loti, Pierre. 1887. *Madame Chrysanthème*, Parigi, Calmann-Lévy. Trad. it. *Madame Crisantemo*, Milano, Luni Editore, 2018.

- Loti, Pierre. 1889. *Japoneseries d'automne*, Parigi, Calmann-Lévy. Trad. it. *Giapponeserie d'autunno*, Milano, O barra O edizioni, 2019.
- Lurie, David B. 2016. *Orientalism: The Insect Literature of Lafcadio Hearn*, in «The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature», no. 8, pp. 7–42.
- Maraini, Fosco. 2000. *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio.
- Magowan, Robin. 2008. *French Visionary Travelers: Michaux, Segalen, Bouvier*, in «New England Review», vol. 29, no. 4, pp. 55–75.
- McCarthy, Conor. 2013. *BEGINNING AGAIN: REREADING EDWARD SAID*, in «College Literature», vol. 40, no. 4, pp. 7–13.
- McNeil, William Kenneth. 1978. *Lafcadio Hearn, American Folklorist*, in «The Journal of American Folklore», vol. 91, no. 362, pp. 947–67.
- Minear, Richard H. 1980. *Orientalism and the Study of Japan*, in «The Journal of Asian Studies», vol. 39, no. 3, pp. 507–17.
- Milward, Peter. 1972. In «Monumenta Nipponica», vol. 27, no. 2, pp. 229–30.
- Murray, Paul. 2020. *Lafcadio Hearn (1850-1904)*, in «The Green Book: Writings on Irish Gothic, Supernatural and Fantastic Literature», no. 16, pp. 62–74.
- Orsi, Maria Teresa e Clementi Degli Albizzi, Alessandro (a cura di). 2020. *Poeti giapponesi*, Torino, Einaudi.
- Orlando, Francesco. 2017. *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi.
- Said, Edward W. 1977. *ORIENTALISM*, in «The Georgia Review», vol. 31, no. 1, pp. 162–206.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*, New York, Pantheon Books. Trad. it. *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Said, Edward, and Bonnie Marranca. 1991. *Criticism, Culture, and Performance: An Interview with Edward Said*, in «Performing Arts Journal», vol. 13, no. 1, pp. 21–42.
- Said, Edward W. 1994. *Identity, Authority, and Freedom: The Potentate and the Traveler*, in «Boundary 2», vol. 21, no. 3, pp. 1–18.
- Segalen, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Saint-Clément-de-Rivière, Édition Fata Morgana. Trad. it. *Saggio sull'esotismo, un'estetica del diverso*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1983.
- Shidara, Yasuko. 2014. *Conrad and Lafcadio Hearn: Two Observant Wanderers Writing in Their Adopted Countries*, in «Conradiana», vol. 46, no. 1/2, pp. 123–33.
- Starrs, Roy. 2006. *Lafcadio Hearn as Japanese Nationalist*, in «Japan Review», no. 18, pp. 181–213.
- Stempel, Daniel. 1948. *Lafcadio Hearn: Interpreter of Japan*, in «American Literature», vol. 20, no. 1, pp. 1–19.

- Tally, Robert T. 2019. *Introducing Geocriticism*, in «Topophrenia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination», Indiana University Press, pp. 36–52.
- Tymoczko Maria. 1999. *Post-colonial writing and literary translation* in S. Bassnett, *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Londra e New York, Rutledge, pp. 19-40.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introducion à la littérature fantastique*, Parigi, Édition du Seuil. Trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2022.
- Todorov, Tzvetan. 2009. *La signature humaine*, Parigi, Édition du Seuil. Trad. it. *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, Milano, Garzanti, 2012.
- Westphal, Bertrand. 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Édition de Minuit. Trad. it. *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.
- Wepman, Dennis. 1951. *Out of the East, The Story of the Wayward Bohemian Genius of the East, Lafcadio Hearn*, in «Mark Twain Quarterly», vol. 9, no. 1, pp. 24–28.
- Anonimo. 1912. *Pierre Loti*, in «The Lotus Magazine», vol. 4, no. 1, pp. 28–30.
- Anonimo, Recensione di *Kokoro* di L. Hearn. 1896. *The Journal of Education*, vol. 43, no. 15 (1073), pp. 251–251.