



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e civiltà dell'Asia
e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

I Kuzushiji di Periodo Edo:
tra Uniformazione Linguistica ed Espressione Artistica

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatore

Ch. Prof. Edoardo Gerlini

Laureando

Marco Massazza

Matricola 845906

Anno Accademico

2025 / 2026

I. Introduzione

I.I Le Lettere dei Chōnin

I.II Stato dell'Arte e Metodologia

I.III Istruzione Centralizzata e Standard Linguistico

I.IV Motivazione

II. L'Impatto Estetico della Scrittura Corsiva

II.I 於染久松色読販 (*Osome Hisamatsu Ukina no Yomiuri*)

II.II 英画口合俄初編 (*Hanabusa Eguchiai Niwaka*)

II.III 本朝年代記図会 (*Honchō Nendai Kizue*)

II.IV 酒呑童子 (*Shuten Dōji*)

II.V Lo Scritto Kuzushiji in Conclusione

III. Implicazioni Sociali

III.I L'Esperienza Tattile e il Dao Interiore

III.II Standardizzazione: fra Progresso, Impoverimento e Soggezione Linguistica

IV. Discussione Finale

Bibliografia • Sitografia

I. Introduzione

Se mai si volesse osservare il lungo e interminabile rapporto fra l'uomo e ciò che lo circonda, è indubbio che la scrittura emergerebbe quale una delle più ragguardevoli manifestazioni di tale interazione. Non riconducibile al mero fine di lasciar più duraturo segno delle proprie parole in una matrice fisica, essa reca con sé un enorme *capitale* sia sociale sia culturale. Dalle prime forme pittografiche fino agli alfabeti, l'umanità ha impiegato stili grafici di vario tipo atti a soddisfare esigenze diverse. Esistono scritture rigorosamente definite e standardizzate, altre che invece fluiscono liberamente, scandite da ritmi naturali. Laddove le prime offrono chiara leggibilità ed uniformità, le ultime riflettono maggiore individualità e libertà artistica. Se ci azzardassimo a impiegare un siffatto criterio di classificazione ed applicarlo agli scritti conosciuti, tutti quanti esisterebbero compresi tra questi due estremi. Proprio all'interno di questo spazio si collocano anche i *kuzushiji* di periodo Edo, i quali saranno oggetto primario di questa tesi.

I.I Le Lettere dei *Chōnin*

Il termine *kuzushiji* è alquanto vago in sé ed indica letteralmente tutti quei caratteri cinesi scritti in una forma corsiva o semplificata. Durante l'esteso periodo di pace imposta dal governo Tokugawa, i *kuzushiji* sono diffusissimi e si osservano in lettere personali ed opere calligrafiche, così come anche in documenti ufficiali e descrizioni degli *ukiyo-e*. Non erano solo i figli dei samurai a studiare: nella seconda metà del XVIII secolo anche fra i *chōnin*, fra la classe media urbana venutasi a formare agli inizi del secolo, circa il 40-50% dei ragazzi ed il 10-15% percento delle ragazze frequentava le *terakoya* — le cosiddette 'scuole dei templi' che insegnavano lettura, scrittura e abaco¹. Data la complessità della scrittura cinese, la semplificazione del medesimo carattere è realizzabile in maniere quasi infinite, e questo offre grande spazio artistico nella calligrafia e nell'arte. Se ciò è vero, si consideri nondimeno che tale estrema variabilità rende le forme calligrafiche di assai ardua lettura. Una forma di regolazione si rende necessaria laddove lo scritto è da esser compreso da una più vasta moltitudine. I *kuzushiji*, dalla parvenza di calligrafia libera, mantengono sotto controllo quella variabilità intrinseca tramite una regolamentazione piuttosto elastica delle forme. La volubilità della semplificazione calligrafica viene imbrigliata così in uno stile chiamato *Oieryū* (御家流): le forme dell'*Oieryū* venivano insegnate nelle *terakoya* e nelle accademie private, erano impiegate dai funzionari del governo negli scritti amministrativi e comparivano anche nella produzione letteraria. Si rende così visibile subito una caratteristica peculiare, ovvero la doppia valenza di questa scrittura: le forme artistiche ed eleganti tipiche dei corsivi personali si incontrano con una forma di uniformazione linguistica che le rende leggibili alla collettività. Parrebbe che si possano collocare dunque esattamente nel mezzo di quello spettro grafico che si è descritto in precedenza. I *kuzushiji* fluiscono con variabilità e valenza artistica tali da confondersi facilmente con lo stile calligrafico *sōsho* (草書). Al tempo medesimo presentano un rigore uniformante sufficiente da venire compresi ed usati diffusamente come norma comune riconosciuta. Si tratta altresì di uno stile corsivo oramai inghiottito dal tempo. Non sì tosto il periodo Edo volse al termine, i *kuzushiji* iniziarono ad andar presto scomparendo, soppiantati nelle pubblicazioni da stampe a caratteri mobili. Con l'istituzione in periodo Meiji del Ministero dell'Istruzione nel 1871 ed il varo del Decreto sull'Istruzione *Gakusei* (学制) nel 1872, prese infatti il sopravvento un sistema d'istruzione centralizzato in stile europeo ed una scrittura maggiormente regolata. A cagione di ciò, la maggioranza dei testi di periodo Edo risulta oggi arcana al moderno

¹ Hmeljak Sangawa, "Confucian Learning and Literacy in Japan's Schools of the Edo Period", p. 163

lettore che non abbia ricevuto un'istruzione specializzata. Secondo il *Kokusho Sōmoku-roku* (国書総目録) — ovvero il Catalogo Generale dei Libri Nazionali — esistono in Giappone oltre 1,7 milioni di libri scritti o pubblicati prima del 1867² ed il contenuto di questi volumi rimane tutt'ora inaccessibile alla collettività. Pur possedendo la conoscenza dei caratteri cinesi di origine, la semplificazione effettuata è spesso radicale, per cui solamente chi li ha studiati in tale forma è in grado di leggerli. Ciascun testo richiede dunque tempi lunghissimi per essere decifrato e reso fruibile, giacché pochi sono coloro in grado di svolgere tale ufficio. Questo sta spingendo così allo sviluppo di intelligenze artificiali che possano adiuvarne nell'identificazione dei caratteri e facilitare dunque la trascrizione nel giapponese corrente.

I.II Stato dell'Arte e Metodologia

Alla luce dello stato dell'arte attuale, gli studi fino ad ora realizzati riguardanti i *kuzushiji* si concentrano sull'aspetto tecnico della classificazione e decodifica tramite strumenti informatici ed intelligenza artificiale. Tuttavia, se tali ricerche rispondono alla necessità pratica di decifrazione, esse lasciano in ombra l'essenza espressiva dei *kuzushiji*. Non si desidera dunque proseguire nella stessa direzione con la presente tesi: quest'ultima infatti non si soffermerà sugli sviluppi informatici legati alla decodifica del corsivo di periodo Edo. Questo lavoro si concentrerà sulle loro valenze visive e cercherà di investigare se essi possano incarnare un modello esemplare di compromesso fra uniformazione e libertà espressiva. Non vi sono finora studi che offrano un'analisi dei *kuzushiji* sotto un punto di vista artistico e sono altresì assenti articoli che osservino in essi la peculiare unicità che quivi ci si propone di discutere — la valenza dello stile *Oieryū* quale punto di equilibrio fra standardizzazione ed espressività artistica. Perciò, lo studio che segue presentasi come uno sforzo di colmare questo vuoto. In una prima sezione si prenderà visione delle caratteristiche estetiche e stilistiche tipiche del corsivo in questione; in un secondo momento, si affronterà il tema della scrittura corsiva quale strumento di espressione personale e resistenza all'uniformazione linguistica.

Delineando a grandi linee l'aspetto metodologico, per quanto riguarda la prima sezione l'indagine si fonderà su un'osservazione diretta e comparativa dei tratti scrittori dei *kuzushiji*, condotta su una selezione di testi originali provenienti da archivi universitari. A traverso un approccio paleografico comparativo verranno analizzate le forme delle grafie corsive in relazione sia allo stile moderno — in particolare la calligrafia libera *sōsho* (草書) — sia alle forme calligrafiche tradizionali cinesi, allo scopo di mettere in luce le specificità ed i punti di contatto o eventuale corrispondenza. La sezione della standardizzazione linguistica e dei suoi effetti si appoggerà invece a osservazioni e studi relativi all'argomento.

Nello specifico, per quanto riguarda il primo segmento, ci si affiderà a banche dati elettroniche, supporti digitali ed archivi da cui trarre immagini utili all'analisi. In mancanza di articoli accademici con il medesimo focus, l'indagine di questa tesi si svolgerà osservando direttamente le fonti, senza appoggiarsi a studi preesistenti. Gli archivi di cui ci si avvalerà sono il Jisho Kuzushiji Jiten Database (電子くずし字字典データベース) dell'Università di Tōkyō; l'archivio di testi antichi dell'Art Research Centre (ARC) dell'Università Ritsumeikan di Kyōto, l'accesso al quale è stato reso possibile grazie alla cortese collaborazione del direttore del centro, il professor Akama

² Clanuwat, Lamb, Kitamoto, “End-to-End Pre-Modern Japanese Character (Kuzushiji) Spotting with Deep Learning”, p.1

Ryō, al quale si deve la più sentita riconoscenza; il dizionario in rete di calligrafia JiGuZuo (集古作); ed il sito Moji Tekkai, che offre per ogni carattere esempi di vari stili grafici sia a mano sia stampati. Infine le osservazioni di natura stilistica ed estetica si appoggeranno anche all'articolo *Looking at Chinese Calligraphy: the Anxiety of Anonymity and Calligraphy from the Periphery* (McNair, 2012), ove vengono offerti procedimenti e criteri per l'analisi grafica ed interpretativa di pezzi calligrafici. Queste fonti di base consentiranno di osservare in primo luogo le caratteristiche dei *kuzushiji* in sé e successivamente svolgere la comparazione paleografica. In primo luogo si farà uso delle banche dati per offrire immagini di riferimento di interi scritti al fine di osservare l'impatto visivo iniziale. Successivamente verranno individuati caratteri singoli di esempio, descrivendone lo stile grafico e di semplificazione.

Per quanto riguarda il secondo segmento della seguente tesi, ci si avvalerà di studi sulla scrittura corsiva quale necessità tattile della quotidianità (Pellegrini, 2023), sul valore della calligrafia nella veicolazione di valori e identità (Ni, 1999), e sulla standardizzazione della lingua nell'ambito della sociolinguistica (Curzan, Queen, VanEyck & Weissler, 2023).

Data la scarsità di studi specifici che è stato possibile reperire, è improbabile che questa tesi possa rivelarsi esaustiva. Con ogni probabilità rimarranno infatti lacune e carenze. Desiderasi comunque lasciare un'impronta che possa stimolare futuri studi nella medesima direzione.

I.III Istruzione Centralizzata e Standard Linguistico

Nella storia contemporanea la lingua e la scrittura in Europa e in Asia sono andate uniformandosi con crescente rigore sia a livello visivo sia a livello grammaticale ed ortografico. Questo processo è cominciato con l'istituzione di un'istruzione centralizzata ed ha avuto come risultato un miglioramento nell'alfabetizzazione, consentendo grandi avanzamenti tecnologici e maggiore partecipazione delle masse nel governo democratico. Il Giappone in particolare, che godeva già in periodo Edo di un'alfabetizzazione relativamente diffusa, seppur a livelli discontinui e altamente variabili a seconda della classe sociale e del sesso, ricevette enorme giovamento dall'istituzione di un'istruzione centralizzata. Ciò ne costituì il trampolino di lancio per la sorprendente e celere trasformazione da paese feudale a nazione moderna che ebbe nel XX secolo. Tuttavia, il collettivo aspirare al progresso rende sovente ciechi dinanzi a ciò che in cambio rischia di andar perduto. Un'istruzione centrale ed uguale per tutti tende a causare anche un'appiattimento della cultura, la quale deve essere schematizzata ed uniformata, facendo parte di un sistema ministeriale che stabilisce ciò che è da considerarsi 'cultura di base' in una determinata società. Un sistema siffatto rinforza un'idea ristretta e superficiale di istruzione. Se da un lato l'istruzione centralizzata è stata essenziale per lo sviluppo pratico della collettività, i suoi effetti più nefasti possono manifestarsi nella perdita di accettazione e comprensione delle diversità, e persino nell'impoverimento della comprensione della lingua stessa. Calato in un contesto sociolinguistico, ciò può essere notato in particolare in paesi industrializzati come il Giappone e l'Italia. Le parole usate, la grammatica con cui ci si esprime, l'ortografia tramite la quale esse si scrivono ed infine le forme di scrittura medesime rischiano di venir private di individualità, costringendo sempre più l'uomo in una dimensione di efficiente omogeneità. Nel mondo che si viene così a formare, diversità ed espressione personale vengono poco a poco marginalizzate di fronte alla costante domanda di efficienza. Questo studio non ha lo scopo di emanare una condanna nei confronti dell'uniformazione linguistica in toto. Desidera tuttavia, appoggiandosi e traendo ispirazione dal

corsivo giapponese di periodo Edo, condurre ad una riflessione sull'espressione personale. Lo studio dei *kuzushiji*, nelle loro splendide linee sciolte ed eleganti, fa venire a galla numerose riflessioni sulla standardizzazione della lingua e della scrittura, e con esse il desiderio sincero di dividerne il frutto con chi avrà cura di posare lo sguardo su queste pagine.

I.IV Motivazione

Il motore primario per lo sviluppo di questo studio affonda le sue radici in una passione per la calligrafia giapponese e le scritture tradizionali. In generale, si può pensare che tutto ciò che offre una prospettiva divergente rispetto alla oramai egemonica cultura europea, la quale dal XIX secolo è andata sostituendosi agli stili locali in tutto il mondo, sia benefico e costituisca una vera e propria ventata d'aria fresca. La calligrafia giapponese rispetto all'alfabeto latino offre nelle sue sottili pennellate un fluire unico, capace di appagare quel singolare senso dell'estetica che trova nell'imperfezione massima elevazione. I *kuzushiji* in particolare affondano le radici nei caratteri cinesi, ma le forme che ne emergono sono di natura interamente differente, addolcendo le spigolosità e sfumando armoniosamente le durezza dei tratti più complessi. La cognizione che una grafia tanto variata fosse considerata norma ufficiale e che facesse parte della vita quotidiana non può che generare enorme affascinatione.

Inoltre, rendesi necessaria una menzione alla calligrafa e cara amica Ayana Ujiro dell'isola di Awaji, la quale è stata per me la migliore compagnia ed ha stimolato la riflessione sull'espressione personale protagonista di questo studio.

Alla luce di quanto esposto, sorgono dunque le domande cui questa tesi intende rispondere. Quali sono le caratteristiche essenziali che delineano i *kuzushiji*? Quali i tratti che distinguono lo stile *Oieryū* dalle altre forme calligrafiche e scrittorie? Osservando la rigidità linguistica odierna, figlia di una uniformazione introiettata dalla collettività con religioso zelo, quali sommessi moti di velleità suscitano i *kuzushiji* nell'uomo moderno, che nella scrittura non scorge più che un mero strumento di comunicazione? Possono davvero i *kuzushiji* rappresentare un ponte, congelato nel tempo, di virtuoso connubio fra standardizzazione e libertà espressiva? Di quale cambiamento possono essere ispirazione nel futuro, al fine di restituire la scrittura e, per esteso, la lingua alla sfera espressiva dell'individuo?

II. L'Impatto Estetico della Scrittura Corsiva

In questa sezione ci si propone di osservare modi e forme di quella scrittura corsiva di periodo Edo e si cercherà di farne un'analisi stilistica, coadiuvati dalle linee guida offerte da McNair nell'analisi di pezzi di calligrafia.

Prima di cominciare, desiderasi fare una piccola premessa riguardante la natura dei *kuzushiji*, partendo da una considerazione sulla scrittura giapponese in generale. I popoli dell'arcipelago nipponico, essendo in antichità bisognosi di una forma di scrittura e trovandosi all'interno dell'area di influenza della Cina, adottarono la scrittura ideografica cinese a caratteri. Naturalmente, essendo la lingua insulare di natura distinta rispetto a quella cinese, avvenne un lungo processo di adattamento grafico. Il fondamento di tale adattamento sono i *man'yōgana*, una forma di scrittura così detta poiché usata nella stesura dell'opera letteraria *Man'yōshū* (万葉集). In questo sistema vengono individuati caratteri cinesi non in base al significato, bensì al suono, derivandone così sostanzialmente un alfabeto.

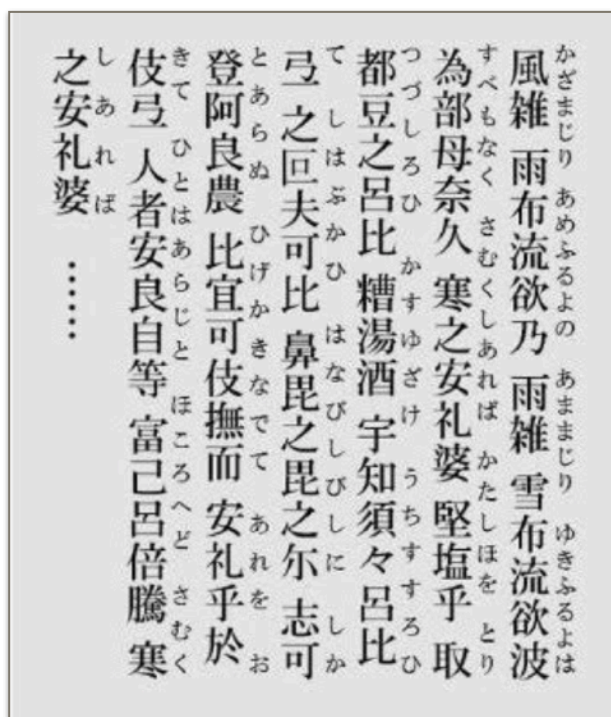


Figura 13



Figura 24

Come si può vedere nella figura 2, essi vennero talora scritti in forme corsive e semplificate, chiamate *hentaigana*, ed è da queste che derivano le forme dello *hiragana*. Tuttavia, si deve considerare che per esprimere un medesimo suono vi erano molteplici caratteri cinesi corrispondenti e che dalla mera forma era impossibile distinguere fra *kanji* e *kana*, come invece è possibile fare

³ Immagine tratta dal sito web https://aminoapps.com/c/japaneseschool/page/item/manyogana-mo-xie-jia-ming/5BMR_WVWt5IL7YnGa5EpPY731W4LQaZk2ZNCY

⁴ Immagine tratta dal sito web <https://it.wikipedia.org/wiki/Man%27y%C5%8Dgana>

oggi. Si potrebbe affermare che in effetti la scrittura giapponese non abbia mai abbandonato i *man'yōgana* e che il sistema sia tutt'ora in uso. È stato solo risolto il problema essenziale che si manifestava sin dal principio e che impediva la chiara cognizione di dove valesse solo il significato e dove solo il suono. Come sappiamo, il giapponese moderno scrive i *kanji* in *kaisho* (楷書) e si affida alla loro versione corsiva solo per l'alfabeto fonetico, migliorando grandemente la comprensione della lingua scritta.

Se si volesse offrire un'equivalenza nel nostro alfabeto romano, seppur peccando certamente di semplificazione, si potrebbe immaginare di scrivere i sostantivi e le radici dei verbi in stampatello maiuscolo ed in corsivo gli elementi grammaticali, ma impiegando realmente lo stesso alfabeto in entrambi i casi. Se i *man'yōgana* erano tipicamente caratteri formali, scritti in *kaisho* come mostrato nella figura 1, col tempo iniziarono a venire scritti progressivamente in maniera corsiva ed è a questo stadio evolutivo che incontriamo anche i *kuzushiji*. Non solo vi sono diversi *kuzushiji* corrispondenti ad un medesimo suono (vedi figura 3), ma anche laddove non si tratti di *kana*, bensì di veri e propri *kanji*, tipicamente la forma si mantiene corsiva in ogni caso. I *kuzushiji* possono pertanto essere letti in effetti come uno stadio evolutivo intermedio nel percorso tra *man'yōgana* e *kana* moderni.

“変体がな”とその字源一覧表

し	さ	こ	け	く	き	か	お	え	う	い	あ
之	左	己	計	久	幾	加	於	衣	宇	以	安
し	之	左	古	希	久	起	加	於	衣	宇	以
之	之	佐	許	介	具	支	可	於	江	有	伊
志	志	故	介	九	幾	采	采	采	采	采	采
			采			采					
ね	ぬ	に	な	と	て	つ	ち	た	そ	せ	す
祢	奴	仁	奈	止	天	州	知	太	曾	世	寸
祢	奴	尔	奈	登	天	州	知	多	楚	世	春
年	怒	尔	奈	登	修	津	知	多	所	世	須
年	努	丹	那	東	亭	徒	千	堂	文	勢	勢
		耳	輕			進					政
や	も	め	む	み	ま	ほ	へ	ふ	ひ	は	の
也	毛	女	武	美	末	保	部	不	比	波	乃
也	毛	免	無	見	末	保	部	不	比	者	乃
夜	茂	馬	年	三	酒	本	迎	婦	飛	八	能
耶	蒙	面	美	万	金	金	布	布	金	能	能
				萬	保	保	非	非	素	素	素
ん	を	為	わ	ろ	れ	る	り	ら	よ	ゆ	
元	遠	惠	為	和	呂	札	留	利	良	与	由
元	遠	惠	井	和	呂	造	留	利	良	与	由
元	遠	惠	為	王	路	札	流	星	星	与	迹
	子		王	王	樓	其	理	理	理	代	

Figura 3⁵

Fatta questa premessa, osserveremo ora assieme quattro testi scritti in *kuzushiji*, dai quali si potranno trarre osservazioni stilistiche. I testi proposti sono tratti dall'archivio dell'Art Research Centre (ARC) dell'Università Ritsumeikan di Kyōto e sono: il libro illustrato del dramma *Osome*

⁵ Immagine tratta dal sito web <https://www.nijl.ac.jp/koten/kuzushiji/post.html>

Hisamatsu Ukina no Yomiuri (於染久松色読販, 1831); il libello comico *Hanabusa Eguchiai Niwaka* (英画口合俄初編, 1854-1868); la rivista illustrata *Honchō Nendai Kizue* (本朝年代記図会, 1802); infine il libro dipinto del mito di *Shuten Dōji* (酒吞童子, data ignota).

I quattro testi di periodo Edo presentano uno stile distinto e verranno esposti partendo dal più vicino allo stile odierno, nel quale risulta marcata la differenza fra corsivo alfabetico e caratteri in *kaisho*, spostandosi progressivamente verso la completa scrittura *sōsho*.

Come menzionato in precedenza, in questa sezione ci si avvalerà delle indicazioni della professoressa di arte medievale cinese Amy McNair nel testo *Looking at Chinese Calligraphy: The Anxiety of Anonymity and Calligraphy from the Periphery* (Osservando la Calligrafia Cinese: L'Ansia dell'Anonimità e la Calligrafia dalla Periferia, 2012). Ella comincia dicendo che, se lo scovare tracce di qualcuno conosciuto nella sua calligrafia è un atto di memoria associativa, lo spingersi oltre nel campo della grafologia e scoprire un uomo che non si è mai conosciuto all'interno della sua scrittura diviene in vece un atto di immaginazione.⁶ Tale è in effetti la condizione in cui ci si trova ora, approntandoci ad analizzare testi antichi basandoci unicamente sullo stile grafico. McNair aggiunge anche che, in tale atto immaginativo, il giudizio critico e l'interpretazione riveleranno tanto dell'autore quanto del critico stesso, e «the critics' ideological convictions and cultural prejudices will stand out more vividly.»⁷

Un lavoro simile pertanto non si può basare esclusivamente su dati oggettivi e non può che essere lontano dunque dall'ambito delle scienze esatte. Si proseguirà così col sottoporre al lettore frammenti che questo autore ha ritenuto capaci di esprimere al meglio la natura dei *kuzushiji* ed il loro fascino estetico.

Inseguendo detto obiettivo, passeremo all'osservazione della tipologia di scrittura, alle molteplici caratteristiche dei caratteri ed in fine allo stile estetico dello scritto in questione.

⁶ Amy McNair, "Looking at Chinese Calligraphy: The Anxiety of", p.54

⁷ Amy McNair, "Looking at Chinese Calligraphy: The Anxiety of", p.54

II.I 於染久松色読販 (*Osome Hisamatsu Ukina no Yomiuri*)



Figura 4

La prima immagine che andremo ad osservare (fig.4) mostra la pagina di copertina del libro *Osome Hisamatsu Ukina no Yomiuri*, un'opera teatrale *kabuki* del 1831 narrante la storia amorosa fra Osome e Hisamatsu. Non trattandosi di una frase, ma bensì di un titolo, notiamo come sia composto nella sua totalità di caratteri cinesi scritti separatamente. I tratti presentano una pennellata uniforme ed i caratteri appaiono tutti all'incirca della medesima dimensione. Tutto ciò rispecchia lo standard *kaisho* per il quale ogni carattere deve rientrare in un quadrato. Trattandosi di un titolo, l'intenzione era con ogni probabilità quella di osservare una certa regolarità e formalità. Osservandone la grafia si nota tuttavia che, alla luce dell'ortografia odierna 「於染久松色読販」, i caratteri presentano una notevole semplificazione formale, non solo riducendo il numero di tratti, ma congiungendoli in forme armoniche realizzabili senza mai staccare il pennello dalla carta, sfociando dunque nel *gyōsho*.

Il primo carattere risulta facilmente riconoscibile dal lettore moderno come lo *hiragana* 「お」, e tuttavia non si tratta di un *hiragana*, bensì della versione *kuzushiji* del carattere 「於」 che forma il nome Osome (於染).

Avvalendoci del sito Moji Tekkai, che offre diversi modelli di grafie distinte, è possibile confrontare i vari stili grafici con quello incontrato ora. Non si tratta di un archivio e pertanto non sono forme tratte da opere reali, bensì illustrazioni didascaliche dei vari stili di scrittura. Si estrapoleranno gli stili più attinenti al nostro esame, escludendo quelli stampati o scritti in pennarello. Come si può osservare nelle figure sottostanti (fig.5), le immagini ‘楷書’ e ‘行書’ rispettano la forma e le proporzioni del carattere; lo scritto ‘衡山草書’ semplifica le forme e riduce il numero dei tratti, ma mantiene la divisione verticale a metà. Nessuno di questi modelli presenta una corrispondenza con la grafia del carattere in *kuzushiji*.



Figura 5

Proseguendo con la ricerca, consultiamo l’archivio JiGuZuo (集古作): qui è infatti possibile cercare nei registri di calligrafia cinese forme affini a quella in questione. Quest’archivio contiene una vasta gamma di caratteri tratti da opere calligrafiche. Ad ognuna è associato un periodo temporale ed un autore. La ricerca offre inoltre la possibilità di selezionare la tipologia di grafia che si desidera visualizzare, fra le categorie ‘書法’ calligrafia, ‘行書’ *gyōsho*, ‘草書’ *sōsho*, ‘楷書’ *kaishō*, ‘隶书’ ‘scrittura clericale’, ‘篆書’ scrittura da sigillo, ‘字組’ insieme di caratteri, ‘篆刻’ incisione da sigillo e ‘矢量’ grafica vettoriale. In questo studio naturalmente si prenderanno in considerazione i risultati della ricerca impostata su calligrafia e scrittura corsiva, lasciando da parte le altre. La calligrafia giapponese e quella cinese non possono che essere estremamente connesse, dappoichè l’interesse della scrittura giapponese si basa e si evolve da quella cinese. Risulta così interessante investigare una possibile connessione fra i *kuzushiji* di periodo Edo e le forme calligrafiche cinesi, al fine di

scoprire dove e fino a che punto esistano corrispondenze, e se esista una connessione riscontrabile a livello temporale.



Figura 6

Si selezionano i tre tipi distinti di semplificazione che si ripetono in grande numero nelle sezioni ‘書法’ calligrafia e ‘草書’ *sōsho*. Vengono così disposti in tre righe, mostrando una variazione del medesimo stile di semplificazione. In alto vi sono due caratteri, entrambi di epoca Song (960-1279), simile a quello proposto da Moji Tekkai con semplificazione dei tratti, ma senza modifiche alla proporzione formale. La distinzione a metà è evidente anche laddove non venga sollevato il pennello.

La seconda fila dall’alto mostra altri due caratteri, il primo di epoca Ming (1368-1644) e l’altro di epoca Sui (581-618). Qui la semplificazione è marcata, riducendo drammaticamente il numero di tratti, ottenendo una forma che cambia l’equilibrio e le proporzioni di quello originale. Si tratta tuttavia di un corsivo che nulla ha a che vedere con il *kuzushiji* che stiamo trattando.

Infine, l’ultima fila presenta precisamente il *kuzushiji* in questione. Il primo esempio, dipinto al tempo della dinastia Qing (1644-1912), è esattamente identico al carattere giapponese; il secondo, di epoca Song, presenta nella pennellata in alto a destra una reminiscenza della sua forma originaria, così come si osserva anche in alcuni caratteri della prima fila.

Siccome per lo stesso carattere esistevano spesso diverse varianti di semplificazione, è utile consultare l'archivio Jisho Kuzushiji Jiten Database (電子くずし字字典データベース) dell'Università di Tōkyō. Come appare nella figura 7, esistevano due tipologie di *kuzushiji* per questo carattere, una delle quale è quella visibile nel libello oggetto di analisi, e l'altra invece molto simile alle forme cinesi della prima riga dell'immagine 6.



Figura 7

Ciò che si può osservare è che il *kuzushiji* in questione va oltre la mera semplificazione e riduzione, andando a reinventare un equilibrio nuovo e collegando elementi altrimenti separati dal normale ordine di scrittura dei tratti. Fra le opzioni esaminate, si tratta certamente di una di quelle che in maggior misura si distanziano dalle forme originali del carattere scritto in *kaisho*. La divisione del carattere, che lo vede separato in due metà col radicale da un lato, viene infranta. Questa linea immaginaria viene perforata quando il flusso della linea si sposta dal lato basso sinistro verso quello basso destro e prosegue solo successivamente a realizzare la parte alta destra. La proporzione cambia, da quadrata a rettangolo appiattito, quasi ovale. Questo, se da un lato rompe la struttura formale e ne ridisegna la natura, aggiunge anche una plasticità delle forme tendente a eleganti curve circolari.

Se inizialmente ci si era proposti di individuare un potenziale collegamento temporale fra *kuzushiji* e corsivo cinese, ciò non risulta possibile in questo caso, siccome anche forme calligrafiche pressoché identiche paiono essere state realizzate in epoche distanti.

Prima di passare ad osservare la grafia all'interno del libello ed il suo impatto visivo d'insieme, pare opportuno ripetere l'analisi individuale di un secondo carattere al fine di ottenere un campionario maggiore. Il carattere 「染」, secondo carattere nel nome Osome (於染), presenta elementi di similitudine al primo analizzato. Proseguiremo come già fatto consultando prima Moji Tekkai, poi l'archivio JiGuZuo ed infine il Jisho Kuzushiji Jiten Database.

Per prima cosa si nota subito che il *kuzushiji* in questione non corrisponde ad alcun *hiragana* moderno. Una breve ricerca su Moji Tekkai (fig.8) mostra come in questo caso ci sia una corrispondenza stilistica nel carattere '衡山草書', seppur con marcate differenze.



Figura 8

Lo stile di semplificazione è il medesimo incontrato nel documento: il carattere mantiene la forma quadrata, ma la divisione verticale fra metà alta e metà bassa viene riorganizzata in una divisione orizzontale destra-sinistra con tratti riconoscibili sia nel *sōsho* sia nel *kuzushiji*. Tuttavia qui il pennello viene sollevato, lasciando pochi tratti visibili sulla carta, mentre il *kuzushiji* favorisce una linea unica morbida che connette tutti i tratti.

Dalla ricerca sull'archivio JiGuZuo, nella sezione emergono tre tipi di semplificazione ricorrenti nelle sezioni '書法' calligrafia e '草書' *sōsho* (fig. 9)



Figura 9

I caratteri della prima riga, di epoca Ming, sono in effetti più vicini ad uno stile *gyōsho* e mantengono una certa riconoscibilità della forma, fuorché per la libera divisione verticale del primo. I caratteri della seconda riga, rispettivamente di epoca Song e Ming, risultano affini nella semplificazione presente nel *kuzushiji*, ma appaiono differenze di forma nella parte alta. È invece l'ultima riga che evidenzia un perfetto riscontro: i caratteri, rispettivamente di epoca Sui e Ming, mostrano esattamente la medesima semplificazione e disegno lineare che appare nel *kuzushiji*. Neppure qui appare esserci alcuna connessione con l'epoca di appartenenza.

Infine, osservando i risultati del Jisho Kuzushiji Jiten Database (fig.10), risulta che tutte le forme di calligrafia cinese esistono altresì come *kuzushiji* in scritti nipponici.



Figura 10



Figura 11

Procediamo ora ad osservare i *kuzushiji* nel loro aspetto complessivo, ovvero l'effetto estetico e stilistico che essi manifestano una volta messi assieme in un testo. Se osserviamo l'immagine qui sopra (fig.11), noteremo che ci si trova curiosamente di fronte ad un testo dall'apparenza moderna. In questa pagina, le parti del discorso che costituiscono verbi o sostantivi sono scritti alquanto chiaramente in *kaisho* o *gyōsho*, ovvero in una moda che rispetta forma, proporzione e distinzione dei tratti secondo la norma formale classica. L'uso dei *kuzushiji* appare invece in tutte quelle parti che agiscono da connettore grammaticale e *furigana*. Seppur le forme di tali tratti non corrispondano sempre allo *hiragana* oggi in uso, questa suddivisione è precisamente quella che verrà successivamente adottata per il giapponese contemporaneo. Un tratto invece unico è la caratteristica continuità dei tratti, la quale verrà successivamente eliminata probabilmente per questioni di chiarezza e formalità. I tratti formano una sola linea che crea un effetto molto fluido e caratteristico. Questo si nota anche nella pagina dipinta sulla sinistra, ove il *kaisho* dei caratteri cede il passo a forme sciolte e armoniche connesse fra loro.

Quale nota generale sul libello *Osome Hisamatsu Ukina no Yomiuri* si può affermare che si tratti di un testo con una distanza piuttosto marcata fra radici e componenti grammaticali, conferendo a questo *kuzushiji* un aspetto moderno e meno informale. Rimane un testo scritto certamente con eleganza ed un occhio per l'estetica, ma che mantiene una certa formalità ortografica contemporanea atipica negli scritti di periodo Edo. Questo libro è stato scelto appositamente come primo oggetto di studio, dappoichè esso offre un esempio sorprendentemente vicino allo scritto moderno. I prossimi tre vanno poco a poco allontanandosi dalla norma formale, giungendo ad un corsivo puro.

In merito ai caratteri singoli esaminati, si possono ora trarre alcune conclusioni. Al confronto con l'archivio di calligrafia cinese, fino ad ora non appaiono corrispondenze temporali con nessuna epoca cinese specifica. Inoltre i *kuzushiji* non sembrano presentare una semplificazione calligrafica di natura originale, già che le forme analizzate, anche laddove scomparse nel corsivo moderno giapponese, rimangono tutte presenti nella storia della calligrafia cinese. Fra le semplificazioni esistenti, tuttavia, i *kuzushiji* favoriscono tipicamente quella più morbida e lineare, che possa consentire all'occorrenza una continuazione verticale con i caratteri che seguono. Si crea così quella ondità di pennellate ininterrotte tipica degli scritti del periodo.

II.II 英画口合俄初編 (*Hanabusa Eguchiai Niwaka*)



Figura 12

Questo libello si stima sia stato realizzato in un periodo fra il 1854 ed il 1868, proprio a ridosso della rivoluzione Meiji. Si tratta di una rivista comica e dalle immagini artistiche riccamente colorate. Da subito notiamo che il titolo (fig. 12) non presenta alcun *kuzushiji*. Tutto quanto è scritto in *kaisho* ed occasionalmente *gyōsho*. Non appaiono dunque per ora caratteri di interesse paleografico. Passeremo dunque ad osservare l'immagine successiva (fig.13) e vedere come appare il testo scritto nelle pagine interne.



Figura 13

Sfogliando ci troviamo di fronte ad uno scritto ben distinto dal precedente, come vediamo qui sopra (fig.13). La calligrafia è fluida ed estremamente morbida. Ci sono caratteri che si distinguono per una semi-completezza dei tratti, ma non si tratta mai di *kaisho*. È evidente che non si scorga più quella trama tanto familiare a noi lettori moderni e che risaltava da subito nel libello precedente, seppur non ci si trovi ancora di fronte ad un corsivo privo di distinzione fra *kanji* e *kana*. Come nel primo documento è infatti ancora visibile ai lati dei caratteri cinesi il *furigana*: elemento che, come vedremo assieme, andrà perdendosi negli scritti successivi. Ritienesi ora possibile individuare due elementi responsabili di questa armonia di tratti tanto piacevole alla vista.

- I. La gestione dello spazio: l'equilibrio fra le forme, che spaziano da allungate a piatte e persino larghe e filiformi, crea un soddisfacente senso di *ma* (間). La congiunzione ininterrotta fra caratteri complessi ed altri ridotti a semplici linee produce una spontanea e ricca alternanza di densità.
- II. Lo spessore delle linee: nella calligrafia la capacità di creare un'alternanza fra spessori distinti produce generalmente una scrittura di maggior pregio. La riuscita in questo senso è tuttavia legata ad una molteplicità di elementi al di là del talento personale, quali strumento calligrafico, tipo di carta e stile scrittorio. Il pennello è un compagno di scrittura volubile ed altamente suscettibile alla pressione della mano, ma è anche uno strumento capace di produrre i risultati

più artistici. Si deve osservare tuttavia che, seppur la mano del calligrafo e lo strumento non siano da privare del dovuto merito, i *kuzushiji* come stile scrittorio paiono favorire tale virtù con linee allungate e creativamente congiunte in un unico filo d'erba.

Se non ci si ferma alle prime pagine ma si legge più a fondo, appare degno di nota che all'interno della stessa opera vi sono anche pagine che brillano di grazia assai minore ed offrono un'esempio di come non tutte le caratteristiche menzionate sino ad ora siano effettivamente sempre presenti. Al fine di rifuggire l'idealizzazione e realizzare un'analisi genuina di ciò che fu lo scritto corsivo di questo periodo, dando un'occhiata all'immagine sottostante (fig. 14) emergono alcune differenze.



Figura 14

Queste pagine paiono essere state scritte con minor cura per l'estetica e più frettolosamente. Questo lo si osserva nell'assenza di modulazione dello spessore delle linee e soprattutto nella mancanza totale di quel *ma* che si era menzionato in precedenza. Qui la scrittura appare affollata e caotica, seppur mantenendo il medesimo stile interconnesso e con *furigana*. È possibile supporre che le prime pagine fossero state scritte con un'enfasi particolare nella cura della calligrafia, mentre in queste pagine più interne ci si sia curati prevalentemente di far stare il contenuto negli spazi prestabiliti. Si potrebbe quindi dedurre che il *kuzushiji* di periodo Edo, come stile scrittorio,

possieda in sé tanto una matrice elegante ed artistica quanto una caotica e confusa, e che le due emergano a seconda di come viene realizzato. Questo è tipico di tutti gli stili corsivi, specialmente se realizzati con uno strumento come il pennello tendente per natura all'irregolarità.

Spostandoci ora all'analisi di singoli caratteri nello specifico, volesse discutere una caratteristica curiosa. Avendo analizzato numerosi testi per la realizzazione di questo studio, non si può ignorare la costante presenza di alcune forme ricorrenti, una certa qual preferenza che emerge nel modo in cui combinazioni di tratti complessi sono rese in una sola linea. Questo semplificare le complessità tipico dello scritto *kuzushiji* fa sì che le linee non seguano i tratti del carattere cinese classico, ma vogliano delineare le forme generali reinterpretandone la costruzione in toto.



Figura 15

Qui sopra (figura 15) è evidenziata con cerchietti rossi una forma specifica ricorrente, che già solo in questa pagina precedentemente osservata compare numerose volte.

Lasciasi qui sotto (fig.16), a scopo di riferimento, la trascrizione della pagina.

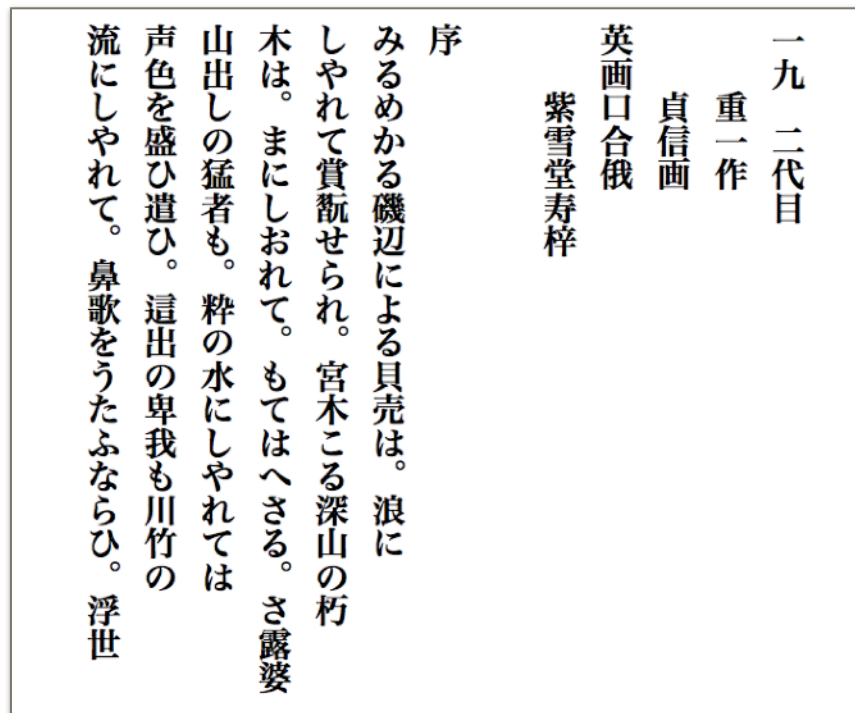


Figura 16

Tramite una consultazione dell'archivio digitale Jisho Kuzushiji Jiten Database diviene visibile quanto questa forma sia comune, tanto da creare ambiguità nella distinzione dei vari *kuzushiji*. Qui sotto (fig. 17) si raccolgono alcuni campioni di caratteri con i corrispettivi *kuzushiji*: pare chiaro che questa forma a 'B' non servisse a rappresentare un solo tipo di combinazione di tratti, bensì che fosse usata come passe-partout per combinazioni altrimenti assai complesse. Si può supporre che il contesto di lettura divenisse allora essenziale nell'intendere di quale carattere si trattasse nel caso specifico.





Figura 17

Ciò che sorge spontaneo domandarsi è dove si colloca questa semplificazione a 'B' all'interno dell'universo calligrafico. Fino ad ora l'analisi paleografica sembra suggerire che le semplificazioni visibili nei *kuzushiji* non siano originali in natura, ma che impieghino le forme più morbide ed armoniche presenti anche nella calligrafia cinese. Pare trattarsi pertanto di una selezione all'interno di un inventario calligrafico sino-giapponese ampio, più che di una invenzione autoctona.

Come si è fatto in precedenza, si sceglieranno ora dal testo due caratteri presentanti la forma in questione e li si osserverà in relazione ai risultati dei vari archivi.

Partendo dal carattere 「満」, marcato nel primo cerchietto della seconda riga (fig.15, fig.18), svolgiamo l'analisi iniziando col sito Moji Tekkai, passando a JiGuZuo e successivamente il Jisho Kuzushiji Jiten Database come già si era fatto in precedenza.

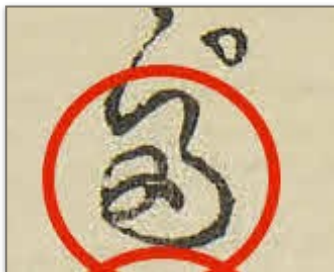


Figura 18



Figura 19



Figura 20 (rispettivamente dinastia Ming, dinastia Song-Yuan, dinastia Qing)



Figura 21

Fra i modelli proposti da Moji Tekkai (fig. 19) non è possibile scorgere la semplificazione a 'B' presente nel testo, ma non è difficile immaginare come essa si possa essere evoluta dall'esempio di '草書'. Passando ai risultati dell'archivio JiGuZuo, è stato necessario fare una ricerca del carattere nella sua forma classica e non nipponica. Il carattere 「滿」 è infatti uno *shinjitai*⁸ (新字体) del carattere cinese 「滿」. Il sito è cinese e non riconosce il carattere giapponese, siccome la versione semplificata cinese è in questo caso diversa. Procedendo nella ricerca con il carattere cinese tradizionale, i risultati (fig. 20) confermano anche in questo caso che non si tratta di una forma calligrafica originale. Non è possibile trovare una forma identica a quella in esame, ma sia nella seconda sia nella terza immagine è visibile la semplificazione a 'B'. Il *kuzushiji* in questo caso si prende ancor maggiore libertà e ignora in toto la metà sinistra del carattere, delineando solo una parte destra ben panciuta e stilizzata. Curiosamente, i risultati dell'archivio Jisho Kuzushiji Jiten Database (fig. 21) suggeriscono che anche fra i *kuzushiji* vi fosse normalmente un approccio più conservatore e che si preservasse una parvenza di lato sinistro, completamente sparito nell'esempio

⁸ Il termine *shinjitai* fa riferimento ad una serie di caratteri oggetto della semplificazione avvenuta nel Giappone del dopoguerra. Nel 1946 venne promulgata la lista dei *tōyō kanji* (当用漢字) ed alcuni di questi vennero standardizzati in una versione semplificata. Se la semplificazione prese piede in molti paesi che facevano uso dei caratteri cinesi, per via della carenza di contatti internazionali in seguito alla Seconda Guerra Mondiale la riforma avvenne separatamente. E però la semplificazione della scrittura nel Regno di Mezzo fu più estesa di quella che venne effettuata nel Paese del Sol Levante e talora lo stesso carattere venne scritto diversamente.

in esame. Ci si trova dunque di fronte, in questo caso, ad un'esempio di particolare libertà, anche per lo standard dei *kuzushiji*. In ogni caso, anche qui si nota come i *kuzushiji* favoriscano sempre linee fluide e, anche laddove conservino una certa complessità di tratti, questi ultimi vengono sempre connessi in una foggia estremamente plastica, come si può osservare nel primo risultato (fig. 21)

Come secondo carattere soggetto ad esame si è deciso di scegliere l'ultimo cerchiato della terza riga (figura 22), ovvero 「深」.

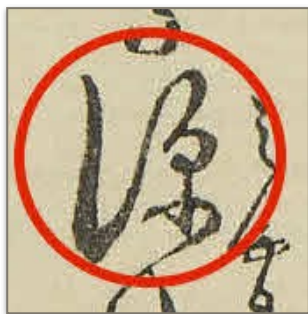


Figura 22



Figura 23

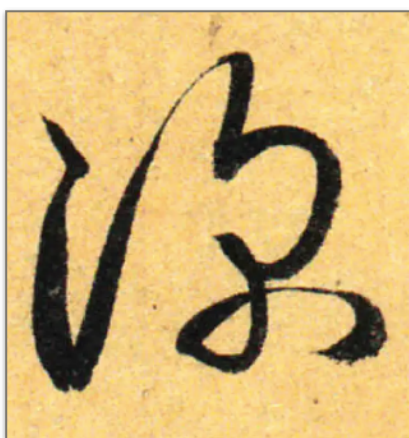


Figura 24 (rispettivamente dinastia Tang, dinastia Sui, dinastia Tang)

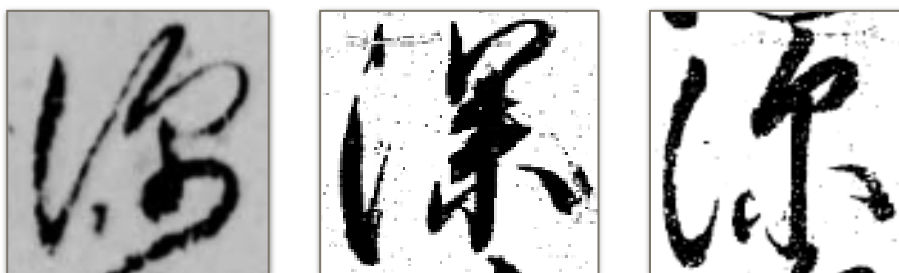


Figura 25

Anche qui il sito Moji Tekkai (figura 23), nell'opzione '草書', non presenta la forma a 'B' che si sta ricercando, per quanto effettivamente la semplificazione si delinea nella medesima maniera. Passando alla ricerca di JiGuZuo (figura 24) si nota che, senza essere ormai motivo di stupore, esiste nella calligrafia cinese la medesima forma. La prima immagine è infatti pressoché identica al *kuzushiji* analizzato. E spostando lo sguardo in basso, ai risultati del Jisho Kuzushiji Jiten Database di Tōkyō, emerge una corrispondenza fra le forme dei *kuzushiji* e quelle continentali cinesi.

Concludendo l'analisi con una considerazione finale, questo secondo libello esprime un maggiore carattere artistico rispetto al primo. Permangono i *furigana* ed una certa modernità nella distinzione fra *kanji* e *kana*. Inoltre l'analisi di questo secondo documento continua a confermare la tesi secondo cui, non solo i *kuzushiji* attingono a forme calligrafiche cinesi preesistenti, ma non vi sia neppure correlazione fra i *kuzushiji* di periodo Edo ed un periodo specifico della calligrafia cinese. Le medesime forme appaiono in dinastie separate da secoli di storia e senza nesso apparente col corsivo nipponico in questione. Si potrebbe dedurre che, dall'arrivo dei caratteri cinesi nel Regno di Yamato, la tradizione scrittoria si sia trasmessa nella sua interezza, e che, anche nell'ambito della calligrafia, da allora la comunicazione fra le due terre si sia preservata⁹. Solo così e non per casualità i *kuzushiji* avrebbero potuto combaciare interamente nella semplificazione formale.

⁹ Durante il periodo Tokugawa (Edo), nonostante la dottrina di isolamento nazionale (*sakoku* 鎖国) e la conseguente sospensione delle relazioni ufficiali con paesi esteri, il Giappone continuò a mantenere scambi culturali e commerciali con la Cina attraverso il porto di Nagasaki.

II.III 本朝年代記図会 (*Honchō Nendai Kizue*)



Figura 26

Quest'opera, scritta da Akisato Ritō (秋里籬島) ed illustrata da Nishimura Chūwa (西村中和) a Kyōto nel 1802, è suddivisa in cinque volumi ed è classificabile come cronaca illustrata. Diversi personaggi storici e del mito vengono rappresentati affiancati da ampie descrizioni. Giacché la prima di copertina del primo volume non aveva più il titolo visibile e siccome i titoli paiono rimanere uguali nei vari volumi eccetto che per il numero in fondo al *daisen*¹⁰ (題簽), mostrasi quivi la copertina del volume numero III.

Si nota subito come il titolo vero e proprio sia scritto in *kaisho*, mentre le note appena leggibili sottostanti impieghino in effetti il corsivo *kuzushiji*.

Passiamo ora all'analisi delle pagine interne osservando effetto d'insieme e caratteri individuali.

¹⁰ Si tratta della tipica striscia verticale incollata sulla copertina dei libri di periodo Edo e sulla quale appariva il titolo del libro.

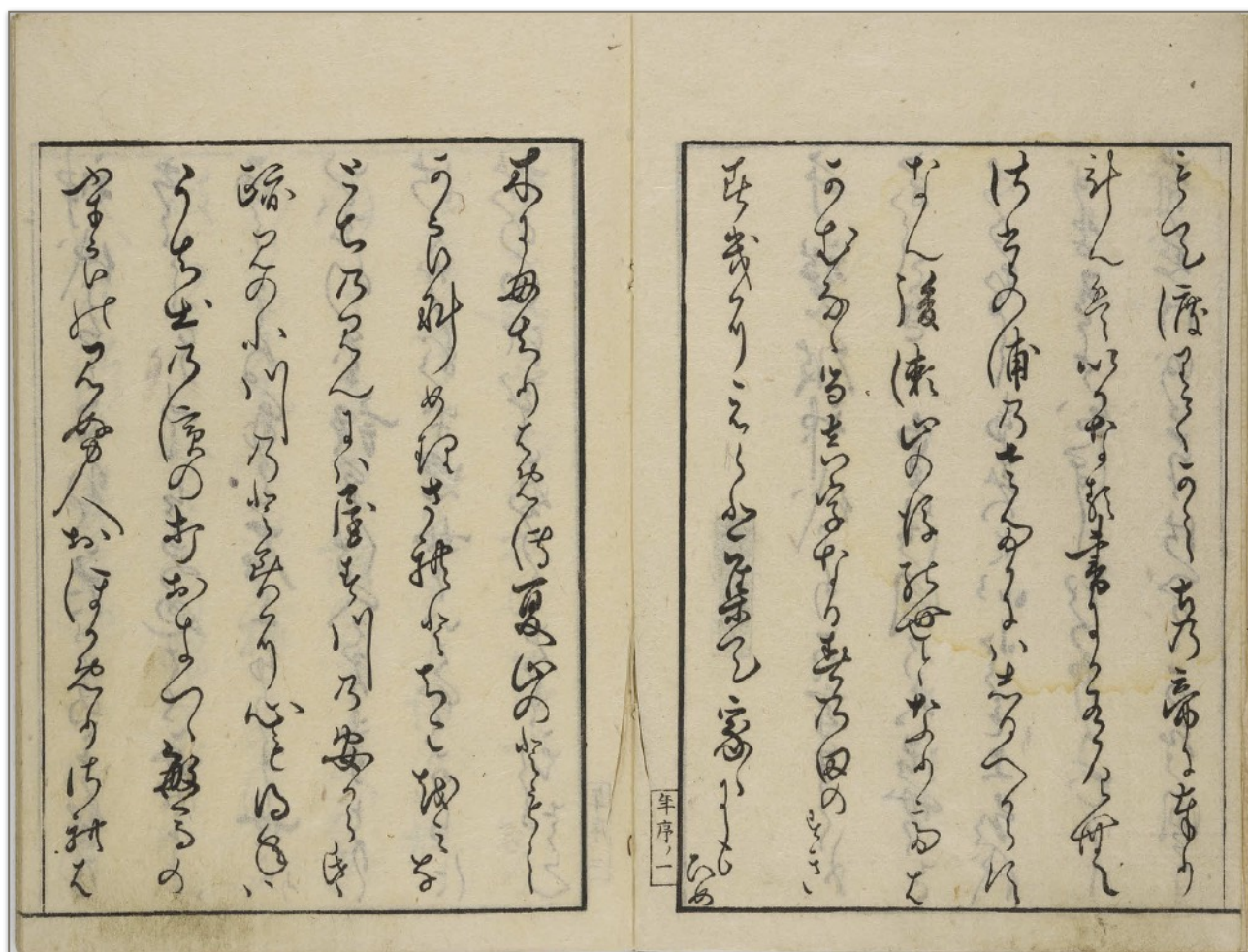


Figura 27

Come si può osservare nell'immagine sovrastante (fig. 27), sin dalle primissime pagine il testo appare marcatamente distinto dai precedenti. Esso si presenta come un unico e quasi ininterrotto fluire che non scinde più *kanji* e *kana*. Tutto è scritto in un corsivo alquanto stretto e non vi sono più *furigana* accanto ai caratteri cinesi, i quali sono così completamente indistinguibili dall'alfabeto fonetico. Ci si trova di fronte forse al culmine estetico che questo stile scrittorio sa raggiungere: questa affermazione non nasce dal mero giudizio estetico personale, il quale non può mai venir interamente fugato da un'analisi dell'arte, ma dalla osservazione che lo scritto in questione non presenta sforzi visibili di chiarezza formale. Si può dunque ipotizzare con ragionevolezza che il desiderio espressivo predomini ora sull'intelligibilità. Le forme, interconnesse con armoniosi movimenti, sono delineate con la punta del pennello ed esiste un'alternanza curata fra tratti spessi e sottili. Esse presentano inoltre, con maggiore evidenza rispetto agli altri esempi precedenti, una vasta gamma di strutture distinte - larghe e piatte, allungate, piramidali, e circolari - che ora si susseguono ora si combinano, creando composizioni artistiche. Anche qui si nota il rispetto di quel senso del *ma* di cui si era parlato in precedenza.

Desiderasi mettere in luce nell'immagine sottostante (fig.28) alcune costruzioni particolarmente interessanti.

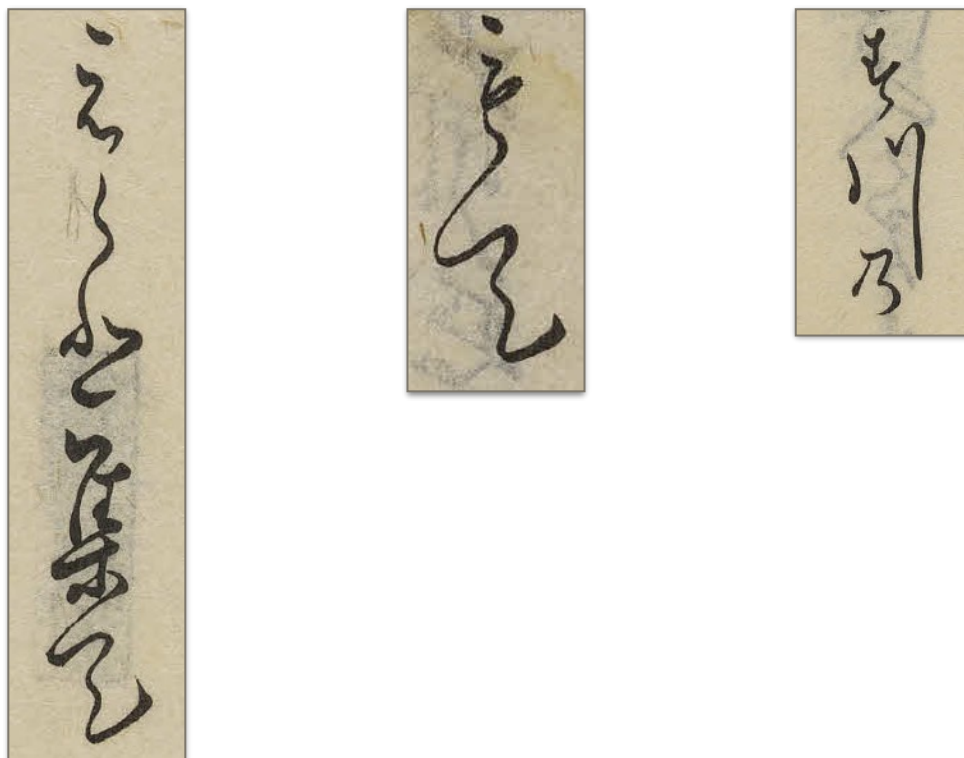


Figura 28

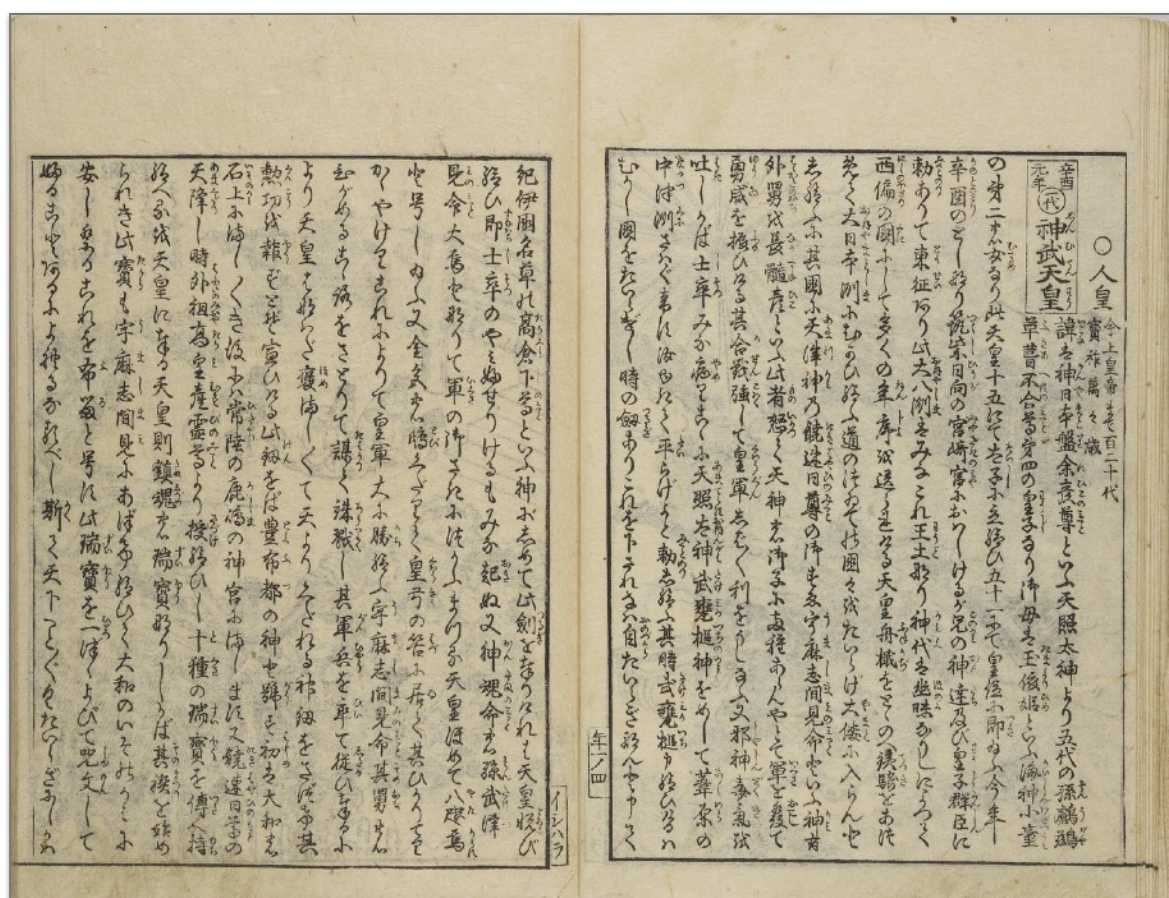


Figura 29

Addentrandosi ulteriormente all'interno del libello tuttavia, ci si rende conto che le prime pagine di corsivo puro or ora osservato lasciano spazio ad un tipo di *kuzushiji* maggiormente conservatore. Non dissimile dallo stile trovato nel libello precedente, esso presenta ancora una volta una distinzione fra *kanji* e *kana* (fig. 29). Altre caratteristiche visibili sono le dimensioni dei caratteri: rispetto alle prime pagine di cui si è preso visione, da qui in poi le pagine sono dense di informazioni e scritte in piccolo. Inoltre, a differenza del libello precedente, le pagine interne non paiono scritte frettolosamente e senza cura per l'estetica. Seppur più in piccolo, il testo è ben distanziato e gradevole alla vista. Il cambiamento sostanziale si ritrova nel fatto che venga favorita una certa formalità probabilmente in funzione della facilità di lettura, giacché le radici di sostantivi e verbi sono ora scritte in *gyōsho*.

Al fine di offrire una visione contestuale e dare un'idea migliore del libello in questione, vuolesi qui di seguito mostrare alcune immagini dipinte in gran dettaglio e reminiscenti delle stampe *ukiyo-e*, con la rispettiva descrizione in *kuzushiji*. (Figure 30 e 31)



Figura 30



Figura 31

Per concludere con l'analisi, nell'intento di accertarsi che anche questa volta essa confermi la comprensione generale che fino ad ora se ne ha avuto, si selezionano i due caratteri 「家」 e 「春」.

Partendo con il carattere 「家」 (fig. 32), si consultano gli archivi nel solito ordine.

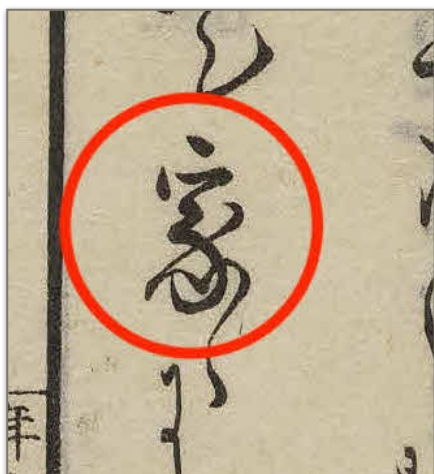


Figura 32



Figura 33

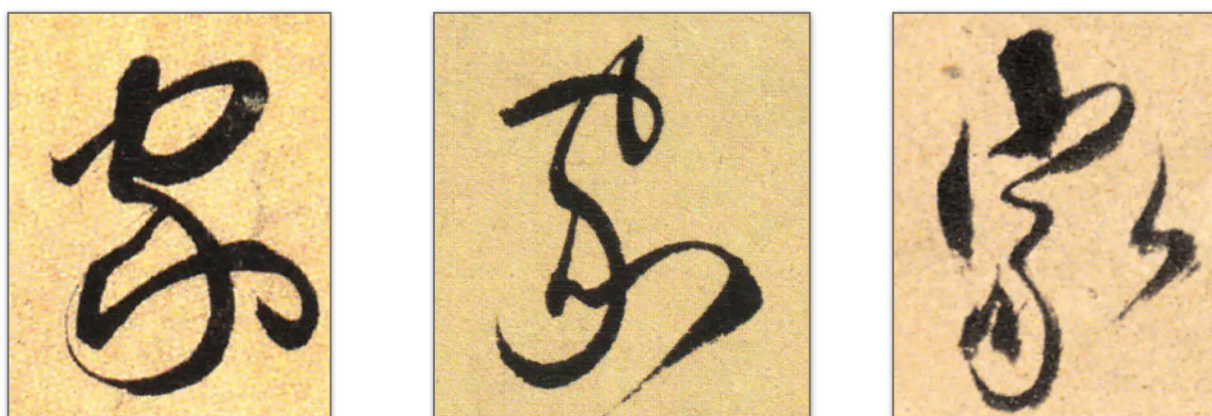


Figura 34 (rispettivamente dinastia Tang, Ming e periodo fine Ming / inizio Qing)



Figura 35

La ricerca su Moji Tekkai (fig. 33) trova una corrispondenza parziale con il modello di ‘衡山行書’, e non invece con la voce ‘衡山草書’ come ci si aspetterebbe. Si noti nondimeno che la semplificazione proposta da Moji Tekkai è in effetti presente sia nella calligrafia cinese sia negli archivi del Jisho Kuzushiji Jiten Database. Osservando i risultati di JiGuZuo (fig. 34), si osserva come essa sia la più comune fra le semplificazioni cinesi e come il *kuzushiji* del libello in questione paia essere piuttosto originale, seppur assai simile alla terza immagine da sinistra. Esattamente lo stesso risultato emerge dalla consultazione del dizionario Jisho Kuzushiji Jiten Database (fig. 35). Questo conferma in pieno la verità emersa fino ad ora, ovvero che i *kuzushiji* sono forme calligrafiche preesistenti nella tradizione calligrafica cinese, selezionate in base a criteri di plasticità dei tratti e capacità di semplificazione artistica di tratti complessi. Si evince altresì che, come volevasi dimostrare nella presente tesi, lo standard calligrafico di periodo Edo agisse meramente da linea guida e non costituisse una regola ferrea: anche in questo caso il carattere presenta una sua originalità nella semplificazione, per quanto non si scosti eccessivamente dal terzo esempio di entrambi gli archivi. Esso non sconvolge l’ordine dei tratti e la struttura tanto quanto i *kuzushiji* sono soliti fare. Nello specifico, l’elemento di originalità si trova nel fatto che la semplificazione nella parte bassa a destra non produca la caratteristica forma a ‘B’ già discussa. Il punto superiore destro procede invece verso il basso con una linea sottile in diagonale, per poi lasciare sulla carta tre punti orizzontali. Questa caratteristica non compare in nessun dizionario e colloca il *kuzushiji* a metà fra il *sōsho* e *gyōsho* e ne denota una certa natura conservatrice rispetto ai più liberi esempi della calligrafia cinese.

Si procede ora con il secondo carattere 「春」.

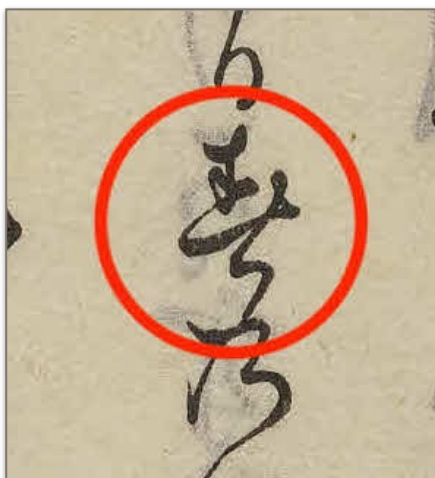


Figura 36



Figura 37



Figura 38 (rispettivamente dinastia Tang, Ming e Tang)



Figura 39

Anche quest'ultima ricerca non rivela nulla di nuovo: il *kuzushiji* smuove la proporzione e l'ordine dei tratti del carattere cinese classico, tanto da renderlo irriconoscibile a chiunque non conosca le convenzioni sulla semplificazione calligrafica. Si nota infatti nuovamente come la forma presente nel testo appaia negli archivi cinesi e come le varietà calligrafiche cinesi trovino riscontro nella banca dati Jisho Kuzushiji Jiten di Tōkyō. Infine, nonostante in numerose occasioni gli stili corsivi del sito Moji Tekkai non presentano una corrispondenza col *kuzushiji*, in questo caso la struttura pare combaciare.

Detto ciò, vi è sempre una alta tolleranza alla variabilità: seppur si notino corrispondenze formali, si è visto spesso come lo scritto corsivo di periodo Edo possieda una natura tumultuosa ed variabile, notevolmente tollerante della devianza individuale. Questa caratteristica ibrida lo rende assai arduo da decodificare oggi, avendo noi lettori moderni perso la conoscenza calligrafica classica necessaria a riconoscerne i caratteri. Nondimeno, agli occhi di contemporanei che avevano cognizione di tali consuetudini calligrafiche, essa doveva preservare un'uniformità sufficiente da garantirne la leggibilità generale.

II.IV 酒吞童子 (*Shuten Dōji*)



Figura 40

Shuten Dōji è un manoscritto illustrato realizzato in un periodo compreso fra il XVII ed il XVIII secolo. Si tratta di un *nara ehon* (奈良絵本), ovvero libri dipinti a mano con colori accesi e pigmento dorato. Estremamente curato in ogni aspetto, anche in ambito calligrafico non delude e vanta uno stile armonioso e massimamente artistico. Al suo interno si narra una storia di *ayakashi* incentrata su uno dei mostri più noti del folclore giapponese.¹¹

L'intento, con il presentare ora il quarto volume, non è quello di eseguirne un'analisi nella medesima foggia di quelli precedenti: il testo è realizzato in un corsivo fine di involuta qualità, la quale ad oggi ne rende pressoché impossibile la decodifica. Esiste la possibilità che questi *kuzushiji* non rispettino la scuola *Oieryū*, ma che siano di altro stile più libero. Vuole si in vece proporre al lettore lo scritto seguente per una ragione di natura estetica. Non si andrà pertanto a esaminare lo scritto come fatto fino ad ora, ma si mostrerà solamente una selezione delle pagine più rappresentative e se ne inviterà la contemplazione, trattandosi di un libello di notevole bellezza.

¹¹ Shuten Dōji era un grande re dei demoni che viveva nella ricchezza di un palazzo erto in cima al monte Ōe (大江). Da lì, egli spadroneggiava nell'antica capitale ed era a capo di vaste orde di demoni, i quali bevevano sangue e banchettavano con carne umana. Tale orrore volse al termine allorché l'imperatore ordinò al grande generale Minamoto no Yoritomo di radunare i suoi più fidati guerrieri e sconfiggere il re-demone.

Come si è potuto osservare, i *kuzushiji* hanno ora perso ogni tipo di formalità, trasformandosi in uno scritto sciolto, plastico e che rompe completamente con il tipico aspetto della scrittura cinese. Curve morbide, ottima gestione degli spazi, linee a filo d'erba e assenza totale di qualsiasi complessità di tratti creano una danza sinuosa e fanno di queste pagine uno spettacolo stupefacente.

Si giunge così al termine del percorso proposto con questi quattro volumi illustrati. Partendo da uno stile estremamente formale e votato all'intelligibilità, con *kanji* scritti in *kaisho*, *furigana* a lato ed un aspetto sorprendentemente moderno, si è attraversato poi alcuni stadi mediani ove il *kaisho* era sparito e solo nelle pagine più interne sopravviveva l'uso dei *furigana*, ed infine si è giunti a conoscere una varietà di *kuzushiji* dalle forme tanto semplificate da parere addirittura una forma di scrittura nuova, distinta da quella cinese.

II.V Lo Scritto Kuzushiji in Conclusione

Alla luce del percorso paleografico realizzato, si possono ora trattare le varie ipotesi relative ai *kuzushiji* di periodo Edo valutandole in base all'analisi svolta. Ciò non può naturalmente offrire risposte assolute, dappoiché le fonti primarie sulle quali ci si è basati non costituiscono che una frazione della letteratura corsiva del periodo. Tuttavia è possibile comunque derivarne una maggiore comprensione e formulare ipotesi logiche e plausibili, sulle quali sarà forse possibile ritornare in studi futuri.

Osservando lo scritto *kuzushiji* dall'esterno, esso appare confuso e quanto più distante dalla scrittura cinese classica, non essendo infatti comprensibile al lettore moderno. Alla luce del fatto che la forma, la proporzione e la variabile complessità di tratti offrono infinite vie di semplificazione per un medesimo carattere cinese, una totale anarchia artistica porterebbe all'incomprensibilità dello scritto per chiunque non sia avvezzo a tale personalissima grafia. Si era detto in principio che, proprio con l'obiettivo di limitare l'esplosività espressiva di uno scritto in *sōsho*, la maggior parte dei *kuzushiji* di periodo Edo seguivano una scuola stilistica chiamata *Oieryū* (御家流). Questa dava una direzione generale al corsivo, affinché potesse fungere da scrittura ufficiale standard e rimanere comprensibile per tutti. L'ipotesi che quivi sorgeva era che la semplificazione fosse originale giapponese e che fosse sostanzialmente unica: senza lo studio specifico di questo stile, il riconoscimento dei caratteri sarebbe stato impossibile. La più importante scoperta che questa analisi ha offerto, tuttavia, è che la pressoché totalità delle forme corsive incontrate ed analizzate trovano una corrispondenza con il corsivo cinese. Questi risultati smentiscono l'ipotesi secondo cui la semplificazione dei *kuzushiji* fosse originale: è logico in vece pensare che vi fosse una letteratura calligrafica condivisa e che lo stile *Oieryū* abbia imbrigliato tali forme 'universali' come base per lo standard di periodo Edo. Non si trattava pertanto di uno stile completamente originale e che necessitava di studio specifico, ma si deve dedurre che un letterato dell'epoca, istruito e con profonda conoscenza della letteratura cinese, non potesse che avere familiarità con le forme dei

kuzushiji. Esse infatti appaiono più e più volte nella calligrafia cinese di ogni dinastia. In merito a questo, inoltre, pare utile menzionare che, considerata la supposizione che lo scritto *kuzushiji* prendesse ispirazione da una dinastia in particolare, non è stata trovata corrispondenza alcuna fra le semplificazioni adoperate nel corsivo giapponese ed un periodo specifico della storia cinese. Le forme in questione appaiono tutte in epoche distinte e questo ci spinge verso una conclusione differente. Come esplicito pocanzi, è plausibile che vi fosse una grande tradizione calligrafica sino-giapponese condivisa e che essa trascendesse le epoche. Lo scritto *kuzushiji* della norma *Oieryū*, esprimendoci ora solo sul carattere individuale ed ignorando l'effetto d'insieme, presenta dunque la semplificazione più plastica del corsivo cinese storico senza alcuna innovazione particolare.

Sorge così una domanda spontanea: se si tratta di semplificazioni corsive appartenenti ad una più vasta tradizione, in comune con la calligrafia cinese, come mai non si è preservata e risulta a noi oggi tanto arcana la scrittura di periodo Edo? Non esiste probabilmente una sola ragione ed è in vece plausibile che ciò sia frutto della concomitanza di alcuni fattori. Seppur quelle che seguono siano supposizioni, ci si azzarderà nondimeno a presentarne alcune.

- I. In seguito all'imporsi della superiorità tecnologica europea, l'eclissi della centralità della cultura cinese nel Giappone del XIX secolo ha portato allo studio delle lingue europee e della letteratura europea, causando così nel Paese del Sol Levante un allontanamento da quella *koinè* letteraria e scrittoria di stampo sinitico;
- II. La riforma dell'istruzione di periodo Meiji puntò ad una maggiore standardizzazione della scrittura e la norma *Oieryū* cessò di esistere. Inoltre, la diffusione della stampa moderna portò al monopolio dei caratteri scritti in *kaisho*;

In merito a questo, si sono espressi gli studiosi Tarin Clanuwat, Alex Lamb e Asanobu Kitamoto nell'articolo *End-to-End Pre-Modern Japanese Character (Kuzushiji) Spotting with Deep Learning* (Individuazione Diretta dei Caratteri Giapponesi Pre-moderni tramite l'Apprendimento Profondo). Nell'introduzione viene esplicita la ragione dell'enorme complessità posta dalla scrittura *kuzushiji*. L'articolo mostra come non solo ogni suono possa essere realizzato con caratteri distinti, ma come caratteri *kuzushiji* apparentemente quasi-identici possano essere semplificazioni di caratteri diversi: lo si è osservato precisamente in questo studio notando per esempio la diffusissima forma a 'B'. Lì diviene dunque essenziale il contesto, ed è proprio qui che entra in gioco l'intelligenza artificiale.¹² Poco dopo, si menziona anche la ragione per cui è venuta meno la capacità di leggere questo corsivo. Gli autori descrivono come i *kuzushiji* siano stati impiegati nella stampa per un millennio, ma in periodo Meiji diverse riforme abbiano unificato lo *hiragana* ed abbiano reso la maggior parte degli stili corsivi obsoleti per la scrittura e la stampa moderne. Proprio per queste ragioni la conoscenza dei *kuzushiji* è andata scomparendo e «[...] most Japanese natives cannot read books written or published prior to the reforms.»¹³ L'articolo in questione individua nelle riforme di periodo Meiji la causa principale per cui si è persa la capacità di comprendere questi testi, tacendo tuttavia il fatto che i *kuzushiji* di periodo Edo trovano una corrispondenza nella tradizione calligrafica cinese. Proprio questo fatto lascia ipotizzare che quanto sopra esposto al punto I possa avere giocato un ruolo anch'esso.

¹² Clanuwat, Lamb, Kitamoto, "End-to-End Pre-Modern Japanese Character...", p. 15

¹³ Clanuwat, Lamb, Kitamoto, "End-to-End Pre-Modern Japanese Character...", p. 15

Sino a questo punto, tuttavia, si sono ricapitolati solamente gli aspetti inerenti la natura e l'origine dei singoli grafemi che compongono lo scritto *kuzushiji*. Ritienesi essenziale trattare anche le considerazioni sull'effetto di insieme, ovvero su come i *kuzushiji* vengono utilizzati nei testi. Ciò che si è potuto osservare è che i caratteri vengono disegnati senza staccare il pennello dalla carta, creando fila unite e fluide. Non appare esservi nessuna divisione geometrica fra i caratteri, che sono invece con gran creatività disposti a distanze alternate gli uni dagli altri, a volte sovrapponendosi, spaziando ora in laterale ora in verticale. Le forme non rispecchiano il classico quadrato del *kaisho* e reinventano invece la struttura, creando forme estremamente semplificate a filo d'erba con geometrie variate. Si può ricondurre a questo magistrale uso dello spazio (*ma* 間) e alla sapiente connessione delle forme l'incredibile eleganza e sinuosità del corsivo di periodo Edo. Naturalmente, laddove in tutti i testi presi in considerazione la semplificazione formale di *kuzushiji* individuali si mantiene consistente, si è potuto ben osservare che il corsivo nel suo comportamento collettivo presenti una maggiore variabilità. Esso spazia da una certa qual formalità — che come si è in precedenza fatto notare ricorda la scrittura moderna — ad una assenza di qualsiasi rigidità, offrendo un fluente e maestoso corsivo. Considerando la media generale, i *kuzushiji* di queste pagine paiono assestarsi in un compromesso mediano: lo scritto è elegantemente realizzato cercando forme plastiche e allo stesso tempo permangono certuni elementi atti a migliorare la comprensione, in primo luogo i *furigana* a fianco dei *kanji* (questo fenomeno è presente in tre dei quattro testi analizzati). In conclusione, si tratta di uno stile scrittoria dall'aspetto estremamente pregevole, che facendo uso dei caratteri cinesi corsivi li impiega come *man'yōgana* e, alternando formalità, spazi e geometrie, li unisce scorrevolmente senza staccare il pennello. Con un aspetto tanto esteticamente curato e dall'apparenza libera, se non addirittura talora caotica, è motivo di stupore pensare che si trattasse di uno standard. Ciò che si è potuto vedere in questi quattro volumetti non è la libera espressività artistica di un calligrafo, la quale esige sempre un ingente tributo alla chiarezza. Si tratta di una norma impiegata anche da ufficiali del *bakufu* e nella letteratura comune. La ragione della nostra sorpresa odierna è certamente il fatto che oggi la scrittura standard è omologata in ogni aspetto e vi è poco spazio per estetica o variabilità personale. Proprio questo punto stimola la riflessione che verrà affrontata nel segmento seguente: la scrittura come forma di espressione personale ed il corsivo a mano come forma di resistenza alla uniformazione linguistica.

III. Implicazioni Sociali

In questa seconda sezione il proposito è quello di ampliare l'osservazione della scrittura *kuzushiji*, non osservando più meramente la grafia, ma spostandoci su una tematica di natura sociale e filosofica. Desiderasi così proporre una riflessione che non ha a che vedere esclusivamente col corsivo di periodo Edo, ma che sgorga dalla contemplazione del medesimo. La presente tesi nasce da un connubio fra rigore accademico e genuina passione: senza privare questo studio dell'impronta scientifica che lo ha governato finora, si ritiene che essa sola non possa esprimere appieno la visione che rende tale forma di scrittura così affascinante. Questa seconda sezione è da considerarsi complementare e si propone di fare uso dei *kuzushiji* come base di partenza per una serie di considerazioni sulla uniformazione e sul ruolo che la scrittura possa avere nell'espressione personale dell'individuo.

Ora che si è risposto alla prima domanda essenziale che ci si era posti nell'introduzione, ovvero quale fosse la natura estetica del corsivo di periodo Edo, si può procedere ad affrontare il punto seguente. Possono i *kuzushiji* davvero esser individuati come modello virtuoso mediano fra standardizzazione e libertà espressiva? Per tentare di rispondere a questa domanda, è necessario in primo luogo comprendere il nesso che può esistere fra scrittura ed espressione personale. Una volta discusso ciò, ritienesi importante toccare la questione dell'uniformazione linguistica.

III.I L'Esperienza Tattile ed il Dao Interiore

Nell'osservazione della scrittura *kuzushiji* uno dei primi elementi a risultare evidenti è la carica espressiva: lontano dall'essere incapsulato e rigido, il corsivo di periodo Edo scorre come l'acqua e porta con sé una notevole variabilità. Tale libertà non può che esser motivo di fascino per uomini moderni che raramente stringono fra le mani una penna ed il cui lusso di lasciare un'impronta personale nello scritto quotidiano sembra pian piano scomparire.

Sotto un punto di vista pratico, la macchina da scrivere prima ed il computer elettronico poi hanno offerto sistemi di scrittura molto più efficaci nel trasmettere informazioni: simboli sempre uguali, sempre perfetti, si susseguono immutabili assicurandone la comprensione da parte di chiunque. Nella nostra corsa all'efficienza tuttavia sorge sommessamente il dubbio che in fondo qualche cosa sia in effetti andato perduto, che la gran comodità moderna sia stata barattata in cambio di qualcosa di prezioso. Proprio questo è il tema affrontato da Sascia Pellegrini nell'articolo *Cursive writing and the sense of touch: reframing the tactility of everyday life* (La Scrittura corsiva e il senso del tatto: ridefinire la tattilità della vita quotidiana). L'autrice scrive della crescente diffusione della scrittura asemica — ovvero arte astratta dall'aspetto di scrittura a mano — e la associa all'inesorabile scomparsa della scrittura corsiva, domandandosi se non esista fra le due cose una correlazione. Pellegrini esplica come l'azione di reggere una penna ed imprimere segni su un foglio di carta si distingua dal battere su una tastiera in molteplici modi. In primis il mero atto meccanico presuppone un processo mentale distinto e produce un'esperienza tattile molto diversa. La scrittura a mano, dice Pellegrini, si può scindere in due fasi: l'elaborazione concettuale della parola e l'identificazione della stessa nelle sue forme e contorni. Allo stesso tempo, il gesto fisico della mano ne lascia traccia sulla carta e quest'ultima parte è evidentemente influenzata dal proprio *habitus* in senso bourdieusiano, ovvero da tutte quelle disposizioni personali determinate dalle nostre condizioni sociali e culturali. Nella scrittura manuale, le dita sono parte attiva di questo

processo, in cui esiste una dimensione tattile unica. Del tutto distinta è la scrittura a macchina, la quale invece presenta un processo in cui all'elaborazione mentale della parola segue l'identificazione visiva dei tasti da premere. L'esperienza tattile è ridotta al minimo, così come lo è l'impronta personale. Così viene riassunto il paragone:

... The act of cursive writing is specific, idiosyncratic, exclusive: writing on a keyboard is unspecific, standardised, extensive.¹⁴

Si nota anche l'impermanenza del testo digitale ed il paradosso della sua intemporalità: un testo digitale può essere scritto ed editato in giorni diversi e nulla tradirà tale mutazione. Esso è sempre nuovo ed al contempo sempre sul punto di scomparire senza lasciar traccia. Al contrario, la scrittura a mano invecchia e marchia la carta in ogni suo tratto, rivelando ogni evoluzione. Il risultato stesso è del tutto irripetibile: pur scrivendo i medesimi simboli, la mano non li potrà mai riprodurre identici, la carta sarà diversa ed anche il flusso d'inchiostro lo sarà.

L'autrice considera che, mentre la standardizzazione della tastiera produce anonimia ed atemporalità, l'individualità sia la caratteristica più stupefacente della scrittura a mano e «[...] the marks left on a paper are unmistakably mine, yours, or someone else's hand; the very process of using the pen, a technological extension, a protrusion or offshoot of the human body, the way the fingers hold the pen to produce the signs, makes something unique, irreplaceable.»¹⁵

Spiegasi anche come l'importanza attribuita alla scrittura a mano sia dipendente da fattori culturali e menziona la cultura cinese e giapponese come esempi di culture nelle quali la calligrafia è riconosciuta non solo come arte, ma anche come requisito identitario importante per una persona colta e costumata.

Proseguendo su questa linea, esiste uno studio che, analizzando la storia della calligrafia cinese, parla di come sin da tempi antichi la scrittura fosse considerata importante non solo per dimostrare la propria cultura o status sociale, ma la propria moralità stessa. Si tratta dell'articolo dal titolo *Moral and Philosophical Implications of Chinese Calligraphy* (Implicazioni Morali e Filosofiche della Calligrafia Cinese) dello studioso Peimin Ni. Egli parla di come molti fra i calligrafi sostenessero che nello stile scrittorio si riflettesse il carattere di un uomo, così come la sua onestà e rettitudine. Nella cultura cinese in somma la scrittura è sempre stata veicolo massimo di espressione personale e specchio interiore. Si menzioneranno ora alcuni episodi del percorso proposto da Ni al fine di meglio comprendere le varie interpretazioni filosofiche. Si inizia premettendo che una ragione plausibile per cui la calligrafia in Cina ha assunto una importanza così grande su un piano espressivo è da ricondursi al tipo di scrittura. Un alfabeto presenta tipicamente forme ripetute e meno elaborate, mentre i caratteri cinesi con la loro natura pittografica ed ideografica offrono maggiore varietà e libertà artistica (come si è potuto osservare nell'analisi dei *kuzushiji*). Inoltre pennello e carta di riso sono materiali che consentono maggiore variabilità: la carta assorbe l'inchiostro facilmente tanto più esso è liquido, creando bordi sfumati; il pennello, come già menzionato nella sezione precedente, è uno strumento versatile che consente linee sottili o spesse, fluide o spezzate, morbide o violente. Tutto questo costituisce un terreno fertile per l'espressione artistica e «[...] permits the artist to fully use her own imagination and creativity.»¹⁶ L'autore cita il filosofo neoconfuciano Xu Fuguan, il quale propone un punto di vista interessante per il nostro studio e così enuncia:

¹⁴ Pellegrini, "Cursive writing and the sense of touch: reframing...", p. 2

¹⁵ Pellegrini, "Cursive writing and the sense of touch: reframing...", p. 2

¹⁶ Ni, "Moral and Philosophical Implications of Chinese Calligraphy", p. 19

... the highest aim of the Chinese aesthetic spirit and the highest aim of Chinese philosophical traditions are the same: to achieve a state of freedom in which the subject enjoys a unity with the Other and is able to move around without obstacle in his or her creative activities as a form of self expression and the expression of the embodied Dao - the Heavenly nature in human.¹⁷

Questo è dunque, secondo il confucianesimo, l'obiettivo di tutte le forme artistiche e così anche la calligrafia. Una buona grafia è ritenuta essenziale dai confuciani per essere una persona ragionevolmente istruita ed è tanto importante quanto il sapersi esprimere a parole come si conviene. Non si tratta solo di rispetto, ma di raggiungere uno stato di unità fra la persona e la propria natura divina.

Mentre il confucianesimo preferiva tratti solidi senza punte acute, che esprimessero la forza morale dell'individuo, il daoismo aveva una prospettiva diversa. Esso dà valore alla naturalezza ed alla spontaneità nella vita: così un daoista favorisce una scrittura con linee semplici e che fluiscono in maniera spontanea come l'acqua di una cascata. Il corsivo di periodo Edo è certamente alquanto daoista come stile generale, specialmente nel picco di semplicità stilizzata osservato nell'ultimo libello, *Shuten Dōji*. L'autore narra in seguito di come buddisti interpretassero il Dao come il nulla, giacché secondo il buddismo tutte le cose del mondo non sono realmente in essere e pertanto anche la sofferenza non ne è che una grande illusione. Alla stessa maniera esiste l'illusione del possesso e dell'attaccamento, liberandoci dalla quale cessa anche la sofferenza. Anche questa filosofia può essere riflessa nella scrittura e qui Ni propone un aneddoto specifico: si tratta della storia di Li Shutong. Egli era un uomo dalle molteplici virtù — fra cui attore, musicista, pittore e calligrafo — oltre che di bell'aspetto, e possedeva una scrittura molto elegante e popolare. All'età di trentotto anni, periodo in cui la sua fama era all'apice, decise di abbandonare la sua vita di piaceri terreni e farsi monaco. È molto interessante notare come la sua calligrafia sia mutata drasticamente allora, divenendo meno esteticamente piacevole e perdendo l'attrattiva 'facile' di massa che lo aveva reso noto. In cambio i suoi tratti si trasformarono, diventando freddi e semplici: esprimevano disinteresse per la vita mondana terrena. Essi apparivano parimente molto più calmi e privi di qualsiasi ansietà. Si trattò di una svolta espressiva personalissima ed individuale, poiché — fa notare l'autore — «[...] Buddhist philosophy does not have to appear in calligraphy in this particular way.»¹⁸ L'aneddoto non è che una testimonianza storica di come la grafia possa riflettere l'interiorità e di come essa abbia un'importanza centrale nell'espressione personale.

L'autore procede a parlare di come in Cina non fosse solo l'interiorità dell'individuo a manifestarsi nella sua grafia, ma si credeva che la grafia stessa potesse influenzare la virtù della persona. Nell'apprendistato calligrafico, era importante selezionare quale maestro imitare, affinché non venissero assorbiti i principi morali errati. La calligrafia viene vista come il vivere la vita: imitare un uomo d'intemerata onestà risulterà arduo, mentre seguire le orme di un malvivente parrà semplice e poco a poco non si sarà diversi dallo stesso. In ambito calligrafico si sconsigliavano gli stili piacenti, floreali e di facile attrattiva, esortando gli studenti a cominciare da stili più sobri.

In generale, dice Ni, la calligrafia consente di raggiungere quello stato di libertà ove la persona non si trova più in opposizione con il non-sé:

... When this person is in her calligraphy creativity, she will be truly "with herself" when she forgets the self and when she creates the non-self.»¹⁹

¹⁷ Ni, "Moral and Philosophical Implications of Chinese Calligraphy", p. 19

¹⁸ Ni, "Moral and Philosophical Implications of Chinese Calligraphy", p. 24

¹⁹ Ni, "Moral and Philosophical Implications of Chinese Calligraphy", p. 26

L'autore dell'articolo non solo spiega come, nella tradizione cinese, il più alto raggiungimento della calligrafia sia la manifestazione del Dao interiore nella creazione artistica, ma dimostra con esempi storici che la scrittura, laddove essa è manuale, possa riflettere il proprio animo ed essere dunque cruciale nell'espressione personale.

Questi due articoli, in conclusione, si muovono nella stessa direzione: uno analizza le caratteristiche materiali della scrittura a mano e l'altro ne analizza l'espressività interiore. L'articolo di Pellegrini si pone il quesito se, oltre alla mera trasmissione di informazioni, l'umanità non nutra altre, più profonde, necessità espressive legate alla scrittura, le quali non possono esser soddisfatte — e vengono invece soffocate — dalla tastiera e dalla scrittura digitale. Lo studio di Ni non offre altro che una considerazione filosofica e storica, la quale tuttavia risulta oltremodo rilevante per la nostra tesi. Seppur l'individuazione della moralità all'interno del mondo calligrafico sia certamente culturale, è affatto indubbio che la grafia si faccia espressione della personalità, che nel contesto culturale cinese veniva concepito come Dao interiore. Dalla consultazione di questi due testi è possibile affermare che la scrittura a mano offra una gamma di espressione inimmaginabile rispetto alla scrittura con tastiera. Inoltre, ben lungi dall'essere un mero mezzo di comunicazione, essa è stata per millenni un mezzo quotidiano ineguagliabile di espressione personale.

III.II Standardizzazione: fra Progresso, Impoverimento e Soggezione Linguistica

All'inizio di questa tesi, nella presentazione iniziale, si è voluto proporre uno spettro grafico immaginario ai cui estremi esistevano da un lato la libertà espressiva totale in uno stato di totale anarchia e dall'altro una scrittura completamente uniformata e standardizzata, capace di trasmettere freddamente informazioni ad un più vasto pubblico possibile. Avendo già discusso l'importanza dell'espressione personale nella scrittura, nonché l'inalienabile velleità quotidiana che continua ad animare l'uomo moderno, si affronterà in questa seconda sezione il tema della standardizzazione linguistica e dei suoi effetti.

Iniziando da considerazioni di base, nei secoli e nei millenni passati fu costante all'interno di ogni lingua la presenza di un qual dialetto considerato più elevato e questo avveniva per ragioni distinte. Tipicamente — seppur questa visione pecchi di semplificazione — il gruppo politico dominante considerava la propria variazione linguistica come superiore ed il *capitale* simbolico accumulato veniva esteso alla lingua stessa, accrescendone il prestigio artificialmente. Allo stesso tempo vi era spesso un'azione di raffinamento di tale variazione di lingua, al fine di renderne la superiorità più convincente. Si tratta per esempio del dialetto di Tōkyō in Giappone, che ha oggi preso il posto di quello di Kyōto. La centralità della variazione di Kyōto derivava dal potere politico dell'imperatore e dal *capitale* culturale detenuto dalla sua colta corte nobiliare: da molti secoli privata del potere

politico, la vecchia capitale deteneva ancora una forte influenza culturale e simbolica. Solo molto più recentemente la variazione di Tōkyō ha avuto successo nel soppiantarla, non per superiorità culturale, ma per importanza politica ed economica. Lo stesso accadde in molti altri paesi, quali per esempio Regno Unito e Francia. Diverso è stato il caso di quel dialetto latino di epoca medievale che poi politicamente chiamammo “italiano”. Il fiorentino letterario deve la sua fama ed importanza all'enorme *capitale* culturale e simbolico derivato da quei poeti ed autori — principalmente Dante, Petrarca e Boccaccio — i quali nella Firenze del secolo XIV produssero opere di tale statura che la lingua adoperata venne riconosciuta come il volgare colto per eccellenza in tutta Italia. Pertanto non fu in questo caso la centralità politica, ma il peso culturale a trasformarlo nella lingua standard. Tuttavia, ciò di cui si è appena parlato fu una diffusione limitata alle élites intellettuali e politiche, e non una lingua realmente diffusa capillarmente fra la popolazione.

Il fenomeno dell'uniformazione della lingua nazionale che si intende affrontare è di natura distinta e prese piede in Europa e Giappone in tempi più recenti, intorno al XIX secolo. La diffusione della stampa moderna ed una più ampia partecipazione della popolazione nella vita politica hanno prodotto esigenze di maggiore alfabetizzazione. Di fronte ad un volgo che sino a quel momento era in gran parte incapace di leggere e scrivere, si introdussero programmi di istruzione pubblica che miravano a ridurre al minimo le diversità locali e a produrre unità e coesione. La concezione politica alla base era quella degli stati nazionali, secondo la quale un paese era costituito da un popolo omogeneo, con una cultura comune ed una lingua uguale per tutti. Questa è l'ideologia che ereditò il Giappone in seguito alla restaurazione Meiji: le distinte realtà culturali e linguistiche feudali, che avevano contraddistinto il periodo Edo, dovevano essere ricomposte con un massiccio programma di istruzione pubblica e servizio di leva militare. Ogni varietà linguistica locale doveva essere subordinata al fine di produrre un popolo giapponese uniforme. Se sotto un punto di vista pratico ciò poteva apparire come una dottrina efficiente e necessaria al fine di raggiungere il livello di 'incivilimento' e industrializzazione dei paesi europei, oggi possiamo constatare anche i danni derivanti da siffatta dottrina. Al fine di alfabetizzare in tempi brevi una grande massa di popolazione e creare al contempo una cultura e una lingua 'neutre', l'istruzione domandò una estrema semplificazione. Questo processo può aver contribuito ad un appiattimento, oltre che alla violenta impronta ideologica che sopprime l'eterogeneità locale. L'articolo *Language Standardization & Linguistic Subordination* (Standardizzazione Linguistica e Subordinazione Linguistica), elaborato dagli accademici Anne Curzan, Robin M. Queen, Kristin VanEyck e Rachel Elizabeth Weissler, affronta proprio il tema dell'uniformazione linguistica. Qui non viene tuttavia descritta come un fenomeno naturale ed inevitabile, bensì come una vera e propria ideologia, introiettata oggi dalla maggioranza e matrice di numerosi effetti dannosi. Desiderasi premettere che l'esistenza di una variazione più colta e ricca di potenziale espressivo e che questa variazione divenga lingua franca al servizio di una comunità linguistica sono da considerarsi elementi in sé benigni ed auspicabili. La critica quivi mossa è rivolta in vece a quell'ideologia di normalizzazione uniformante ed oppressiva, che mira alla soppressione ed allo svilimento degli altri dialetti. Gli autori dello studio spiegano come sia oggi divenuto comune esprimere disappunto, pena e ribrezzo nel leggere errori grammaticali, errori ortografici ed usi della lingua altresì estranei alla variazione dominante. Tali intolleranze possono apparire di poco conto, ma rivelano un problema molto più profondo. Coloro che vengono ritenuti colpevoli di tali 'errori' sono soggetti ad un giudizio negativo, che si sposta dal linguaggio alla persona. Spesso questo produce una immagine individuale di mancanza di cultura, preparazione professionale e addirittura intelligenza. Si tratta, dicono gli autori, di una forma di sbarramento linguistico, che preclude ingiustamente l'accesso a opportunità professionali e scolastiche a molti individui.

Stimasi che la lingua non sia solo un sistema di comunicazione meccanico, ma una forma di espressione personale:

... The languages we speak are essential parts of our identities; they are not just how we talk about the world but are part of who we are and part of our cultures and communities. Further, the languages we speak are part of how we understand the world we live in.²⁰

Si denuncia quindi come l'uniformazione linguistica sia più di un processo, una ideologia che normalizza un'idea di correttezza e limita l'espressione personale, sotto minaccia di un giudizio sociale. Dall'insegnare a scuola una variazione linguistica condivisa al fine di facilitare la comunicazione e la condivisione culturale, ci si trova a osservare oggi una grave degenerazione di tale processo. Probabilmente viziate fin dal principio, l'uniformazione e la così diffusa ideologia della correttezza celano dinamiche di potere politico, tramite le quali le élite preservano la propria posizione dominante all'interno di una data società. Questo, infatti, non solo crea un senso di umiliazione individuale, ma «[...] given the connection of language to identity, culture, and community, judgments about individuals' language use are frequently linked to groups of people (rather than specific individuals), particularly those connected by race, ethnicity, gender identity, social status, geographic location, and education.»²¹ Coloro che usano la variazione standard detengono un alto prestigio sociale, mentre persone appartenenti ad altri gruppi nei quali si parlano altre variazioni godono di prestigio inferiore. Anche la lingua può allora divenire terreno di conflitto sociale, poiché il prestigio attribuito alla varietà standard tende a favorire i gruppi che già detengono maggiore *capitale* culturale e simbolico, o economico per acquisire gli altri due. Coloro che non fanno uso della lingua 'corretta' subiscono una limitazione dell'accesso a determinati contesti di prestigio: sono in sostanza privati della propria voce.

Esiste un'altro effetto negativo della standardizzazione che nell'articolo viene menzionato ed è un effetto di impoverimento linguistico. Così si legge:

... Discussing language standardization is critical, given how deeply ideologies about language use and correctness are embedded in our social interactions with one another and in our cognitive capacities to both produce and interpret language. Standardization often hides the fact that all varieties of all human languages are equally capable of being "grammatical" in the sense that users have strong understandings of the rules that govern the variety.²²

Viene qui espresso un concetto chiave, ovvero che la standardizzazione possa influenzare le nostre capacità cognitive in relazione all'abilità di produrre ed interpretare la lingua stessa. Desiderasi elaborare maggiormente su questo punto ed esplicitare in quale modo esso abbia una forte connessione con il tema della presente tesi. Una eccessiva uniformazione non solo causa forme discriminatorie ed oppressive, ma può ridurre la conoscenza che si ha della lingua stessa. La lingua può essere immaginata come un grande fiume che scorre senza mai fermarsi e che si separa naturalmente in molteplici corsi distinti, più o meno distanti gli uni dagli altri. Anche laddove se ne voglia individuare uno come norma ufficiale, esso non costituisce il fiume nella sua interezza, bensì solo un tratto, geograficamente e temporalmente definito. L'uniformazione linguistica, specialmente in un contesto di alfabetizzazione pubblica di massa, tende a mettere al centro la norma ufficiale ed a sminuire le altre, considerandole errate o mal parlate. Questo appiattisce il conocimiento dell'individuo, dappoiché la conoscenza delle altre variazioni può offrire punti di vista distinti della medesima lingua e ne consente una più profonda comprensione. Così come lo studio della variazione classica del latino antico si ritiene amplii la comprensione dell'italiano, l'apertura ad altri

²⁰ Curzan, Queen, VanEyck e Weissler, "Language Standardization & Linguistic Subordination", p. 18

²¹ Curzan, Queen, VanEyck e Weissler, "Language Standardization & Linguistic Subordination", p. 19

²² Curzan, Queen, VanEyck e Weissler, "Language Standardization & Linguistic Subordination", p. 20

dialetti moderni del latino può dimostrarsi importante. Essa aiuta lo sviluppo di una cognizione generale circa il significato delle parole e le possibilità espressive della lingua, al di fuori delle consuetudini specifiche del fiorentino. Allargando ancora l'orizzonte, è possibile che altrettanto benefica sia l'esposizione a varietà latine non italiane, come quelle ispaniche e lusitane. Tutto ciò consente una conoscenza della lingua molto profonda, e potrebbe liberare l'individuo da quell'impoverimento sistematico creato dall'istruzione normalizzata. Questo può portare addirittura ad un paradosso: laddove la conoscenza della lingua standard viene ritenuta apice dello status culturale, è talora riscontrabile in vece come quanto più la conoscenza della lingua si approfondisce tanto più l'espressione personale tenderà a divenire variegata e creativa, facendo uso di molteplici strutture grammaticali senza limitarsi all'uso della norma formale. Questo produce una migliore consapevolezza ed un maggiore dominio della propria lingua, e costituisce una cura per la discriminazione precedentemente menzionata. Lo stesso può certamente esser detto nell'ambito della lingua giapponese. Così come lo studio del giapponese classico si ritiene migliori la comprensione del giapponese moderno, alla stessa maniera l'esposizione a variazioni di altre provincie potrebbe costruire una più solida consapevolezza della lingua nipponica in toto. Non solo ogni variazione offre profondità, ma anche il giapponese classico non è che la più colta delle variazioni antiche. L'immagine che se ne trae è quella di una matassa linguistica oltremodo intricata che va oltre la concezione di 'correttezza' tanto diffusa nella contemporaneità. Per riassumere, si ritiene che ogni rivolo e canale riveli un pezzettino in più del grande fiume linguistico, ed che una conoscenza più ricca e complessiva dello stesso possa contribuire a ridurre le discriminazioni ed ampliare il potenziale espressivo della lingua.

Applicando il discorso generale che si è appena fatto, i *kuzushiji* di periodo Edo non sono che una tappa intermedia nel percorso verso lo *hiragana* moderno. Quest'ultimo nasce con le riforme del periodo Meiji e fa una selezione drastica delle forme dei *kuzushiji*, riducendole al minimo ed irrigidendone la forma. Lo studente moderno di giapponese apprende lo *hiragana* come un alfabeto a parte con forme definite ed immutabili. L'istruzione standardizzata domanda anche la correzione di qualsiasi deviazione nelle minime curve e ciò lascia lo studente medio privo dell'attiva consapevolezza di stare in effetti scrivendo caratteri cinesi, impiegati come *man'yōgana* in forma corsiva. Questa ideologia accieca così l'apprendista moderno di fronte alla ricchezza e varietà che esiste dietro alla scrittura nipponica. Il risultato non è solo l'ignoranza del carattere di origine, ma del fatto che esistono diversi modi di semplificare il medesimo carattere e che si tratta di semplificazioni esistenti in un più vasto universo calligrafico cinese. La scrittura e la comprensione della stessa vengono così impoverite e va perduta la consapevolezza di una variabilità che rifugge il semplice 'giusto' o 'errato' della norma ortografica moderna. I *kuzushiji* pertanto non solo hanno un'apparenza sciolta ed artistica capace di appagare il nostro senso estetico, ma rappresentano uno strumento di evasione dall'uniformazione, consentendo una comprensione più profonda della scrittura nipponica.

IV. Discussione Finale

Si giunge ora così al termine di questo percorso iniziato con una domanda di ricerca di natura non solo grafica e linguistica, ma anche filosofica. È possibile riconoscere nei *kuzushiji* un modello grafico di equilibrio ideale fra standardizzazione e libertà espressiva? Questa domanda apre la porta a numerosi interrogativi, i quali dovevano essere affrontati e compresi al fine di poter dare una risposta.

In primo luogo, è stato necessario intendere in che cosa consistesse veramente il corsivo di periodo Edo, quali caratteristiche lo contraddistinguevano e quali costumi stilistici, dei caratteri cinesi individuali e di insieme, producessero nel lettore quel vivido e appagante senso di bellezza. Certamente la bellezza non può, e forse neppure dovrebbe mai, essere il mero prodotto di un'analisi tecnica e non può che essere sempre influenzata dal punto di vista dello spettatore. La presente tesi nasce infatti da una personalissima passione per la calligrafia giapponese ed è da questo senso estetico che sono sorte le riflessioni quivi contenute. Esistono tuttavia nei *kuzushiji*, così come per le grandi opere d'arte europee del passato, tanto evidenti sforzi ed artifici nell'atto della realizzazione da rendersi desiderabile un'analisi specifica, per raggiungerne una più fonda comprensione. Si sono così scelti documenti dell'epoca da analizzare al fine di poterne osservare le caratteristiche: come il corsivo di periodo Edo si relaziona con lo standard *kaisho* e come si differenzia invece da altre forme scritte moderne.

In secondo luogo, l'altro interrogativo emerso dalla domanda di ricerca si basa sulla disposizione concettuale delle forme di scrittura all'interno di uno spettro orizzontale. Quivi si collocano ai due estremi pura efficienza comunicativa da un lato ed espressività personale senza limiti dall'altro. Laddove la libertà espressiva totale, in un contesto sociale, rischia di compromettere il fine primario della scrittura stessa, ovvero la trasmissione di informazioni, la standardizzazione assoluta priva lo scritto di qualsiasi impronta personale. Alla luce della classificazione che ci si è così azzardati a proporre, in quale punto dello spettro è auspicabile che la nostra scrittura quotidiana si collochi? Quanta importanza andrebbe attribuita a quell'espressione personale di natura scrittoria che solo nella grafia a mano trova vero respiro? Questi sono gli interrogativi, o meglio le riflessioni, che la domanda di ricerca ci impone e che sono stati affrontati in questo lavoro.

Il presente studio pertanto risulta caratterizzato da una natura ibrida: esso inizia come tesi di ricerca basandosi sull'analisi paleografica di documenti storici ed archivi, ma non si sofferma solo su di essi e procede invece in un'altra direzione. La scrittura corsiva *kuzushiji* costituisce una fonte di ispirazione ed una base per proporre al lettore la riflessione su un tema più ampio e di natura linguistico-filosofica. I *kuzushiji* possono far sorgere quesiti relativi alla filosofia del linguaggio, ovvero non solo a come si scrive e come si è scritto in passato in termini scientifici, ma come si dovrebbe scrivere, cosa ci spinge a scrivere e perché. Non risulta fattibile — né per alcuni aspetti appetibile — scongelare ed implementare in toto i *kuzushiji* come scrittura standard nel mondo di oggi, per le ragioni che sono state menzionate e che li rendono così ostici ai lettori moderni. Ciononostante si ritiene che una diffusione del loro studio ed una maggiore tolleranza alla variabilità nello *hiragana* possano offrire grandi benefici: ciò sarebbe di aiuto nella comprensione della scrittura giapponese moderna, ma soprattutto potrebbe divenire un insostituibile strumento sia di evasione dall'ideologia dominante della standardizzazione, sia di rivalutazione della diversità in campo linguistico.

Si è osservato nella prima sezione come i *kuzushiji* possano essere caratterizzati da grazia, fluidità e persino talora disordine, e che alla base di queste vi sia una marcata variabilità di natura plastica e

formale. Il tutto è costruito su modelli calligrafici di corsivo cinese che ne assicurano una certa uniformità. Complessivamente si tratta di uno stile scrittorio corsivo di spettacolare bellezza e si è potuto constatare come tale estetica sia consentita proprio dalla tolleranza alla diversità implicita nello stile stesso. Esistono un senso di *ma*, creato dalle spaziature del testo, ed una alternanza di forme e spessori che regalano un aspetto caratteristico. Si è notato anche come non esista un solo stile unitario, ma in alcuni casi i *kuzushiji* sono applicati solo ai *kana* e non ai *kanji*, i quali rimangono scritti in *kaisho* o *gyōsho* con *furigana* ai lati; in altri casi i *furigana* permangono, ma a lato di *kuzushiji* come semplici indicatori di quali siano *kanji* e quali *kana*; infine vi sono anche testi privi di alcun *furigana* e scritti in *kuzushiji* al massimo della semplificazione. Il tema comune pare dunque essere una grande variabilità che crea una impressione caotica di scrittura puramente calligrafica ed artistica. Eppure l'elemento di standardizzazione risiede nella natura della semplificazione, che si attiene alle forme di corsivo calligrafico cinese.

Il punto centrale di questa tesi è che i *kuzushiji* non sono solo un tipo di corsivo di bell'aspetto che suscita in noi pensieri sul potenziale latente di libertà espressiva della scrittura, ma sono in realtà cruciali in quel dibattito sull'uniformazione linguistica moderna. Essi sono l'ultimo — e forse il più vivido — esempio di scrittura nipponica tuttora ancorata alle sue origini sinitiche, prima che la standardizzazione centralizzata fosse messa in moto e che quel collegamento con la tradizione cinese venisse reciso. Si tratta pertanto non solo di un fossile del passato, ma di una fune che, ancora intatta, mantiene viva la connessione della scrittura giapponese con le sue origini continentali. Sebbene creasse allo studente complicazioni maggiori rispetto a quella moderna, l'apprendimento dei *kuzushiji* assicurava una più profonda conoscenza della lingua, presupponendo la cognizione dei caratteri cinesi di origine, usati come *man'yōgana*, di cui diverse semplificazioni erano accettate nella scuola *Oieryū*. Lo *hiragana* moderno sotto questo punto di vista rappresenta una rottura di quella grande fune precedentemente descritta, e, se da un lato esso ha prodotto una più capillare alfabetizzazione, ha invero indebolito quel collegamento ancestrale, riducendo al contempo la variabilità espressiva e favorendo la diffusione di quell'ideologia della correttezza discussa da Curzan, Queen, VanEyck e Weissler²³. Ed è proprio qui che si è reso necessario procedere con la seconda parte della tesi, cercando risposte circa l'effettiva rilevanza dell'espressione personale nella scrittura quotidiana ed il modo in cui essa abbia a che vedere con il tema dell'uniformazione moderna. La contemporaneità esige un rispetto sempre più rigoroso delle norme ortografiche, scrittorie e linguistiche e ciò esiste all'interno di un fenomeno di globalizzazione ed informatizzazione che, laddove da una parte unisce genti lontane e favorisce la diffusione della cultura, dall'altra può altresì contribuire all'impoverimento culturale e all'erosione di forme di espressione locali e individuali. Trattasi di un tema assai complesso, l'approfondimento del quale esulerebbe dall'assunto specifico di questa tesi, ma risulta rilevante riguardo al modo in cui la lingua viene prodotta, concepita e scritta. Come si è potuto apprendere, l'uniformazione linguistica può assumere inoltre i tratti di un'ideologia dominante che agisce all'interno di quello scenario globale di appiattimento culturale sistematico precedentemente menzionato. La scrittura corsiva risulta così non essere forse un semplice nostalgico vezzo, ma una necessità tattile ed espressiva tutt'altro che scomparsa nell'uomo moderno. I *kuzushiji*, appartenendo ad un passato precedente a questo fenomeno di totale omologazione scrittoria, costituiscono non solo un affascinante oggetto di studio, ma anche una ispirazione volta alla rivendicazione linguistica dell'espressione personale. Tale rivendicazione aiuta a sviluppare una concezione distinta di ciò che lingua e scrittura significhino per noi umani ed in questo nostro contesto di sempre maggiore impersonalità è possibile che risulti sorprendentemente sovversiva.

²³ Curzan, Queen, VanEyck e Weissler, "Language Standardization & ...", p. 20

La presente tesi offre una analisi paleografica limitata nel numero di documenti osservati e, alla luce del presente stato dell'arte, si appoggia ad un numero alquanto contenuto di articoli accademici. Sin dal principio, non si ebbe mai l'intento di condurre un massiccio studio paleografico: l'analisi dei documenti esiste in funzione di una riflessione più ampia che esula dalla mera paleografia. Nonostante ciò, sono emerse numerose caratteristiche di interesse accademico che potrebbero essere ampliate in futuro tramite l'utilizzo di più numerosi archivi, dizionari ed un maggiore numero di fonti primarie.

L'analisi, poi, ha intenzionalmente sorvolato sul fatto che in periodo Edo non vi fosse un solo stile di *kuzushiji*, bensì distinte variazioni: in particolare, se la scuola *Oieryū* — come già detto — era usata dalla maggioranza della popolazione e dalle istituzioni, anche lo stile *Karayō* (唐様) era presente. Lo stile *Oieryū* acquisisce questo nome in periodo Edo, ma fu uno stile tramandato sin da Fujiwara no Yukinari (藤原行成) di era Heian, noto come scuola *Shōren'inryū* (青蓮院流). Il termine *Karayō* contrasta invece con *Wayō* (和様) nel significato di 'stile giapponese', giacché la scuola *Karayō* è di stampo sinotico²⁴. Da qui in poi si diramano disquisizioni di specificità estrema e di natura complessa. Siccome di siffatte distinzioni non si possiede che una cognizione generale, si è preferito non discuterne durante l'analisi, a cagione della mancanza di conoscenza sufficiente e soprattutto della capacità di distinguere graficamente con chiarezza l'uno dall'altro. Laddove si possedesse una conoscenza calligrafica superiore, un possibile sviluppo futuro non potrebbe che beneficiare di un approfondimento in tal senso.

Infine, il discorso trattato nella seconda sezione potrebbe essere approfondito beneficiando di una maggiore base accademica.

A rimpetto di queste molteplici manchevolezze, si auspica nondimeno che la seguente tesi abbia catturato l'attenzione del lettore, che abbia potuto trasmettere la passione per i *kuzushiji* che per prima mosse la sua ideazione e che abbia avuto successo nel suo intento finale, ovvero quello di proporre una riflessione sul ruolo della scrittura nell'espressione personale.

Seppur la domanda di ricerca sia in essenza una meta posta con il fine vero di realizzare un viaggio, a questa si vuole nondimeno in ultima battuta provare a dare risposta. In conclusione, considerando l'analisi svolta, si ritiene che i *kuzushiji* di periodo Edo possano davvero essere individuati come un modello virtuoso di stile scrittorio, una scrittura che si colloca in un punto di equilibrio, contenendo elementi di natura uniformante ed al contempo variabilità ed elasticità tali da consentire libertà di espressione. Si tratta di un ponte, come descritto nell'introduzione, cristallizzato nel tempo, fra espressione personale e standardizzazione: nelle pennellate dei *kuzushiji* permane la memoria indelebile di un corsivo che riuscì ad appartenere a tutti senza mai cessare di appartenere anche a chi lo scrisse.

²⁴ 青山, “江戸時代における「御家流」と「唐様」: 「書体」というメディアの情報伝達”, p. 53

Bibliografia

CLANUWAT, LAMB, KITAMOTO, Tarin, Alex, Asanobu, “*End-to-End Pre-Modern Japanese Character (Kuzushiji) Spotting with Deep Learning*”, Information Processing Society of Japan, The Computers and the Humanities Symposium, 2018, p. 15-20

CURZAN, QUEEN, VANEYK, WEISSLER, Anne, Robin M., Kristin, Rachel Elizabeth, “*Language Standardization & Linguistic Subordination*”, Dædalus, the Journal of the American Academy of Arts & Sciences, 152 (3), 2023, p.18-35

HMELJAK SANGAWA, Kristina, “*Confucian Learning and Literacy in Japan’s Schools of the Edo Period*”, Asian Studies V (XXI), 2017, p.153-166

MC NAIR, Amy, “*Looking at Chinese Calligraphy: The Anxiety of Anonymity and Calligraphy from the Periphery*”, Looking at Asian Art, revisionato da Katherine R. Tsiang e Martin J. Powers, The Center for the Art of East Asia, Department of Art History, University of Chicago, Chicago, 2012, p. 53-74

NI, Peimin, “*Moral and Philosophical Implications of Chinese Calligraphy*”, Grand Valley Review, Vol. 20, 1, Article 8, 1999, p.18-31

PELLEGRINI, Sascia, “*Cursive writing and the sense of touch: reframing the tactility of everyday life*”, School of the Arts of Singapore, 2022

SHELTON, Barrie, “*Reflections on Japanese Writing and Built Form*”, Architectural Theory Review, 9:1, 2004, pp. 82-96

TSUJIMOTO, Masashi, “*Maturing of a Literate Society: Literacy and Education in the Edo Period (17th-19th century)*”, Unknown Japan, Journal of Japanese Trade and Industry, 2000, p. 44-48

WEI, LONG, Lia, Michael, “*Entexted Heritage: Calligraphy and the (Re)Making of a Tradition in Contemporary China*”, China Perspectives, 2021 p. 41-51

青山, 由起子, “江戸時代における「御家流」と「唐様」: 「書体」というメディアの情報伝達”, 神戸大学表現文化研究会, 1(2), Kōbe, 2002, p. 51-61

Sitografia

Archivio paleografico dell’Art Research Centre (ARC) dell’Università Ritsumeikan di Kyōto (da cui provengono i volumi *Osomo Hisamatsu Ukina no Yomiuri* (於染久松色読販), *Hanabusa Eguchiai Niwaka* (英画口合俄初編), *Honchō Nendai Kizue* (本朝年代記図会), *Shuten Dōji* (酒呑童子)), https://www.dh-jac.net/db1/books/results.php?enter=arc2019&f39=000&-sortField1=f56&-sortOrder1=Descend&-max=15&f00=*-&-Find

Jisho Kuzushiji Jiten Database (電子くずし字字典データベース), Università di Tōkyō, <https://wwwap.hi.u-tokyo.ac.jp/ships/w34/search/character>

Sito di modelli grafici Moji Tekkai, <https://moji.tekkai.com/zoom/%E8%99%8E/page.html>

Archivio calligrafico JiGuZuo (集古作) <https://sfzd.jiguzuo.com/>

“The Unification of the Written Word in Modern-era Japan: A Conversation between Dr. Miura Atsushi and Dr. Robert Campbell”, <https://www.japanpolicyforum.jp/culture/pt201604201245175547.html>

Immagini

Figura 1, p. 6, https://aminoapps.com/c/japaneseschool/page/item/manyogana-mo-xie-jia-ming/5BMR_WVWt5IL7YnGa5EpPY731W4LQaZk2ZNCY

Figura 2, p. 6, <https://it.wikipedia.org/wiki/Man%27y%C5%8Dgana>

Figura 3, p. 7, <https://www.nijl.ac.jp/koten/kuzushiji/post.html>