Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

Tōkyō come testo

Rappresentazioni letterarie di Tōkyō fra gli anni Venti e Trenta nelle opere di Nagai Kafū, Hayashi Fumiko e Kawabata Yasunari

Relatore
Prof. Pierantonio Zanotti

Correlatrice
Prof.ssa Caterina Mazza

Laureanda
Francesca Enea
Matricola 878272

Anno Accademico
2024/2025

要旨

本卒業論文は 1920 年代から 1930 年代にかけての東京が当時の文学作品にどのように描かれているかを考察する。とりわけ、永井荷風（1879-1959）の『墨東綺譚』（1937 年）、林芙美子（1903-1951）の『放浪記』（1930 年）、川端康成（1899-1972）の『浅草紅団』（1930 年）という三つの作品を主要に分析する。これらの作品は当時の浅草をはじめ都市空間の周縁部を舞台に、銀座をはじめ都心部の空間と対照をなしている。本研究は、そのような周縁的な場所の描写と、そこに暮らす人物たちの生活を比較することで、都心部と周縁の関係を理解しようとする試みである。

分析の方法論は、21 世紀初頭にベルトラン・ヴェストファルによって提唱されたジェオクリティック（gèocritique）を主に使用する。この方法は、文学を研究する際に、時間や人物よりも空間を大事に考えることで、テキストの中で場所の感覚と知覚の仕方に注目する。すなわち、ジェオクリティックの特徴はその場所の歴史と五感の知覚に基づき、作品の中に描かれる都市空間がどのような経験を持ち、また語られるのかを明らかにする点である。

本卒業論文は 3 節で構成されている。研究の十分に目的と方法論を説明する序論の後で、各章で三つの作品を一つずつ取り上げ、テキストの内容やモチーフだけではなく、都心部と周縁部という対比にも分析していく。

例えば、1 節の『墨東綺譚』では、音が重要な役割を果たしている。都心部を象徴するラジオの音と、周縁部の象徴する蚊の音が対比され、この二つの空間の差異が鮮明に示されている。2 節の『放浪記』では、貧困の中で女性が生きる都市の周縁を表現する。この作品は、音の代わりに、臭いが空間に非常に重要な役割を果たしている。最後、3 節の『浅草紅団』では、浅草が当時の重要な盛り場として描かれている。ここでは音に加えて、関東大震災の経験が都市空間に深い影響を与えていることが表現されている。

結論として、この研究は１９２０と１９３０年代の東京の都市空間を明らかにし、文学作品が都市をどのように描いていたのかを示すことを目的としている。つまり、都心部と周縁部の関係や対比を通して、当時の東京がどのような経験を持ち、記憶され、語られてのかを理解する。

INDICE

要旨 **2**

Introduzione **5**

Metodologia 9

Struttura dell'elaborato 11

Capitolo 1 **13**

Spazi marginali in *Bokutō kidan* 18

La città scritta, una lettura geocritica 23

Tra centro e periferia: Tamanoi e Ginza a confronto 30

Conclusione 32

Capitolo 2 **35**

Vagabondaggi metropolitani tra centro e periferia 42

La città come esperienza femminile 48

Tōkyō olfattiva: geografia sensoriale e marginalità urbana 54

Asakusa nella narrazione di Hayashi Fumiko 57

Conclusioni 59

Capitolo 3 **61**

La spazialità urbana in *Asakusa kurenaidan* 70

La città stratificata: il Grande Terremoto del Kantō e la ricostruzione urbana 74

Asakusa come centro della periferia 79

Conclusioni 83

Conclusioni **84**

Bibliografia **89**

INTRODUZIONE

LEGGERE LA CITTÀ

Nel 1982 Michel Butor (1926-2016), nel suo *Repertoire V*, scriveva: "Quando arrivo in una città straniera, Tōkyō per esempio, sono accompagnato, accudito e inseguito dai testi".[1] Quando si parte per un luogo sconosciuto, infatti, si tende ad affidarsi a vari testi, siano essi giornali, guide turistiche oppure opere letterarie. Altre volte, invece, si comincia proprio dai testi, dalle storie, dalle spiegazioni che, grazie alle loro descrizioni delle città, ci invogliano a visitare un determinato luogo, a desiderare di un giorno essere lì per ripercorrere con le nostre gambe e ammirare con i nostri occhi dei luoghi che già sentiamo di conoscere. Anche io, quando sono arrivata per la prima volta in Giappone, mi sono basata sui testi per decidere cosa visitare. Ho visitato Hibiya e il suo parco perché volevo vedere il luogo dove Hirato Renkichi (1894-1922) aveva passato un giorno di dicembre a distribuire il suo *Nihon miraiha sengen undō* (Manifesto del movimento futurista giapponese, 1921), sono andata ad Asakusa per sentirmi un po' parte di *Asakusa kurenaidan* (La banda scarlatta di Asakusa, 1930) e ho camminato lungo il fiume Sumida per capire, almeno in parte, la fascinazione che Nagai Kafū (1879-1959) provava per questo fiume. Tuttavia, quando si legge un'opera di narrativa, si è, solitamente, ben consapevoli di come il testo sia un'opera per lo più fittizia, dove i personaggi vagano per le strade di Milano, Tōkyō o Lisbona, ma, Westphal rileva che, secondo alcuni studiosi – tra cui Claudio Magris –, queste sono solo "città di carta", che non hanno nessuna correlazione con la città che i turisti o le persone che in quelle città vivono, hanno davanti ai propri occhi.[2] Altri invece sostengono quasi l'opposto. Ad esempio, James A. Fuji nella sua introduzione a *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, racconta un episodio della vita del critico Maeda Ai (1931-1987), il quale, rimase così impressionato da come Roland Barthes (1915-1980), a seguito di un suo viaggio in Giappone negli anni Sessanta, fosse riuscito a coniugare il testo (o mappa) con la vita di tutti i giorni (il camminare) nel suo *L'Empire des Signes* (1970), che affermò, in seguito alla lettura di quest'ultimo, "shōsetsu wa toshi no shomotsu de aru", ovvero che il romanzo è un prodotto testuale della città.[3]

Proprio nel tentativo di leggere questo "text that is Tōkyō"[4] o, meglio, indagare la relazione tra la città e il testo, e provare a ricostruire la Tōkyō degli anni Venti e Trenta, il presente elaborato prende in esame tre opere di quegli anni, di autori abbastanza significativi nella storia della letteratura giapponese: *Bokutō kidan* (Una strana storia al di là del Sumida, 1937) di Nagai Kafū, *Hōrōki* (Diario

---

[1] Michel BUTOR, *Repertoire V: et dernier*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 33. La traduzione è di chi scrive.
[2] Bertrand WESTPHAL, *Geocriticism: Real and Fictional Space*, New York, Palgrave macmillan, 2011, pp. 91-92, 156.
[3] James A. FUJI, "Introduction. Refiguring the Modern: Maeda Ai and the City", in Maeda Ai, *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, a cura di James A. Fuji, Durham, Duke University Press, 2004, p. 15.
[4] JINNAI Hidenobu, *Tokyo: A Spatial Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. ix.

di una vagabonda, 1930) di Hayashi Fumiko (1903-1951) e *Asakusa kurenaidan* di Kawabata Yasunari (1899-1972). In questi scritti, Tōkyō non è un mero sfondo anonimo su cui si srotolano le varie trame, ma è parte integrante delle storie narrate e, ognuna di esse, ci racconta un pezzo di una città che al giorno d'oggi risulta molto cambiata. A differenza di Kyōto, infatti, dove alcuni monumenti storici resistono al corso degli anni, a Tōkyō è purtroppo ormai difficile trovare anche solo una casa che risalga effettivamente al periodo Meiji (1868-1912), conseguenza non soltanto dei molteplici incendi che si sono susseguiti nei secoli, ma soprattutto del Grande terremoto del Kantō del 1923, che provocò enormi danni alla città, cambiandone per sempre l'aspetto.[5]

Se oggi si decide di visitare Tōkyō, un visitatore che ha più o meno familiarità con la città si renderà conto di come non esista un vero e proprio centro. Il termine "centro" può essere utilizzato in diversi ambiti, come la geografia o la sociologia, e indica il cuore di un determinato luogo: ad esempio, in uno stato può coincidere con la capitale, mentre in una città può equivalere al cosiddetto "centro storico", un luogo dove convergono potere, prestigio e cultura.[6] Fin dal Medioevo, in Europa, i villaggi e le città tendevano a svilupparsi attorno a luoghi cardinali della vita sociale come la chiesa, il cimitero o il municipio e ancora adesso la maggior parte delle città sono organizzate in questo modo.[7] Visitare, oggi come al tempo di Roland Barthes, una città equivale, ancora, il più delle volte a relazionarsi con un centro "pieno", dove si concentrano i luoghi del potere e della socialità: la cattedrale, il mercato, il parlamento – o il comune –, l'università e i musei.[8] Questo vale, ovviamente, non solo per le città europee, ma per buona parte delle città di tutto il mondo, in quanto ogni città, ogni spazio, è un prodotto sociale, creato dalle persone per altre persone.[9] Tuttavia, come accennato poco sopra, Tōkyō è una delle poche eccezioni a questa regola:

> [Tōkyō] possiede sì un centro, ma questo centro è vuoto. Tutta la città ruota intorno a un luogo che è insieme interdetto e indifferente, dimora mascherata della vegetazione, difesa da fossati d'acqua, abitata da un imperatore che non si vede mai, cioè letteralmente, da non si sa chi.[10]

Date le informazioni fin qui presentate, sorgerà spontaneo chiedersi se esista, quindi, il "centro" di Tōkyō, quale sia e quali siano i suoi confini. Tuttavia, in questo elaborato, non ci si propone di definire il centro della città in senso urbanistico o sociale, ma di analizzare come, nella Tōkyō letteraria, i concetti di centro e periferia siano rappresentati nella narrativa degli anni Venti e Trenta. Utilizzando

---

[5] JINNAI, *Tokyo…*, op. cit., p. 1.
[6] Joep LEERSSEN, "Centre/Periphery", in Manfred Beller e Joep Leerssen (a cura di), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 278.
[7] Henri LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi Editore, 1976, p. 65.
[8] Roland BARTHES, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 39.
[9] LEFEBVRE, *La produzione…*, op. cit., pp. 48-49.
[10] BARTHES, *L'impero dei…*, op. cit. pp. 39-42.

la metodologia della geocritica, ci si concentrerà quindi sul modo in cui gli spazi, marginali e periferici, sono elaborati dagli autori, sui contrasti che questi instaurano rispetto all'immagine letteraria del centro, e su ciò che tali rappresentazioni rivelano riguardo a temi come l'identità, le dinamiche di potere, nonché l'influenza di fattori quali il genere e la classe sociale sul rapporto con lo spazio urbano.

Kafū, Hayashi e Kawabata sono senz'altro tre autori di spicco nel panorama letterario giapponese della prima metà del Novecento e, per questo motivo, la critica giapponese e internazionale si è estensivamente concentrata su di loro e sulle loro opere. Tuttavia, mentre l'analisi della produzione di Kafū ha generato un consistente filone di studi che indaga il suo rapporto con lo spazio urbano, per Hayashi e Kawabata tale prospettiva resta ancora relativamente marginale all'interno della ricerca letteraria.

Per quanto riguarda Nagai Kafū, un importante punto di riferimento è rappresentato da *Kafū to Tōkyō* (Kafū e Tōkyō, 1996) di Kawamoto Saburō.[11] In questo volume, Kawamoto, basandosi principalmente sul *Danchōtei nichijō* (Diario dalla casa della dispepsia, 1917-1959) – i diari personali di Kafū –, analizza svariate opere dell'autore, ricostruendo i percorsi che quotidianamente svolgeva nella capitale e mostrando come le sue passeggiate urbane si intreccino con un sentimento di profonda nostalgia per una Tōkyō ormai in via di trasformazione. Per ripercorrere i passi dell'autore per la città, mettendo in evidenza la nostalgia che pervade i suoi scritti. Su questo filone si inseriscono gli studi di Evelyn Schulz, la quale è stata la prima studiosa ad approfondire il rapporto tra Kafū e lo spazio urbano al di fuori dell'accademia giapponese. Grazie al suo studio intitolato *Nagai Kafū: Tagebuch eines Heimgekehrten* (1997), avente come tema *Kichōsha no nikki* (Diario del ritornato, 1909) dove, per la prima volta, è stata accostata la figura di Kafū a quella del *flâneur*.[12] Negli ultimi decenni Schulz ha, inoltre, continuato a sviluppare e ampliare le proprie ricerche, concentrandosi su alcuni elementi specifici della rappresentazione urbana nelle opere di Kafū – come i *roji* (vicoli) – e sulla relazione tra letteratura e spazio in opere letterarie giapponesi di epoca contemporanea.[13] A questa prospettiva si affiancano gli studi di Gala Maria Follaco, specialmente *A Sense of the City* (2017), nel quale viene esplorato il legame fra la poetica di Kafū e la costruzione dello spazio urbano, sottolineando l'importanza dei viaggi all'estero e delle letture in lingua straniera – in particolare il francese – come fattori che hanno contribuito alla sua sensibilità letteraria e stilistica.[14]

---

[11] KAWAMOTO Saburō, *Kafū to Tōkyō:* Danchōtei nichijō *shichū*, Tōkyō, Toshi shuppan, 1996.

[12] Evelyn SCHULZ, *Nagai Kafū: "Tagebuch eines Heimgekehrten": Der Entwurf asthetischer Gegenwelten als Kritik an der Modernisierung Japans*, Hamburg, Lit Verlag, 1997; Gala Maria FOLLACO, *A Sense of the City: Modes of Urban Representation in the works of Nagai Kafū (1879-1959)*, Leiden, Brill, 2017, p. 6.

[13] Si veda ad esempio Evelyn SCHULZ, "Nagai Kafū's Reflections on Urban Beauty in *Hiyorigeta*: Reappraising Tōkyō's Back Alleys and Waterways", *Review of Asian and Pacific Studies*, 36, 2011, pp. 139-164.

[14] Gala Maria FOLLACO, *A Sense of the City: Modes of Urban Representation in the Works of Nagai Kafū (1879-1959)*, Brill, Leida, 2017.

Diversa è, invece, la situazione per Hayashi Fumiko e Kawabata Yasunari, nei cui confronti gli studi che indagano lo spazio urbano sono decisamente più rari. Una delle pubblicazioni di riferimento per entrambi è senza dubbio *Modan toshi Tōkyō* (Tōkyō città moderna, 1983) di Unno Hiroshi, il quale si concentra sull'influenza della moderna Tōkyō sulle opere letterarie degli anni Venti – tra cui *Hōrōki* e *Asakusa kurenaidan* –, mettendo in risalto le trasformazioni urbane dell'epoca.[15] Un lavoro affine è *Topographies of Japanese Modernism* (2002) di Seiji M. Lippit, che analizza testi degli anni Venti e Trenta mostrando come la topografia urbana sia una componente fondamentale del modernismo letterario e illustrando le novità che la modernità ha introdotto in letteratura e nelle altre forme d'arte.[16]

Per Hayashi Fumiko, un contributo fondamentale è rappresentato da *Be a Woman: Hayashi Fumiko and Modern Japanese Women's Literature* (1997) di Joan E. Ericson.[17] Quest'opera ha avuto il merito di contribuire a rendere accessibile la figura dell'autrice a un pubblico internazionale, fornendo alcune esaustive traduzioni. Il volume, inoltre, non presenta unicamente il contesto storico e letterario dell'autrice, ma ne approfondisce la produzione, analizzandola attraverso le teorie della letteratura femminile, offrendo un'analisi della sua scrittura e del suo ruolo nella narrativa giapponese moderna. Qualora si volesse, invece, approfondire il legame tra l'autrice e le tematiche moderniste, bisognerà sicuramente tenere in considerazione *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s* (2006) di William Gardner, il quale focalizza la sua analisi sull'influenza che lo sviluppo dei *mass media* e della società di massa ha avuto in *Hōrōki*.[18] A questo si aggiungono gli studi di Paola Scrolavezza, che hanno esaminato le opere di Hayashi in relazione al genere e alla modernità, con particolare attenzione al modo in cui l'autrice ha rappresentato la condizione femminile nella Tōkyō dell'epoca.[19]

Infine, per quanto riguarda Kawabata Yasunari, è interessante notare come le pubblicazioni che hanno come tema il rapporto fra l'opera e lo spazio si concentrino principalmente sui romanzi e sui racconti scritti durante la fase comunemente definita come "ritorno al Giappone" (*Nihon e no kaiki*). Questo concetto reso popolare dall'omonimo saggio di Hagiwara Sakutarō (1886-1942) del 1938, indica una

---

[15] UNNO Hiroshi, *Modan toshi Tōkyō: nihon no 1920 nen dai*, Tōkyō, Chūō kōronsha, 1983.
[16] Seiji M LIPPIT., *Topographies of Japanese Modernism*, New York, Columbia University Press, 2002.
[17] Joan E. ERICSON, *Be a woman: Hayashi Fumiko and modern Japanese women's literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.
[18] William O GARDNER, *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
[19] Si vedano, ad esempio, Paola SCROLAVEZZA, "Alle origini della letteratura femminile moderna: Hayashi Fumiko", in *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone, (Aistugia, Arcavacata di Rende, 18-20 settembre 2003)*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2004, pp. 355-363, o Paola SCROLAVEZZA, "Il testo nomade: Hōrōki di Hayashi Fumiko", in *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone, (Aistugia, Venezia, 20-22 settembre 2007)*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2008, pp. 331-343.

riscoperta delle proprie radici e un inevitabile ritorno alla tradizione giapponese.[20] Tuttavia, per quanto riguarda le opere precedenti a questa fase, un contributo fondamentale – oltre a quello di Alisa Freedman – è quello di Maeda Ai, che nel saggio *Gekijō toshite no Asakusa* (1982, tradotto in *Text and the city* del 2004 come *Asakusa as Theater: Kawabata Yasunari's The Crimson Gang of Asakusa*) analizza il modo in cui *Asakusa kurenaidan* metta in scena lo spazio urbano come un vero e proprio teatro della modernità.[21]

Nel complesso, dunque, sebbene Kafū disponga di una tradizione critica consolidata per quanto riguarda lo studio delle relazioni fra letteratura e città, per Hayashi e Kawabata si registra ancora un numero più limitato di ricerche specificatamente incentrate sulla dimensione spaziale. Tuttavia, per tutti e tre gli autori – così come per praticamente tutte le opere nell'ambito della letteratura giapponese – non esistono studi che utilizzino la geocritica come metodologia. L'obiettivo di questo elaborato, quindi, sarà quello di contribuire a colmare questa lacuna, esplorando le modalità con cui nei tre autori emergono e si intrecciano le rappresentazioni del centro e della periferia nella Tōkyō degli anni Venti e Trenta.

Metodologia

Parte delle ricerche e delle analisi contenute in questo elaborato si basano sulla teoria della *géocritique* (geocritica) ideata da Bertrand Westphal ed esposta nell'omonimo libro del 2007, che sviluppa un nuovo approccio alla letteratura e alla rappresentazione dello spazio, attraverso una metodologia interdisciplinare che comprende, tra le altre, letteratura, geografia, sociologia e urbanistica. L'obiettivo principale della geocritica è il "geocentramento", ovvero, spostare l'attenzione degli studi letterari dal tempo – concetto che per secoli ha focalizzato l'attenzione degli studiosi – allo spazio, un elemento non solo stratificato, ma anche attivo a tutti gli effetti che influenza e viene influenzato dalle narrazioni. L'adozione di questo metodo ci permette di affrontare lo spazio in termini dinamici, tenendo conto, in questo caso, della geografia fisica della città di Tōkyō e delle molteplici prospettive che la attraversano, in quanto uno spazio non è altro che una stratificazione di esperienze – sensoriali

[20] William J. TYLER, *Modanizumu: modernist fiction from Japan, 1913-1938*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008, p. 9. Qui il saggio di Tyler viene citato per dare una spiegazione del termine *nihon e no kaiki*, ma chi scrive ritiene interessante notare come la posizione di Tyler contrasti con quella di altri studiosi, come ad esempio Donald Keene, secondo cui tale espressione comporterebbe un ritorno alla tradizione e una presa di distanza dal modernismo. Nel suo studio, tuttavia, Tyler si rende portavoce di un nuovo filone che contrasta con questa idea, e afferma con convinzione che opere come *Yukiguni* (Il paese delle nevi, 1935-37) di Kawabata Yasunari, siano anch'esse espressione del modernismo, tanto quanto quelle prodotte in anni precedenti. Se si volesse approfondire l'argomento si rimanda, appunto all'introduzione di *Modanizumu: modernist fiction from Japan, 1913-1938* di Tyler.

[21] KAWABATA Yasunari, *The Scarlet Gang of Asakusa*, trad. di Alisa Freedman, Berkeley, University of California Press, 2005; MAEDA Ai, *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, a cura di James A. Fuji, Durham, Duke University Press, 2004.

e non – e contesti storici. Nel suo saggio, Westphal spiega come la sua teoria si fondi su tre principi: "multifocalizzazione", "polisensorialità" e "stratificazione temporale".

Il primo principio è quello della "multifocalizzazione", definito come elemento basilare della geocritica. Come afferma Kevin Lynch (1918-1984), "ogni cittadino ha avuto lunghe associazioni con qualche parte della sua città e la sua immagine è imbevuta di memorie e significati".[22] Quindi, poiché la visione che ogni persona ha di una città è inevitabilmente soggettiva, analizzare un determinato luogo prendendo come riferimento una sola opera o un solo autore rischia di condurre a semplificazioni o stereotipi.[23] La prospettiva geocritica, al contrario, valorizza la pluralità degli sguardi: "if the [same] space is perceived and represented by more than one writer, it will be recentered (thus, geocentered)."[24] Nel nostro caso, poiché ogni autore rappresenta Tōkyō e la sua modernizzazione in modo diverso – nostalgico in Kafū, opprimente in Hayashi, caotico, ma rassicurante in Kawabata –, la multifocalizzazione ci consente di mettere a confronto queste visioni, permettendoci di riflettere più a fondo sul concetto di marginalità e sulla dicotomia centro/periferia.

A seguire, troviamo il principio della "polisensorialità", secondo il quale, uno spazio non può essere descritto tenendo in considerazione non soltanto la vista, ma tutti i sensi. Questo concetto è, ancora una volta, condiviso da Lynch, il quale afferma che: "Spesso la nostra percezione della città non è distinta, ma piuttosto parziale, frammentaria, mista ad altre sensazioni. Praticamente ogni nostro senso è in gioco e l'immagine è l'aggregato di tutti gli stimoli."[25] Nel momento in cui, in un romanzo, vengono inserite descrizioni sensoriali si contribuisce, quindi, a rendere l'esperienza del lettore più immersiva ed efficace. Ciò accade perché vivere un luogo significa percepirlo non solo con la vista, ma anche attraverso odori, suoni e sensazioni tattili che ne determinano in modo decisivo la nostra esperienza. Allo stesso modo, nella scrittura letteraria questi elementi contribuiscono ad arricchire e rendere più vivido lo spazio costruito della narrazione.

Infine, il terzo e ultimo principio è quello della "stratificazione temporale". Nonostante uno degli obiettivi del geocentrismo fosse quello di spostare l'attenzione da un tipo di critica che teneva in considerazione quasi esclusivamente il tempo, è innegabile l'importanza di quest'ultimo nella costruzione dello spazio. Come scrive Westphal: "Space is located at the intersection of the moment and duration, its apparent surface rests on the strata of compacted time arranged over an extended duration and reactivated any time."[26] In altre parole, ogni luogo è il risultato di un accumulo di tracce storiche e culturali, che continuano a riemergere nel presente della narrazione. Un esempio di questa

---

[22] Kevin LYNCH, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 23.
[23] WESTPHAL, *Geocritic…*, op. cit., p. 126.
[24] *Ivi*, p. 117.
[25] LYNCH, *L'immagine…*, op. cit., p. 21.
[26] WESTPHAL, *Geocritic…*, op. cit., p. 137.

stratificazione può essere rintracciato nella rappresentazione della Tamanoi in *Bokutō kidan*. Il quartiere, che all'epoca di Kafū conservava ancora le caratteristiche di una Tōkyō premoderna, viene caricato dall'autore di una forte valenza nostalgica, come memoria di un passato ormai in via di scomparsa. La Tamanoi di Kafū, quindi, non è soltanto uno spazio fisico contrapposto alla modernità emergente di quartieri come Ginza, ma diventa un luogo in cui si sedimentano temporalità diverse: le tracce della città tradizionale, in contrasto con il presente della modernizzazione. Con questo principio, dunque, la geocritica ci permette di analizzare lo spazio non solo come luogo statico, ma come testimonianza dei vari mutamenti subiti da una determinata città.

Attraverso questi tre principi, la geocritica ci offre gli strumenti per analizzare la Tōkyō letteraria – e, nello specifico, il rapporto tra centro e periferia – mettendo in evidenza come ogni spazio urbano venga percepito e costruito diversamente a seconda delle esperienze e del vissuto degli autori, nonché dei capitali sociali e culturali che modellano il rapporto dei personaggi con i luoghi in cui agiscono.

Struttura dell'elaborato

Dati gli obiettivi già descritti, il presente elaborato è composto da tre capitoli principali, ognuno dei quali prende in esame un testo tra quelli precedentemente presentati e pensati per essere letti come una sorta di itinerario fra i vari luoghi di Tōkyō.

Nel primo capitolo ci troveremo "al di là del Sumida", fuori dai confini che delimitavano la città dell'epoca, nel quartiere di Tamanoi, analizzando *Bokutō kidan* di Nagai Kafū. Dopo aver brevemente introdotto il contesto editoriale e i principali elementi narrativi del racconto, verrà problematizzata la sua attribuzione al filone dello *shishōsetsu*. In seguito, l'analisi si focalizzerà sulla topografia dell'opera, con particolare attenzione ai percorsi compiuti dal narratore e alle motivazioni che portarono Kafū a scegliere proprio Tamanoi come scenario, in quanto simbolo, per l'autore, della "vecchia Edo", in contrapposizione alla modernità di quartieri come Ginza. Successivamente, verranno utilizzati i principi della geocritica per vedere come lo spazio viene narrato e quali indizi può offrire per comprendere il contrasto tra centro e periferia. In particolare, ci si soffermerà su due dei tre principi: la "stratificazione temporale", analizzando il ruolo dei *roji* come segno di resistenza del quartiere alla modernizzazione; e la "polisensorialità", ponendo l'accento sull'udito, con un confronto tra i diversi suoni che caratterizzano i vari spazi del racconto. Infine, il confronto con *Tsuyu no atosaki* (Prima e dopo la stagione delle piogge, 1931) – altro racconto di Kafū – consentirà di mettere in relazione Tamanoi e Ginza, nonché le protagoniste delle due opere che, pur svolgendo un lavoro simile conducono stili di vita ben diversi, a dimostrazione delle diverse configurazioni spaziali e sociali dei due quartieri.

Nel secondo capitolo, si approfondirà il vagabondare della protagonista di Hayashi Fumiko in *Hōrōki*, dove ci si focalizzerà sulla periferia in relazione ad alcune questioni di genere. Dopo aver, anche qui, introdotto il contesto editoriale e alcuni punti chiave per capire l'opera, verranno analizzati gli spazi attraversati dalla protagonista, mettendo in luce come la sua esperienza differisca profondamente da quella dei personaggi maschili delle altre opere esaminate. Particolare attenzione verrà riservata al modo in cui genere e classe sociale influiscono sulla percezione e la fruizione degli spazi urbani. Anche in questo capitolo verrà approfondita la "polisensorialità", soffermandoci questa volta sull'olfatto, componente fondamentale non solo di quest'opera, ma di tutta la produzione di Hayashi in generale: gli odori descritti nel romanzo si rivelano, infatti, indicatori dei sentimenti e delle emozioni della protagonista nei diversi luoghi della sua esperienza urbana. Per ultimo, verrà analizzata la rappresentazione del quartiere di Asakusa nell'opera e, mettendo in luce sia i suoi lati positivi che negativi, verrà mostrato come esso sia al contempo uno spazio di opportunità, ma anche di sfruttamento.

Infine, ci si sposterà definitivamente ad Asakusa per analizzare *Asakusa kurenaidan* di Kawabata Yasunari. Nonostante Asakusa fosse all'epoca un luogo liminale, quasi una soglia di accesso alla periferia, l'opera mostra come il quartiere costituisse in realtà il "centro" della periferia, dove la tradizione Edo e le tendenze occidentali si incontrano. Particolare rilievo verrà dato alle trasformazioni determinate dal Grande terremoto del Kantō (1923), che comportò una radicale ricostruzione e ridefinizione urbana di Asakusa. Anche in questo l'analisi si baserà sui principi geocritici della "stratificazione temporale", per mettere in luce le sovrapposizioni di passato e presente nella rappresentazione del quartiere, e della "polisensorialità", focalizzandosi in particolare sui suoni e i rumori che il protagonista percepisce, i quali contribuiscono a restituire al lettore la vivacità e il caos del luogo.

Nella conclusione, verranno tirate le somme dell'elaborato, mettendo a confronto – secondo il principio della "multifocalizzazione" – le tre opere per sottolineare l'importanza dello spazio nelle narrazioni letterarie e per evidenziare le differenti prospettive nella descrizione della Tōkyō degli anni Venti e Trenta. L'elaborato intende così mostrare come il ricorso alla geocritica consenta di leggere in maniera più approfondita i tre testi presi in esame, mettendo in luce il ruolo dello spazio urbano non soltanto come sfondo, ma come elemento attivo e stratificato, capace di riflettere e modellare dinamiche sociali, culturali e identitarie.

CAPITOLO 1

AL DI LÀ DEL SUMIDA. SPAZI MARGINALI TRA CENTRO E PERIFERIA NELLE OPERE DI NAGAI KAFŪ

In questo primo capitolo ci si propone di indagare come lo spazio venga rappresentato nelle opere dello scrittore Nagai Kafū, ponendo particolare attenzione agli spazi marginali situati nei luoghi periferici ivi descritti e mettendoli a confronto con gli spazi marginali che circondano – o si intrecciano con – la realtà di aree centrali nella vita sociale della Tōkyō dell'epoca. Per fare ciò, si intende discutere e analizzare principalmente il racconto *Bokutō kidan*, pubblicato per la prima volta a puntate tra il 16 aprile e il 15 giugno del 1937 sull'*Asahi shinbun* e ad oggi considerato una delle opere più rappresentative della carriera letteraria dell'autore.[1] È anche interessante notare come venga considerato tale nonostante faccia parte di una fase più tarda della sua vita – Kafū aveva cinquantasette anni al momento della sua pubblicazione –, quando lo scrittore non era più all'apice della sua carriera, dopo quasi due decenni costellati da poche pubblicazioni che non furono considerate, dalla critica dell'epoca, al pari delle sue opere giovanili.

Tradotto in italiano da Luisa Bienati, è stato pubblicato da Marsilio all'interno della raccolta *Al giardino delle peonie e altri racconti* nel 1989 con il titolo "Una strana storia al di là del Sumida" e, in effetti, l'opera appare "strana" sin dal titolo *Bokutō kidan* 墨東綺譚 (lett. Una strana storia a est del Sumida), in quanto proprio il primo carattere *boku* 墨 dei quattro che lo compongono risulta quasi introvabile sui dizionari comuni. Come spiega, però, lo stesso Kafū nel breve saggio intitolato *Sakugo zeigen* (Uno sproloquio di postscriptum), il racconto doveva inizialmente intitolarsi *Tamanoi sōshi* (Appunti su Tamanoi), in onore al quartiere che funge da ambientazione alla vicenda, ma è stato successivamente scartato a favore di un titolo più elegante che contenesse il carattere *boku*. Questo carattere, indicante proprio il fiume Sumida, era stato reso popolare agli inizi del XIX secolo dallo scrittore neoconfuciano Hayashi Jussai (1768-1841), che l'aveva utilizzato come parte del titolo di una sua raccolta di poesie, ma già al tempo di Kafū risultava desueto e quasi completamente sconosciuto.[2] A tal proposito, Steven Carter spiega come la probabile intenzione dell'autore fosse quella di far immediatamente capire al lettore come la sua storia fosse inconsueta e fuori dall'ordinario, sensazione data anche dalla seconda parte del titolo, in quanto la parola *kidan* 綺譚 –

[1] NAGAI Kafū, "Bokutō kidan", *Yūkan Tōkyō Asahi shinbun*, 16 aprile 1937; NAGAI Kafū "Bokutō kidan", *Yūkan Tōkyō Asahi shinbun*, 15 giugno 1937.
[2] NAGAI Kafū, *Nagai Kafū zenshū*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1963-1965, vol. 9, pp. 183-184. D'ora in avanti menzionata, all'interno dell'elaborato, con l'abbreviazione "NKZ".

ormai anch'essa raramente utilizzata – indica una storia intricata e con una struttura elaborata. Questa impressione è accentuata dal fatto che il sostantivo è omofono di *kidan* 奇譚, il quale si riferisce invece a una storia strana o inusuale.[3]

Addentrandosi nell'opera, però, la trama non risulta intricata o inusuale, tanto che lo stesso Carter afferma che la trama "is so simple that it can be summarized in one sentence".[4] Effettivamente, l'intreccio dell'opera risulta, tutto sommato, abbastanza lineare e viene qui brevemente riassunto. Ōe Tadasu è uno scrittore alle prese con la stesura di un nuovo romanzo, intitolato *Shissō* (Lo scomparso). Per trovare l'ispirazione, il protagonista si dedica a lunghe passeggiate per Tōkyō, una delle quali lo conduce a Tamanoi, un quartiere a est del fiume Sumida. Proprio qui, in una piovosa sera di inizio estate, incontra una giovane prostituta chiamata Oyuki, la cui casa comincia a frequentare assiduamente. Tuttavia, all'inizio dell'autunno, decide di interrompere questa loro breve relazione, scomparendo all'improvviso dalla vita della giovane.

Un'altra critica mossa da Carter – e che può essere applicata a più opere di Kafū come *Tsuyu no atosaki* (Durante la stagione delle piogge, 1931) – è che i personaggi appaiono scarsamente delineati. Secondo il suo parere, la loro psicologia non viene approfondita e vi è una grande carenza di dialoghi, a favore di lunghe descrizioni dei vicoli e delle strade percorse dal protagonista e all'inclusione di vari testi come alcuni haiku composti da Kafū stesso, citazioni provenienti da vari saggi o un estratto da *Shissō*, il romanzo di Ōe.[5] Anche Edward Seidensticker concorda con questa visione, definendo l'opera "a highly personal lyric" e accostandola a un *utamonogatari* del periodo Heian (794-1185), per poi definirla successivamente un "essay-novel, about the moods of a man who happens to be writing a novel".[6] Questa percezione è data anche dal fatto che, in questo racconto, i confini che delineano e separano il protagonista, il narratore e l'autore sono abbastanza sfocati e confusi. L'opera è infatti narrata in prima persona da *watakushi*, in uno stile che può essere ricondotto alle prime pubblicazioni dell'autore come *Amerika monogatari* (Racconti americani, 1908), e solo dopo alcune pagine dall'inizio – durante un incontro del protagonista con la polizia – veniamo a sapere che il suo nome è Ōe Tadasu. La cosa più intrigante di questo personaggio, però, è che, durante la lettura, è impossibile non notare alcuni rimandi a eventi, opere o caratteristiche dello stesso Kafū.

Come già accennato in precedenza, il protagonista è uno scrittore di cinquantasette anni che, in cerca di un'ambientazione per il suo nuovo romanzo, si reca per la prima volta in visita a Tamanoi, quartiere

---

[3] Steven D. CARTER, "What's so Strange about a Strange Tale? Kafū's Narrative Persona in Bokutō kidan", *Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 22, 2, 1988, pp. 151-152.
[4] *Ivi*, p. 152.
[5] *Ibidem*.
[6] Edward SEIDENSTICKER, *Kafū the Scribbler: The Life and Writings of Nagai Kafū, 1879-1959*, Stanford University Press, Redwood City, 1965, pp. 148-149.

a luci rosse non autorizzato, un profilo che ben coincide con quello dell'autore. Kafū, infatti, non solo condivide la stessa età di Ōe (entrambi sono nati nel 1879 o Meiji 12), ma, come lui, aveva da poco cominciato a frequentare Tamanoi, dove aveva trovato, a suo dire, l'ultimo barlume della cultura di Edo che andava, ormai, via via sparendo. Inoltre, a un certo punto del romanzo, mentre parla di alcune delle motivazioni che lo spingono a frequentare le prostitute e in generale i quartieri di piacere, Ōe menziona alcuni dei libri da lui precedentemente scritti:

> Se ci fosse qualche persona curiosa che desiderasse sapere chi sono io, potrà trovare in parte soddisfazione dalla lettura di mie povere opere scritte negli anni della maturità, come il dialogo *Hirusugi* (Il pomeriggio) o la miscellanea *Shōtaku* (Casa di una concubina) o il romanzo *Mihatenu yume* (Il sogno incompiuto).[7]

Questi titoli non sono altro che opere veramente scritte da Kafū, tutte e tre pubblicate nel 1912. Oltre a questo, ci sono altri passaggi che ci inducono a pensare a una sovrapposizione delle persone di autore e protagonista. Ad esempio, come si può leggere da un altro passaggio di *Bokutō kidan*, una decina di anni prima l'autore era stato pubblicamente attaccato in un articolo della rivista *Bungei shunjū*, dove veniva dipinto come una "persona indegna di esistere" e "rapitore di vergini".[8] Come apprendiamo dall'annotazione del 27 marzo del 1929 di *Danchotei nichijō* (Diario dalla casa della dispepsia) – diario personale dell'autore, tenuto dal 1917-1959 –, questo è un evento, in parte, realmente accaduto nella vita di Kafū:

> 三月廿七日 [...] 是日偶然文藝春秋と稱する雜誌を見る、余の事に闘する記事あり、余の名聲と富貴とを羨み陋劣なる文字を連ねて人身攻撃をなせるなり、文藝春秋は菊池寛の編輯するものなれば彼の記事も思ふに菊池の執筆せしものなるべし、[9]

> 27 marzo: […] Oggi per puro caso ho visto una rivista che mi pare di capire si chiami *Bungei shunjū*. All'interno vi era un articolo su di me, in cui venivano invidiate la mia fama e le mie ricchezze, e dove venivo attaccato con una stringa di insulti. Il *Bungei shunjū* è curato da Kikuchi Kan, quindi penso che anche l'articolo sia stato scritto da lui.[10]

Come si può vedere, Kafū non rende pubblico il contenuto esatto dell'articolo, ma ci fa soltanto sapere che contenesse, appunto, una "stringa di insulti". L'evento risulta però abbastanza simile sicché, considerato questo e altri fattori, si potrebbe giungere alla conclusione che *Bokutō kidan* possa essere

---

[7] NAGAI Kafū, *Una strana storia al di là del Sumida* [*Bokutō kidan*], trad. di Luisa Bienati, in NAGAI Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 1989, p. 202.
[8] *Ivi*, p. 187
[9] NKZ, vol. 20, p. 328.
[10] La traduzione è di chi scrive.

uno *shishōsetsu*, genere letterario la cui origine viene solitamente individuata dagli studiosi nella corrente dello *shizenshugi* (il naturalismo giapponese), con la pubblicazione di *Futon* (1907) di Tayama Katai (1871-1930).[11] Una tradizione storiografica predominante sottolinea come questo movimento si sia sviluppato, in Giappone, in modo alquanto diverso rispetto al naturalismo europeo, e in particolare a quello francese ideato da Émile Zola. A differenza di quest'ultimo, basato sulla volontà di affiancare alla letteratura una funzione sociale, descrivendo in modo oggettivo e analitico la realtà, la corrente giapponese si focalizza nel rappresentare la realtà del singolo individuo, che vive una vita ordinaria e mediocre e che, con il passare degli anni, coincide sempre di più con la vita dell'autore. In gioventù, Kafū mostrò una profonda ammirazione per Zola e per il naturalismo francese, a cui dedicò diversi saggi nei primi anni del Novecento. L'influenza di questa corrente è riscontrabile anche in alcune delle sue prime opere, tra le quali ricordiamo *Jigoku no hana* (Il fiore dell'inferno, 1902), che lo rese uno dei pionieri del primo naturalismo giapponese e abbastanza conosciuto all'interno del *bundan*. Tuttavia, questi primi lavori di Kafū non riuscirono a conformarsi pienamente ai canoni del naturalismo. Pur mostrando, infatti, una notevole fedeltà nella rappresentazione del reale, queste opere, secondo Homma Kenshiro, non adottavano né i metodi né gli obiettivi della scienza propri del movimento, assumendo, piuttosto, un tono quasi sentimentale.[12] Come ricorda Luisa Bienati, la pubblicazione di *Amerika monogatari* e *Furansu monogatari* (Racconti francesi, 1909) successiva al suo ritorno dall'estero, segnò una rottura con il naturalismo. Da quel momento, cominciò ad essere considerato a tutti gli effetti un anti-naturalista tanto da ricoprire, durante i suoi anni di insegnamento presso l'università Keiō, il ruolo curatore di *Mita bungaku*, rivista letteraria dell'università, considerata la roccaforte della corrente anti-naturalista, in opposizione a *Waseda bungaku*, che si affermava, invece, come centro dello *shizenshugi* e delle sue evoluzioni successive.[13]

La questione della possibile identificazione di Kafū con il protagonista di *Bokutō kidan* è stata un argomento abbastanza trattato dagli studiosi in passato. Tomi Suzuki, nel suo *Narrating the Self,* tratta estensivamente la questione: in questo saggio, infatti, riporta – oltre a quanto già precedentemente menzionato – altri elementi che possano indurre a riflettere sul legame tra autore e personaggio. Suzuki attribuisce, ad esempio, particolare rilievo a *Sakugo zeigen*, pubblicato per la prima volta sulla rivista *Chūō kōron* all'inizio del 1937 con il titolo di *Bansatei no yū* (Una serata al caffè Bansatei) e

---

[11] Edward FOWLER, *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. xv-xvii.
[12] HOMMA Kenshiro, "Kosugi Tengai, Nagai Kafū and Hamlin Garland: naturalism and its budding", *Doshisha studies in English*, 14, 1976, p. 206.
[13] Luisa BIENATI, "Nagai Kafū: la vita, le opere", in NAGAI Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 1989, p. 264.

solitamente apposto a *Bokutō kidan* come postscriptum.[14] Nonostante la parola postscriptum possa trarre in inganno, facendo pensare che a scrivere sia sicuramente l'autore – e quindi Kafū –, è abbastanza plausibile pensare che in realtà sia stato scritto dallo stesso Ōe Tadasu. Bisogna infatti ricordare che, proprio nelle ultime pagine, veniamo a conoscenza del fatto che è stato proprio il narratore-protagonista a scrivere la storia che stiamo leggendo, trasformando così l'opera in un vero e proprio metaromanzo.

> *Una strana storia al di là del Sumida*: a questo punto potrei mettere giù il pennello. Se tuttavia volessi terminare il romanzo con una conclusione classica, dovrei aggiungere un capitolo raccontando come, sei mesi o un anno dopo, in un luogo del tutto inaspettato, mi fossi imbattuto in Oyuki che non faceva più lo stesso mestiere. E inoltre se volessi aggiungere più sentimentalismo a questo incontro casuale, dovrei farlo accadere in un luogo dove i nostri sguardi si incrociassero ma senza la possibilità di scambiarsi parola pur desiderandolo: attraverso i vetri di due auto che si incrociano o dal finestrino di un treno.[15]

Questo elemento stabilisce anche una connessione con *Sakugo zeigen*, poiché l'autore comincia questo scritto proprio parlando della genesi di *Bokutō kidan* e del suo titolo, per poi passare a ricordare alcuni episodi della sua vita che hanno come protagonista il suo amico Kōjiro Sōyō, da poco scomparso. La quasi totalità di questi vede i due intenti a discutere di varie questioni mentre si trovano a cena insieme o a bere in un cafè di Ginza. È interessante notare come la figura di Sōyō compaia anche nel quinto capitolo di *Bokutō kidan*: "Quando era ancora in vita il vecchio Kōjiro Sōyō, tutte le sere, senza perderne una, andavamo in Ginza a goderci il fresco, e ogni sera era più interessante dell'altra".[16] Leggendo passaggi come questo, è facile capire come Kafū abbia magistralmente curato la narrazione, rendendo molto difficile capire dove finisca Kafū e dove cominci Ōe. Per questo motivo, vi sono stati numerosi studiosi che hanno descritto il racconto come un esempio di *shishōsetsu*. Si veda, ad esempio, Donald Keene che in *Dawn to the West* afferma con sicurezza che Ōe Tadasu è "once again an alter-ego of Kafū".[17] Su una linea di pensiero simile, abbiamo anche Carter, il quale dice che: "His narrator is not Nagai Kafū *per se* but a version of Nagai Kafū that, along with the other dimensions of his tale, exist to be put to artistic use".[18] In altre parole, sebbene il protagonista-narratore del racconto non coincida completamente con la figura di Kafū, rappresenta comunque una sua versione costruita ad arte e "ornata" per essere utilizzata secondo le esigenze narrative del testo.

---

[14] Tomi SUZUKI, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 140, 215-216 (nota 15).
[15] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 228.
[16] *Ivi*, p. 183.
[17] Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era; Fiction*, New York, Holt: Rinehart and Winston, 1984, p. 433.
[18] CARTER, "What's so strange…", op. cit., p. 153.

Questa costruzione deliberata del personaggio non è nuova allo stile di Kafū, il quale utilizza questa tecnica anche per la narrazione. Basti pensare allo scenario del primo incontro di Ōe con Oyuki, dove il narratore-protagonista-autore afferma esplicitamente di aver utilizzato la pioggia come espediente letterario, al fine di avvicinare la sua opera a quella dei *ninjōbon* di periodo Edo.[19]
In contrasto con questa lettura – che vede la sovrapposizione di narratore, protagonista e autore – Stephen Snyder propone una lettura alternativa. In *Fictions of Desire*, infatti, afferma che

> The simple equation of the historical Nagai Kafū and Ōe Tadasu the character is clearly reductive. The equation blocks the potential for irony and the possibility that *Bokutō kidan* is not an I novel but rather a powerful critique of that genre and its textual practice.[20]

Questa interpretazione si fonda sulla teoria che vuole lo *shishōsetsu* – e quindi le sue opere – come un genere che si sviluppa inconsciamente e inconsapevolmente da una volontà di mettere a nudo le passioni e i desideri dell'autore.[21] Dato questo assunto, Snyder sostiene quindi che "*Bokutō kidan* is, in every sense, a fully self-conscious work. […] Kafū's novel consciously and overtly thematizes its own artifice, its own textuality".[22] Snyder evidenzia come l'opera parodizzi la coincidenza tra autore e narratore nello *shishōsetsu*, rendendo il racconto a tutti gli effetti una riflessione sulla scrittura e sulla relazione tra autore, testo e lettore.[23] In conclusione, attribuendo al suo protagonista caratteristiche e vicende riconducibili alla sua persona, Kafū gioca qui sul concetto di identità. In questo modo, problematizza la tendenza, tipica della ricezione dello *shishōsetsu*, a interpretare il testo come un riflesso diretto e trasparente della vita dell'autore. *Bokutō kidan* invita quindi il lettore a riflettere sulla costruzione letteraria del sé e sulla natura fittizia – anche se verosimile – della narrazione.

Spazi marginali in *Bokutō kidan*

Un elemento fondamentale da considerare è che, in *Bokutō kidan*, lo spazio urbano non si limita soltanto a costituire lo sfondo della narrazione, ma assume un ruolo attivo, diventando a tutti gli effetti un personaggio dell'opera o, ancora meglio, diventando un soggetto di cui parlare. La città di Tōkyō, con le sue stratificazioni storiche e simboliche, diventa essa stessa un racconto nel quale migliaia di

---

[19] "Ho pensato che fosse interessante introdurre gli avvenimenti di quella sera con una pioggia improvvisa perché sarebbe stato perfettamente in linea con la tradizione. […] Anche per questo, e cioè per il fatto che la donna nella cui casa avevo preso riparo dalla pioggia apparteneva a quell'esigua minoranza di seguaci dello stile antico, ho sentito che fosse adeguato tale obsoleto stile letterario e non ho avuto il coraggio di tradire la realtà". NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 175.
[20] Stephen SNYDER, *Fictions of desire: Narrative form in the novels of Nagai Kafū*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2000, pp. 137-138.
[21] SNYDER, *Fictions of desire…*, op. cit., p. 138.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ivi*, p. 139.

storie si intrecciano, dove mondi e persone diversi percorrono la loro esistenza a volte senza neanche incrociarsi. Queste storie sono connesse le une con le altre, non da un filo, ma da ponti e vicoli che Kafū, durante le sue passeggiate, percorre più e più volte, osservando ma soprattutto leggendo – con l'occhio critico di quel naturalismo che un tempo l'ha affascinato tanto – i luoghi attorno a lui.
Non a caso, una simile dichiarazione di intenti viene esplicitamente espressa già nelle prime pagine del racconto:

> Quando scrivo un romanzo, ciò che suscita più il mio interesse è la scelta e la descrizione del luogo in cui la vita dei personaggi e gli eventi hanno luogo. Ricado sempre nello stesso errore di dare più importanza alla descrizione dell'ambiente che al carattere dei personaggi. [24]

Mettendo in bocca queste parole al suo protagonista, Kafū risponde, inconsapevolmente, anche alle critiche che gli verranno poste in futuro da studiosi come Carter, ma soprattutto riconosce le critiche che gli erano state poste precedentemente da alcuni lettori e colleghi, uno fra tutti Kawabata Yasunari. In un suo saggio intitolato *Nagai Kafū no Tsuyu no atosaki* (*Durante la stagione delle piogge* di Nagai Kafū, 1931), infatti, Kawabata esprime la propria delusione per la caratterizzazione dei personaggi dell'opera, ritenendoli poco profondi e abbastanza stereotipati, con la sola eccezione della protagonista, Kimie, considerata l'unica figura dotata di una certa complessità.[25] Kafū è dunque pienamente consapevole di questi giudizi, che tuttavia non rappresentano per lui un problema: i suoi personaggi, del resto, sono completati dalle descrizioni dei luoghi, degli spazi che li circondano, che gli permettono di approfondirne la psicologia e gli stati d'animo.[26]
Il passaggio sopracitato va inserito in un contesto ben preciso: Ōe ha appena finito di introdurre il suo romanzo, eppure, nonostante abbia già una trama ben delineata, ha alcune difficoltà nel trovare l'ambientazione della storia che, come per Kafū, è per lui essenziale. A conferma di ciò, ci dice:

> Volendo descrivere un luogo di Tōkyō famoso e di antiche origini, che avesse perso del tutto il suo carattere nella ricostruzione della città dopo il terremoto, pensai di scegliere come nascondiglio di Taneda, Honjo, Fukagawa o i sobborghi di Asakusa. O altrimenti un vicoletto squallido vicino a queste zone, dove una volta era campagna.[27]

Per questo motivo, il protagonista è solito dedicarsi a frequenti passeggiate, con l'intento di studiare con attenzione queste zone e i loro dintorni. Durante una di queste escursioni, uscito di casa con

---

[24] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., pp. 165-166.
[25] KAWABATA Yasunari, *Kawabata Yasunari zenshū,* vol. 30, Tōkyō, Shinchōsha, 1982, p. 329.
[26] Luisa BIENATI, "Introduzione", in NAGAI Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 1989, p. 30.
[27] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 166.

l'intento di "andare nella direzione in cui i passi mi avrebbero guidato"[28], prende il tram fino a Kaminarimon e giunto lì, si ritrova a salire sulla prima coincidenza disponibile: l'autobus per Terajima, con destinazione finale Tamanoi. È interessante notare come l'arrivo a Tamanoi venga descritto come casuale. Tuttavia, questa casualità – e molte altre all'interno del racconto – sembra essere stata costruita intenzionalmente. A conferma di ciò, Carter osserva che: "Kafū's narrator wants to create an impression that many writers would not: that he acts – and writes, as we shall see – not out of choice, but quite by chance. […] Kafū defines his narrator as one who *reacts* rather than acts".[29]

Volendo fare un paragone con quanto sappiamo della vita di Kafū tramite i suoi diari, potremmo dire che anche il suo arrivo a Tamanoi sia stato, in parte, non programmato. Come racconta Kawamoto Saburō in *Kafū to Tōkyō* (Kafū e Tōkyō), la prima volta che Kafū sentì parlare del quartiere di Tamanoi fu tramite una lettera anonima, ricevuta nel 1930, in cui veniva descritto il quartiere e si invitava l'autore ad andare. Da qui apprendiamo che, all'inizio degli anni Trenta, l'area fosse già abbastanza conosciuta da attirare in media cinquemilacinquecento persone al giorno, anche grazie alla vicinanza con Asakusa – prendere il treno da lì a Tamanoi costava, infatti, soltanto quattro *sen* – e ai suoi prezzi bassi. L'anonimo mittente si sofferma anche a indicare come nella zona centrale – ovvero il quartiere a luci rosse – vi fossero 700 case di prostituzione e 1600 prostitute.[30]

In effetti, il quartiere di Tamanoi era sorto nella prima metà del Ventesimo secolo a Terajima – a nord di Mukōjima, isola situata nella zona più orientale di Tōkyō –, proprio come zona dedita alla prostituzione. A differenza di altri quartieri di piacere come Yoshiwara, che erano regolamentati e riconosciuti da parte del governo, Tamanoi operava illegalmente. Le prostitute che, all'epoca di Kafū, risiedevano in quell'area, erano originariamente situate nei vicoli dietro al tempio Sensōji nel quartiere di Asakusa, ma furono costrette a spostarsi al di là del fiume Sumida in seguito agli ingenti danni provocati al quartiere dal grande terremoto del Kantō del 1923.[31]

Per volontà del governo, tutti i distretti di piacere autorizzati si dovevano trovare al di fuori o ai confini della città. Sebbene oggi quartieri come Yoshiwara – situato a nord di Asakusa –, Shinagawa e Shinjuku rientrino nel cuore dell'odierna Tōkyō, all'epoca in cui Kafū scriveva si trovavano ancora in aree periferiche, ai limiti, se non addirittura al di fuori, dei confini urbani.[32] La loro posizione,

---

[28] *Ibidem*.

[29] CARTER, "What's so strange…", op. cit., p. 155.

[30] KAWAMOTO, Saburō, *Kafū to Tōkyō:* Danchōtei nichijō *shichū* (Kafū e Tōkyō: annotazioni personali su "Diari dalla casa della dispepsia"), Tōkyō, Toshi shuppan, 1996, pp. 405-406; Prefettura di Tōkyō (a cura di), *Libro statistico della Prefettura di Tōkyō: 1931 (Showa 6)*, Tōkyō, 1933, p. 578.

[31] Paul WALEY, *Tōkyō: city of stories*, Boulder, Weatherhill, 1991, pp. 179-180. Queste informazioni sono confermate anche da quanto ci dice lo stesso Kafū in *Bokutō kidan*. Il sesto capitolo dell'opera, infatti, comincia con un *excursus* sulla storia dell'area e, specialmente, su come si è formato il quartiere di piacere, dando anche alcuni cenni sull'urbanistica della zona. NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 188.

[32] Edward SEIDENSTICKER, *History of Tōkyō 1867-1989: From EDO to SHOWA: The Emergence of the World's Greatest City*, North Clarendon, Tuttle Publishing, 2019, p. 175.

tuttavia, non era casuale: si trovavano, infatti, in aree strategiche lungo importanti vie di comunicazione, consentendogli così di avere un costante afflusso di clienti. È il caso, ad esempio, di Shinagawa e Shinjuku – molto più recenti rispetto a Yoshiwara – posizionati in prossimità di alcuni degli snodi stradali principali del Giappone, i quali collegavano Tōkyō al resto del Paese. Diversamente dalle aree non regolamentate come Tamanoi – dove erano presenti esclusivamente prostitute e per questo spesso indicate con termini quali *shishōkutsu* o *baishōkutsu* (covo di prostitute illegali) –, nei quartieri a luci rosse lavoravano, oltre a un gran numero di prostitute, una notevole quantità di *geisha*, che non avevano timore di poter essere sostituite dalle prime, in quanto offrivano non solo prestazioni sessuali, ma anche intrattenimento.[33] Come spiega Seidensticker, difatti, le *geisha* si dedicavano principalmente alle arti performative e all'intrattenimento, apportando al quartiere un grande prestigio artistico e culturale, tanto che – come riporta Rachael Hutchinson – Kafū, in *Kichōsha no nikki* (Diario del ritornato, 1909), le definirà "guardiane della cultura di Edo".[34] Per associazione, quindi il quartiere di Yoshiwara e i suoi abitanti erano, agli occhi di Kafū, gli ultimi depositari della cultura di Edo che tanto lo affascinava. A tal proposito, all'inizio di *Una strana storia al di là del Sumida*, il protagonista si trova costretto – dopo un incontro con un inquietante sconosciuto – a continuare la sua passeggiata in direzione di Yoshiwara e, all'entrata del quartiere si ferma in una piccola libreria, soffermandosi brevemente a descrivere il proprietario del negozio:

> Nei tratti del suo viso, nel suo modo di fare, nell'uso delle parole, nella foggia degli abiti era rimasto intatto lo stile genuino dello Shitamachi del periodo Edo e questo ai miei occhi era più caro e aveva più valore dei libri vecchi e rari. Prima del terremoto, dietro le quinte di un teatro o di uno *yose*, era possibile imbattersi in uno o due di questi vecchietti stile Edo, per esempio il vecchio Tome che prestava servizio presso gli attori della famiglia Otowaya o Ichizō che lavorava per la famiglia Takashimaya. Ma ora entrambi non sono più di questo mondo.[35]

Da questo passaggio si può cogliere chiaramente la nostalgia dell'autore per quest'epoca ormai lontana, che riesce a trovare soltanto nell'anima di pochi e sempre più rari "vecchietti in stile Edo". Anche la figura della *geisha*, emblema dello Shitamachi di periodo Edo, ha subito un profondo mutamento. Tra la fine del periodo Meiji e l'inizio del periodo Taishō, infatti, il loro numero cominciò a diminuire sensibilmente e molte si spostarono in nuovi quartieri, seguendo, in parte, l'evoluzione della città.[36] Questo spostamento provocò anche una trasformazione sostanziale della natura dei

---

[33] Cecilia Segawa SEIGLE, *Yoshiwara: The glittering world of the Japanese courtesan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1993, p. 223.
[34] SEIDENSTICKER, *History of Tōkyō…*, cit., p. 172. Rachael HUTCHINSON, "Occidentalism and critique of Meiji: The West in the returnee stories of Nagai Kafū", *Japan Forum*, 13, 2, 2001, p. 201.
[35] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., pp. 155-156.
[36] SEIDENSTICKER, *History of Tōkyō…*, op. cit., pp. 175-176.

quartieri di piacere autorizzati che da centri artistici e culturali, si convertono in spazi votati quasi esclusivamente all'intrattenimento sessuale, perdendo così il fascino che li aveva caratterizzati fino a quel momento e spingendo Kafū a cercare un nuovo nascondiglio dalla vita moderna.
Questo rifugio verrà trovato dall'autore proprio in Tamanoi, un'area ben al di fuori dai margini della città moderna e dove sembra che la modernità tardi ad arrivare. Questo appare non soltanto nelle descrizioni urbane che si possono leggere in *Bokutō kidan*, ma anche – come si può vedere dalla descrizione del vecchietto – dalle persone che lo abitano, specialmente dalle prostitute. Secondo Kafū, infatti, l'autentica cultura giapponese premoderna può essere trovata soltanto ai margini della società, custodita dagli artisti e dalle artiste che lavoravano nei quartieri di piacere.[37] Per rendersi conto di ciò, basta vedere come, all'interno del testo, venga descritta Oyuki. Viene portato come esempio il seguente brano, il quale si svolge durante il primo incontro di Ōe con la giovane:

> Nuda così com'era, seduta davanti allo specchio, si riavviò le ciocche con un pettine e cominciò a incipriarsi dalle spalle in su.
> […]
> Si alzò e indossò un kimono sfoderato con l'orlo a disegni, che era appeso a un attaccapanni di bambù. La cintura vistosa di damasco rosso con il grosso nodo davanti, si bilanciava con i fili argentati dello chignon [della pettinatura a *shimada*] un po' troppo grosso. Mi sembrava di avere davanti una cortigiana dell'epoca Meiji. [38]

Si tratta sicuramente di una descrizione molto interessante, la quale – come quella del vecchietto – esprime con poche parole la nostalgia, ma anche la sorpresa dell'autore nel trovarsi davanti agli occhi l'unica donna che custodisce inconsapevolmente un'epoca che pare ormai dimenticata. Oltre a ciò, un'altra cosa molto interessante da notare in questo passaggio è il riferimento all'epoca Meiji. Come è stato anche detto in precedenza, negli anni precedenti alla pubblicazione di *Bokutō kidan* Kafū aveva ampiamente criticato l'epoca Meiji e la sua modernizzazione, mentre esaltava considerevolmente il periodo Edo con la sua cultura e la sua storia, sebbene lui stesso non fosse mai vissuto in quest'epoca.[39] In quest'opera però, ambientata nel dodicesimo anno dell'epoca Shōwa (1937), anche l'era Meiji fa ormai parte di un passato sempre più lontano. Questo distanziamento temporale consente a Kafū di riconsiderare quell'epoca con occhi nuovi: ciò che un tempo aveva tanto criticato, adesso può essere idealizzato – e rimpianto –, grazie al contrasto con le nuove epoche (Taishō e

---

[37] Evelyn SCHULZ, "Walking the City: Spatial and Temporal Configurations of the Urban Spectator in Writings on Tōkyō", in Cristoph Brumann, Evelyn Schulz (a cura di), *Urban Spaces in Japan*, London, Routledge, 2012, p. 188.
[38] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 173.
[39] HUTCHINSON, "Occidentalism and critique of Meiji…", op. cit., pp. 195-196.

Shōwa) e la loro sempre più veloce modernità, che ai suoi occhi però non fanno altro che distruggere giorno dopo giorno la cultura giapponese.

La città scritta, una lettura geocritica

Capire l'idea che Kafū ha del passato e del presente è fondamentale in questa ricerca, in quanto la visione del tempo ci aiuta a comprendere come la sua città non sia uno spazio omogeneo e statico, ma un luogo in cui coesistono diverse stratificazioni temporali. La "stratificazione temporale" è, infatti, un elemento fondamentale della geocritica e ci permette di vedere come il presente di un luogo letterario sia influenzato da memorie, ricordi e storia.

Un esempio significativo di questo concetto si può trovare nel percorso – descritto più volte all'interno del testo – che Ōe compie ogni volta che decide di andare a casa di Oyuki. Il protagonista racconta di prendere solitamente la metro da Azabu e cambiare con il tram a Kyōbashi, raggiungendo così la fermata di Kaminarimon, da cui poi salire su un bus diretto proprio a Tamanoi. Tra questi luoghi, sicuramente il Kaminarimon assume un ruolo emblematico, in quanto rappresenta una soglia simbolica tra due mondi: da una Tōkyō moderna e rumorosa, infestata dai suoni delle radio e dei grammofoni, a un quartiere ai margini, silenzioso e tranquillo. È importante notare, tuttavia, che il Kaminarimon – al giorno d'oggi, come durante il periodo Edo, uno dei più famosi *meisho* della città – al tempo di Kafū in realtà non esisteva fisicamente, in quanto distrutto da un incendio nel 1865 e ricostruito soltanto nel 1960.[40] L'autore, quindi, non ebbe mai occasione di vederlo con i propri occhi durante il corso della sua vita. Tuttavia, come osserva Follaco: "was seen by the Japanese of the 1930s as an immaterial entity that only existed because of its occurrence in wood-block prints and literature and in the recollections of the elderly.".[41] L'area indicata quindi col nome di Kaminarimon ci viene descritta dall'autore, nell'incipit di *Terajima no ki* (Cronache di Terajima, 1936), come un luogo di passaggio caotico, attraversato da numerosi autobus, azione che gli conferisce una tangibilità concreta.

> 雷門といつても門はない。門は慶應元年に焼けたなり建てられないのだと云ふ。門のない門の前を、吾妻橋の方へ少し行くと、左側の路端に乗合自動車の駐る知らせの棒が立つてゐる。淺草郵便局の前で、細い横町への曲角で、人の込合ふ中でも其最も烈しく込合ふところである。
> ここに亀戸、押上、玉の井、堀切、鐘ヶ淵、四木から新宿、金町などへ行く乗合自動車が駐る。[42]

[40] Gala Maria FOLLACO, *A Sense of the City: Modes of Urban Representation in the Works of Nagai Kafū (1879-1959)*, Brill, Leida, 2017, p. 157.
[41] *Ibidem*.
[42] NKZ, vol. 17, p. 115.

> Anche se si chiama Kaminarimon [Porta di Kaminari], non vi è nessuna porta. Si dice che sia bruciata verso i primi anni dell'era Keiō e che, da quel momento, non sia mai stata ricostruita. Se si va un po' più avanti verso il ponte Azuma, di fronte alla porta che non è una porta, si può trovare un palo, sul lato sinistro della strada, con l'avviso che riporta le fermate degli autobus. Di fronte alle poste di Asakusa, all'angolo con la stretta strada Yokomachi, vi è il luogo più affollato dell'area. Qui si fermano gli autobus diretti a Kameido, Oshiage, Tamanoi, Horikiri, Kanegafuchi, Kanamachi e da Yoyogi a Shinjuku.[43]

Al tempo stesso, però, si configura come un luogo-non-luogo, esistente più nella memoria culturale e nei racconti altrui che nella realtà del tempo. In questo modo, l'autore riesce a sviluppare l'ambiguità del *meisho* – al contempo reale e immaginario – che gli permette di utilizzarlo come una linea di demarcazione o come un confine simbolico tra il conosciuto e l'ignoto, tra il centro e la periferia, tra la modernità e la tradizione, esaltando così l'immaterialità dei confini urbani.[44]
La memoria del luogo è quindi un tema fondamentale in *Bokutō kidan*, non limitandosi esclusivamente a luoghi ben conosciuti e iconici come il Kaminarimon. La nostalgia di Kafū emerge soprattutto nelle descrizioni dei luoghi più nascosti e marginali, unici spazi che conservano ancora la memoria del passato. Ad esempio, un passaggio emblematico è:

> Su un lato di questa strada, dietro i negozi, c'è un labirinto di stradine [*roji*], la cosiddetta prima sezione. Il canale che attraversa la seconda sezione, dove c'è la casa di Oyuki, appare all'improvviso a lato di una strada alla fine della prima sezione. Passa davanti a un bagno pubblico il cui *noren* porta la scritta «bagni Nakajima», e affonda il suo corso tra gli oscuri caseggiati al di fuori di quella che una volta era la zona autorizzata. Anche questo canale che sembra più sporco del canale Ohaguro che un tempo circondava il Quartiere nord, chissà che acque pulite doveva avere, pensai, con le farfalle che volavano fra le piante acquatiche, quando Terajimachō era ancora aperta campagna e non potei evitare di lasciarmi prendere da un sentimentalismo del tutto fuori luogo per un vecchio.[45]

In questo passaggio, collocato negli ultimi capitoli della narrazione, l'autore descrive una parte dell'area circostante la casa di Oyuki, che, a questo punto del racconto, conosce molto bene, avendola frequentata quotidianamente per diversi mesi. Seguendo il corso di un canaletto ormai sporco, il narratore prende per mano il lettore e lo accompagna in un percorso attraverso il labirinto di stradine – i *roji* – che caratterizzavano non soltanto l'urbanistica di Tamanoi e, in generale, di Terajima, ma che costituivano anche una caratteristica fondamentale di gran parte dello Shitamachi. Nonostante i *roji* siano stati a lungo oggetto di studi urbanistici e – grazie a Evelyn Schulz – anche letterari, non è

---

[43] La traduzione è di chi scrive.
[44] FOLLACO, *A Sense of the City…*, op. cit., p. 157.
[45] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 208.

mai stato dedicato grande spazio al loro significato simbolico, specialmente in relazione a *Bokutō kidan*. Grazie alla prospettiva geocritica, in questo elaborato si intende, pertanto, contribuire a colmare questa lacuna.

Come osserva Heide Imai, i *roji* erano degli spazi marginali, abitati prevalentemente dalle classi più povere della società, che si erano spostate in queste aree a seguito alla rapida trasformazione urbana delle ere Meiji e Taishō che stava repentinamente cambiando l'aspetto di Tōkyō e dei suoi quartieri. Terajima, che fino a pochi decenni prima era aperta campagna, venne inglobata nel tessuto urbano e vide lo sviluppo di una fitta rete di vicoli.[46] Questi spazi, stretti, semi-chiusi e poco accessibili, offrivano una protezione simbolica dal caos della città moderna e favorivano la nascita di micro-comunità concentrate attorno a elementi emblematici delle città premoderne, ad esempio piccoli santuari (come il Fushimi Inari vicino casa di Oyuki), negozietti e *sentō*, i tradizionali bagni pubblici.[47] Questa loro semi-chiusura favoriva anche la creazione di fitte reti sociali elemento che, sommato alla struttura propria e architettonica dei vicoli – stretti e quasi a misura d'uomo – contribuiva a creare una sensazione di familiarità e intimità, tanto per i residenti quanto per visitatori esterni, come potevano essere Kafū e il suo protagonista.[48]

Questa non è la prima volta che Kafū si sofferma a parlare dei *roji*, ma ad essi aveva – diversi anni prima – dedicato un capitolo in *Hiyorigeta* (Sandali per un giorno sereno, 1914), un'opera che potrebbe essere definita a metà tra uno *zuihitsu* e una sorta di guida di Tōkyō. In questo settimo capitolo, Kafū scrive:

> 鐵橋と渡船との比較からことに思起されるのは立派な表通の街路に対して其の間々に隠れてみる路地の興味である。擬造西洋館の商店並び立つ表通は丁度電車の往来する鐵橋の趣に等しい。それに反して日陰の薄暗い路地は恰も渡船の物の哀れにして情味の深きに似てるる。[…] 路地は其等の浮世繪に見る如く今も昔と變りなく細民の棲息する處、日の当った表通からは見る事の出来ない種々なる生活が潜みかくれてゐる。侘住居の果敢さもある。隠棲の平和もある。[…] されば路地は細く短しと難も趣味と變化に富むこと恰も長編の小説の如しと云はれるであらう。[…] お、通を歩いて絶えず感ずるこの不快と恋の情とは一層私をして其の陰にかくれた路地の光景に興味を持たせる最大の理由になるのである。[49]
>
> Il paragone tra il ponte di ferro e il traghetto ricorda l'interesse per i vicoli nascosti in contrasto con le splendide vie principali. La via principale, fiancheggiata da negozi che imitano lo stile occidentale, ricorda proprio un ponte di ferro su cui passano i treni. Al contrario, i vicoli poco illuminati e in ombra

---

[46] Heide IMAI, *Tōkyō Roji: The Diversity and Versatility of Alleys in a City in Transition*, Abingdon, Taylor & Francis, 2017, pp. 55-57.
[47] *Ivi*, p. 47.
[48] *Ibidem*.
[49] NKZ, vol. 13, p. 315.

> ricordano il profondo fascino e l'emozione [*mono no aware*] del traghetto. […] Come nelle illustrazioni *ukiyo-e*, ancora oggi come un tempo i *roji* sono luoghi abitati dalla gente povera e qui si nascondono vari aspetti della vita quotidiana che non si possono vedere nelle soleggiate strade principali. Vi è l'audacia di case semplici e la pace dell'isolamento. […] Per questo motivo i vicoli, stretti e brevi, ricchi di varietà e significati difficili, si raccontano proprio come se fossero un lungo romanzo. […] Oh, il disagio e il senso di amore che provo costantemente mentre cammino per strada sono la ragione principale per cui sono così interessato alla vista dei vicoli nascosti dall'ombra.[50]

Sebbene risalgano a circa venti anni prima, la descrizione e i commenti presenti in questo passaggio sono ancora validi all'epoca della pubblicazione di *Bokutō kidan*. I *roji* vengono descritti come luoghi appartati, abitati da fasce marginali della popolazione, silenziosi e tranquilli rispetto alle zone centrali della città e sono qui comparati a un semplice traghetto, in contrapposizione all'immagine del ponte di ferro percorso dai treni, associato alle strade principali. Questo paragone non è soltanto di natura visiva, ma anche simbolico, in quanto il ponte di ferro rappresenta la modernità e l'efficienza dello spazio urbano, caratteristiche delle epoche Taishō e Shōwa. Al contrario, il traghetto evoca una maggiore lentezza – in contrasto con la velocità dei treni –, e la nostalgia di un'epoca, ormai passata, dove Tōkyō, come altre città d'acqua – ad esempio Venezia – era attraversata da canali e corsi d'acqua che fungevano da vie di comunicazione fondamentali per il commercio e la quotidianità.[51] Con l'avvento di nuovi mezzi di trasporto più economici – come il tram o ancora prima il risciò –, l'importanza dei canali come vie di comunicazione andò scemando sempre più, fino a decretarne il disuso e, addirittura, l'interramento di alcuni di questi, tanto che ad oggi è possibile vederne soltanto una parte.[52] Inoltre, come riporta Paul Waley, al tempo della scrittura di *Bokutō kidan*, i canali e i fiumi presenti nell'area di Terajima – e più in generale di Mukōjima – erano fortemente inquinati a causa della rapida industrializzazione che interessò la zona durante il periodo nei primi decenni del XX secolo.[53] Il canaletto sporco menzionato assume così, in questo passaggio, un duplice significato. Da un lato, questo elemento del paesaggio urbano porta con sé – riferendoci sempre a Westphal – un valore stratigrafico: l'immagine delle acque torbide, infatti, evoca nostalgicamente nel protagonista un passato abbastanza recente in cui il canale era ancora limpido, con le farfalle che volavano fra la vegetazione, quando Terajima era ancora aperta campagna. Questa nostalgia si intreccia con la dimensione simbolica del canale: sebbene l'io narrante ritrovi in Tamanoi e nei suoi abitanti un frammento della tradizione giapponese, l'inquinamento che deturpa le acque – conseguenza diretta

---

[50] La traduzione è di chi scrive.
[51] SEIDENSTICKER, *History of Tōkyō…*, op. cit., pp. 68-69.
[52] JINNAI Hidenobu, *Tōkyō. A Spatial Anthropology*, trad. di Kimiko Nishimura, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 66-67.
[53] Paul WALEY, "The Sumida: changing perceptions of a river", *Géocarrefour*, 65, 4, 1990, pp. 269-270.

della crescente industrializzazione della zona – rivela come anche in questo spazio marginale, ai limiti dei confini della città, apparentemente immune al progresso, sia stato anch'esso alla fine raggiunto dalla modernità, minacciando l'autenticità di questi luoghi e il nascondiglio che l'autore era riuscito a trovare.

Un altro elemento geocritico che risulta fondamentale nell'analisi spaziale di *Bokutō kidan* è la "polisensorialità". Come sottolinea Bertrand Westphal, infatti, la percezione di un luogo non si limita alla dimensione visiva, ma è il risultato dell'interazione di tutti i sensi, ognuno dei quali contribuisce a costruire la nostra comprensione e memoria dello spazio.[54] In quest'opera, oltre alla vista, è soprattutto l'udito a rivestire un ruolo centrale: in numerosi passaggi del racconto il protagonista registra e commenta i suoni che lo circondano, ognuno dei quali assume una funzione narrativa e simbolica ben precisa. L'esempio più emblematico di ciò può essere trovato nella spiegazione che il narratore ci fornisce in merito al perché abbia deciso di frequentare con questa assiduità Tamanoi:

> Durante la mia passeggiata, circa ogni tre giorni dovevo fare provviste. E poi comperavo anche dei regali per Oyuki. […] Pensandomi scapolo, il fatto che andassi ogni sera a divertirmi non la insospettiva. Non poteva di certo immaginare che non rimanessi a casa per la radio; del resto a me, che non frequentavo teatri e cinematografi, non restava altro posto ove andare a perdere il mio tempo. Non poteva immaginare che non avessi un luogo dove andare.[55]

E ancora:

> Come ho già detto ripetutamente, erano varie le ragioni che mi spingevano a venire qui spesso, quasi tutte le sere. Era per una ricognizione dei luoghi dove avevo ambientato il romanzo che stavo scrivendo. Era per sfuggire i rumori delle radio. Era per l'avversione verso i luoghi più centrali della capitale come Ginza e Marunouchi. C'erano anche altre ragioni, ma di nessuna di queste avrei potuto parlare con lei.[56]

Come emerge chiaramente da questi due passaggi, la radio e i rumori che essa emette rappresentano una delle principali motivazioni che spingono *watakushi* a dedicarsi alle sue lunghe passeggiate. La radio – così come il cinematografo che apre il romanzo – è non soltanto uno degli elementi più riconoscibili della modernità, ma anche un segno distintivo del periodo Shōwa, diventandone così il simbolo vero e proprio all'interno dell'intera opera. Il narratore, soffocato da una modernità che percepisce come inesorabile, sente la necessità di trovare uno spazio in cui le possa sfuggire e in cui possa ritrovare un'eco del passato, un luogo che sia come all'epoca della sua giovinezza, quando il

---

[54] Bertrand WESTPHAL, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, New York, Palgrave macmillan, 2011, pp. 131-136.
[55] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 185. La sottolineatura è di chi scrive.
[56] *Ivi*, p. 201. La sottolineatura è di chi scrive.

rumore onnipresente delle radio non esisteva ancora. Tuttavia, è interessante vedere come, nonostante il suo tentativo di fuga, la radio – e quindi la modernità – continui a inseguirlo:

> Per sfuggire ai rumori delle radio, ogni anno quando viene l'estate, ceno in fretta e furia o, a volte, esco al battere delle sei e mangio fuori. E non è che fuori non senta le radio. Dalle case lungo la strada e dai negozi provengono rumori ancora più intensi ma, mischiati a quelli di tram e auto, diventano un tutt'uno con il chiasso della città; rispetto a quando sto solo nel mio studio, quando cammino, più che esserne angosciato, mi divertono molto.[57]

Non importa che egli sia a casa o per strada, i rumori delle radio – e quindi la modernità – continuano a seguirlo inesorabilmente, ma, mescolati alla realtà della vita quotidiana, diventano sopportabili e quasi piacevoli. Tuttavia, è interessante notare come sia questo l'effetto finale: i tram e le auto, in effetti, sono anch'essi simboli della modernità, ma, come osserva il sociologo Yoshimi Shun'ya, nel prologo del suo saggio *Koe no shihonshugi* (Il capitalismo della voce, 2012), questi rumori non sembrano turbarlo tanto quanto la radio. Questo potrebbe essere dovuto al fatto che i rumori della città siano un qualcosa di tangibile in quanto legati alla spazialità del luogo: se non fosse vicino a dei binari, ad esempio, non sentirebbe i rumori del treno. Invece, il suono prodotto dalla radio – o dal grammofono – sono completamente scollegati dallo spazio: possono essere sentiti ovunque e riducono il suono a un livello bidimensionale, poiché le persone e le cose di cui sente le voci e i rumori non sono concretamente presenti in quel luogo assieme a lui.[58]

Al fine di comprendere meglio lo spazio attorno a Kafū, è importante sottolineare come, durante il periodo Shōwa, e in particolare tra gli anni Trenta e Quaranta, la radio venisse trasmessa per strada, attraverso installazioni – le *rajio-tō* (torri radio) – erette in parchi e spazi pubblici. Queste strutture furono realizzate in tutto il Giappone dall'emittente nazionale, la NHK ed erano state concepite per promuovere l'ascolto della radio tra la popolazione.[59] Nonostante il numero delle strutture pubbliche fosse relativamente contenuto, nello stesso periodo il prezzo delle radio domestiche era diminuito considerevolmente, permettendo anche alla fascia medio-bassa della popolazione di acquistarne una. Come nel caso di *watakushi*, però, in questo modo la radio diventò una presenza costante e quasi oppressiva, in quanto poteva essere così ascoltata ovunque, anche nei luoghi più remoti, tanto che l'emittente ricevette non pochi reclami da parte della popolazione a riguardo.[60]

---

[57] *Ivi*, p. 183.
[58] YOSHIMI Shun'ya, *Koe no shihonshugi: denwa, rajio, chikuonki no shakaishi*, Tōkyō, Kodansha, 2012, edizione epub, introduzione.
[59] Scott KOGA-BROWES, "Radio Towers: Interwar Japan's Public Radio System", *Media History*, 29, 4, 2023, pp. 522-523.
[60] *Ivi*, p. 526.

L'unico luogo che Kafū riuscì a trovare che non fosse costantemente pervaso dal frastuono delle radio fu proprio Tamanoi. Come spiega lui stesso, infatti, nel quartiere: "secondo il regolamento dell'associazione, dopo le quattro del pomeriggio quando le donne si siedono alle finestre, è proibito sentire grammofoni e radio e non si può nemmeno suonare lo *shamisen*".[61] Durante queste ore, quindi, senza il rumore di radio e grammofoni, uno dei pochi suoni che il protagonista riesce a sentire è il ronzio delle zanzare che si aggirano per il quartiere. Questo suono, però, non viene avvertito come un disturbo, ma anzi provoca in lui un "sentimento di tristezza per il mondo del passato".[62]

Nel corso del romanzo, le zanzare appaiono numerose volte, sia in forma diretta, attraverso il loro ronzio, che indiretta, tramite, ad esempio, la menzione delle zanzariere o dello zanzarifugo. Questo flebile rumore – che nella narrazione viene sentito solo a Tamanoi – diventa quindi il simbolo della natura e del passato, in diretto contrasto con i suoni della modernità urbana rappresentati dalla radio e dal grammofono. Sebbene non sia la prima volta che, in uno studio, venga analizzato il rumore delle radio e delle zanzare come elementi di contrasto anche – ma non solo – in relazione alla dicotomia centro/periferia, si vuole, in questo elaborato, proporre anche un'altra chiave di lettura: le zanzare, infatti, hanno in *Bokutō kidan* anche un significato poetico. Nella tradizione poetica giapponese, infatti, compaiono frequentemente negli haiku come *kigo* (parola stagionale) associata all'estate. Come spiega Haruo Shirane, nel periodo Heian la zanzara non era considerata un buono materiale poetico, in quanto il suo rumore era percepito come estremamente sgradevole, tanto da essere inserito da Sei Shōnagon (965 ca.-1025 ca.) – nel suo *Makura no sōshi* (Note del guanciale, ca 1000) – in una lista intitolata *nikuki mono* (cose sgradevoli). Nel periodo Edo, però, la zanzara cominciò a essere rivalutata dai poeti di *haikai*, che si concentrarono sulla sua natura fragile e debole, che viveva nel pericolo di morire in ogni istante per mano dell'uomo, rendendola così un essere vittima degli eventi e quindi degno di empatia.[63] Anche in virtù di questa sua caducità la zanzara viene menzionata così spesso all'interno dell'opera: "Se vai a est del Sumida ancora oggi senti, come trent'anni fa, il ronzio delle zanzare del canale che cantano la desolazione di questi sobborghi".[64] Con il suo ronzio, la zanzara diventa emblema della poca natura che rimane e dei suoi suoni, che rischiano ogni giorno sempre di più di essere schiacciati dalla modernità e dai suoi rumori.

---

[61] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 190.
[62] *Ivi*, p. 191.
[63] Haruo SHIRANE, *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*, New York, Columbia University Press, 2013, pp. 180-181.
[64] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 192.

Tra centro e periferia: Tamanoi e Ginza a confronto

Come osserva Matsuda Ryōichi: "la radio e il ronzio delle zanzare sono un'estensione della relazione tra Ginza e Tamanoi".[65] In effetti, così come i due suoni si contrappongono simbolicamente, allo stesso modo anche i due quartieri vengono spesso messi a confronto – più o meno direttamente –, in quanto incarnano due visioni contrastanti della città di Tōkyō. L'esempio più lampante di ciò si può trovare a circa metà del romanzo, quando il narratore ci presenta la seguente osservazione:

> Tamanoi non ha una bellezza superficiale e subito evidente da mettere in mostra e poiché la sua apparenza non inganna, sono molto poche le cose spiacevoli rispetto a Ginza. Ai lati della strada, in entrambi i luoghi, ci sono le bancarelle, ma qui non ci si imbatte mai in gruppuscoli di ubriachi e non si vedono liti sanguinarie, non rare in Ginza. E c'è un'altra scena che, in luoghi al di fuori di Ginza, non accade di vedere: uomini di mezza età dall'aspetto malvagio di cui, benché abbiano un abbigliamento all'occidentale appropriato, non si riesce a intuire la professione; sono uomini che non hanno paura di nessuno, girano con un bastone in mano, cantano canzoni, insultano le ragazze che incontrano per strada. E se si viene in questi sobborghi con dei geta e dei pantaloni vecchi, anche nelle sere più affollate non ci sono da temere pericoli più di quando si va nelle stradine secondarie intorno a Ginza e sono rare le occasioni in cui si deve cedere il passo.[66]

In questo passaggio vengono, per una volta, messi da parte i simbolismi e le metafore, lasciando spazio a un giudizio molto netto sui due quartieri. Dietro alla sua facciata di quartiere moderno e alla moda, popolato da *moga* e *mobo*, Ginza nasconde, però, un forte degrado morale, rendendolo un luogo pericoloso e quasi da evitare. Tamanoi, invece, sebbene si trovi ai confini della città e sia un quartiere sostanzialmente povero, viene descritto come un luogo sicuro che mantiene intatta la propria autenticità, dove le persone – che non sono ancora state toccate dalla modernità – conservano i valori di una volta. Per sottolineare meglio questo concetto, anche le ragazze che lavorano nei due quartieri vengono messe a confronto dal narratore: Oyuki viene definita come una persona con cui è facile parlare dei propri sentimenti, "onesta e semplice, rispetto alle ragazze che da molti anni lavorano nei grandi caffè di Ginza o di Ueno".[67] Questa non è la prima critica che Kafū rivolge alle cameriere dei café (*jokyū*): infatti, il 17 settembre 1927 in *Danchōtei nichijō*, l'autore lamenta il fatto che, sebbene sia le *jokyū* sia le *geisha* esercitino una professione riconducibile alla sfera della prostituzione, queste ultime prendono il loro lavoro con più serietà, dimostrando una maggiore professionalità e senso del dovere.[68] Tuttavia, a dispetto di tali critiche, sappiamo – dai suoi diari e dalle sue opere – che Kafū

---

[65] MATSUDA Ryōichi, "Bokutō kidan ron: rajio to ka no oto", *Sugiyama kokubungaku*, 12, 1987, p. 40.
[66] NAGAI, *Una strana storia…*, op. cit., p. 210.
[67] *Ibidem*.
[68] NKZ, vol 20, p. 158.

nutriva un forte interesse per queste figure femminili, tanto da frequentare con regolarità i café di Ginza dove lavoravano, tra cui il famoso Café Tiger.[69] È bene sottolineare come, negli anni Venti e Trenta, i café sparsi per la città erano molto diversi da quelli che si potevano trovare in Europa: qui le cameriere, infatti, servivano bevande alcoliche e stuzzichini, intrattenevano i clienti con piacevoli conversazioni e, molto spesso, offrivano anche prestazioni sessuali a pagamento.[70]

Il suo interesse per questa parte del *demimonde* si manifesta chiaramente in *Tsuyu no atosaki*, racconto incentrato sulla figura di Kimie, una giovane donna proveniente da Saitama che si trasferisce a Tōkyō per sfuggire a un matrimonio indesiderato.[71] Qui viene iniziata da un'amica all'arte della prostituzione e continua quest'attività anche dopo aver trovato lavoro come cameriera in uno dei café più noti di Ginza, luogo che le farà conoscere i suoi numerosi amanti.

Kimie e Oyuki presentano diverse somiglianze: entrambe giovani e provenienti da fuori Tōkyō, lavorano nel mondo della prostituzione, vivendo quindi ai margini della società. Tuttavia, ciò che le distingue profondamente è lo spazio urbano che abitano e, soprattutto, il modo in cui vengono rappresentate dal narratore. Mentre Oyuki viene rappresentata come onesta e semplice, Kimie, al contrario, è rappresentata come cinica e dissoluta, disinibita fin dal suo primo incontro sessuale. Consapevole di sé e della propria sessualità, sceglie volontariamente di intraprendere la carriera di cameriera e prostituta nei café di Ginza per garantirsi una vita più comoda e agiata. In un mondo di uomini che tentano di piegarla al loro volere, Kimie non si lascia sottomettere, ma agisce con determinazione, controllando attivamente le proprie scelte.[72]

Come è già stato menzionato in precedenza, l'unico elemento dell'opera che Kawabata Yasunari apprezzò fu proprio il personaggio di Kimie. Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), invece, accolse il romanzo con entusiasmo, apprezzandone non solo i personaggi, ma specialmente la rappresentazione di Tōkyō:

> ところで「つゆのあとさき」には、さう云ふ東京のローカルカラーが實によく出てゐる。ここに描かれてゐる女給群や、二階貸しをしてゐる婆さんや、賣卜者や、運轉手や、清岡を取り卷く有象無象や、その他の有閑階級の紳士連や、それらはいづれもほんの一寸しか顔

---

[69] Gala Maria FOLLACO, "Bambole di Cristallo: Nagai Kafū a Ginza, 1931-1934", in Borriello Giovanni (a cura di), *Spigolature orientali. Scritti in onore di Adolfo Tamburello per l'ottantesimo compleanno*, Orientalia Parthenopea, 2015, p. 179.

[70] Mariko INOUE, "The gaze of the café waitress: from selling eroticism to constructing autonomy", *US-Japan Women's Journal: English Supplement*, 15, 1998, pp. 80-81.

[71] Si coglie l'occasione per segnalare che *Tsuyu no atosaki* è stato recentemente (settembre 2025) pubblicato in Italia da Marsilio con il titolo di *Prima e dopo la stagione delle piogge*, con traduzione e apparato critico a cura di Alberto Zannonato.

[72] Rachael HUTCHINSON, "Nagai Kafū's Feminist Perspective", in Hutchinson Rachel, Morton Leith Douglas (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*, Routledge, 2016, p. 103.

を出してゐないのだが、いかにも東京によくあるタイプの人々であつて、僅か二三行の説明を讀んでも直ちにその顔つきや聲音が想像されるのである。

[...]

私はさう云ふ點でも「つゆのあとさき」に異色を認める。荷風氏は此の小説で人事を描くばかりでなく、明かに意識して東京の風物を寫さうと努め、作者に最も馴染みの深い銀座界隈、牛込市ヶ谷附近、外濠線の土手の景色などをしばく繰り返して取り入れてをられる。[73]

A tal proposito, in *Tsuyu no atosaki* emerge per davvero il colore locale di Tōkyō. Qui le cameriere, l'anziana signora che affitta il secondo piano, la cartomante, l'autista, la folla che circonda Kiyooka e gli altri signori della classe agiata, compaiono solo per un attimo, ma sono proprio il tipo di persone che si possono trovare a Tōkyō, e anche dopo aver letto solo poche righe di descrizione, posso immaginare subito i loro volti e le loro voci.

[…]

Anche da questo punto di vista trovo che *Tsuyu no atosaki* sia unico. In questo romanzo Kafū non racconta soltanto eventi umani, ma fa lo sforzo di descrivere, in modo chiaro e consapevole, il paesaggio di Tōkyō, inserendo ripetutamente i luoghi a lui più cari, come il quartiere di Ginza, i dintorni di Ushigome, Ichigaya e della linea Sotobori.[74]

In conclusione, prendendo come esempio i personaggi di *Bokutō kidan* e *Tsuyu no atosaki*, si può affermare che anche i personaggi risultano profondamente influenzati dal luogo in cui vivono e agiscono. Kimie incarna le caratteristiche di Ginza: è sicura di sé, centrale e moderna, ma al tempo stesso ambigua e moralmente complessa. Oyuki, al contrario, riflette la marginale Tamanoi: seppur nascosta, è ricca non solo di autenticità e memoria, ma anche di relazioni autentiche e spontanee. La città, quindi, non si limita a fare da sfondo alle vicende, ma agisce come un vero e proprio agente narrativo, che contribuisce in maniera decisiva alla costruzione e all'approfondimento dell'identità dei personaggi.

Conclusione

In questo capitolo è stato analizzato *Bokutō kidan* di Nagai Kafū, un'opera estremamente significativa per comprendere non solo le condizioni della periferia urbana di Tōkyō negli anni Trenta, ma anche il modo in cui lo scrittore si rapporta al tema dello spazio, elaborando attraverso di esso una riflessione più ampia sulla modernizzazione e sulla perdita della tradizione.

---

[73] TANIZAKI Jun'ichirō, "*Tsuyu no atosaki* wo yomu" (Leggere "Prima e dopo la stagione delle piogge"), in *Tanizaki Jun'ichirō zenshū*, Tōkyō, Chūō kōronsha, 1982, vol. 20, pp. 300-301.
[74] La traduzione è di chi scrive.

Dopo una breve introduzione al contesto editoriale e ai principali elementi narrativi del racconto, si è voluta problematizzare la sua attribuzione al filone dello *shishōsetsu*. Sebbene in passato la critica l'abbia più volte collocato entro i confini di questo genere, si è cercato di dimostrare come, pur incorporandone alcuni tratti – soprattutto l'uso di materiali autobiografici – *Bokutō kidan* non possa essere considerato a pieno titolo uno *shishōsetsu*, in quanto rielabora questi elementi, mescolandoli e rendendolo un'opera autonoma.

L'analisi si è poi concentrata sulla topografia dell'opera. In particolare, è stato ricostruito il contesto storico e urbano del quartiere di Tamanoi e gli avvenimenti che portarono Kafū a frequentarlo, con l'obiettivo di chiarire le ragioni che lo spinsero a scegliere proprio questo luogo come ambientazione del racconto. È qui possibile vedere come, nella scrittura di Kafū, diventa simbolo della "vecchia Edo", in netta contrapposizione con la modernità effimera dei quartieri centrali come Ginza.

Nella terza parte, si sono voluti utilizzare gli strumenti della geocritica per mettere in evidenza in che modo lo spazio venga narrato e quali indizi fornisca riguardo al contrasto tra centro e periferia. In primo luogo, sono stati presi in esame due elementi chiave della topografia dell'opera: il Kaminarimon e i *roji*. Da un lato, si è osservato come, nonostante non esistesse più da tempo, il Kaminarimon fosse ancora presente nella memoria collettiva dei cittadini come punto di riferimento, e come, nel racconto, rappresenti una simbolica porta di accesso verso la periferia. Dall'altro, si è analizzato il significato dei *roji*: sebbene fossero spesso oggetto di studi urbanistici, la stessa cosa non può essere detta dal punto di vista letterario, specialmente in relazione a *Bokutō kidan*. In questo elaborato si è quindi voluto sottolineare come i *roji* non fossero soltanto una caratteristica urbanistica della città, ma assumano in quest'opera un valore simbolico, rappresentando una resistenza alla modernità e conservando un modello di socialità che rischiava di scomparire con la trasformazione della città. Sempre attraverso la lente geocritica, si è posto l'accento sulla "polisensorialità", con particolare attenzione all'udito. L'analisi qui presentata ha mostrato come i suoni siano un elemento centrale nel racconto: il rumore delle radio, simbolo del centro e della modernità, è ciò che spinge in definitiva il narratore a spostarsi verso le periferie, dove invece il ronzio delle zanzare, suono naturale e legato alla memoria, viene percepito come quasi poetico. Si è voluta qui proporre un'interpretazione nuova e non ancora sviluppata dalla critica. Il ronzio delle zanzare, considerato un suono fastidioso e irritante nel periodo Heian, assume una nuova connotazione all'epoca di Kafū: quello prodotto da un essere fragile e che vive nel pericolo di morire in ogni istante per mano dell'uomo, proprio come le periferie, ultime depositarie della cultura Edo, anch'esse vulnerabili e destinate a soccombere sotto l'avanzata della modernizzazione.

Infine, l'opera è stata messa a confronto con *Tsuyu no atosaki*, altro racconto di Kafū. La scelta di accostare le due opere, raramente trattate insieme dalla critica, è stata motivata dalla differente

ambientazione: se *Bokutō kidan* si svolge nella periferia di Tamanoi, *Tsuyu no atosaki* è ambientato nel cuore della città, a Ginza. Questa comparazione ha permesso di mettere in luce, con maggiore evidenza, la distanza simbolica, urbanistica e sociale tra centro e periferia. Le protagoniste dei due racconti, pur svolgendo un lavoro simile, conducono stili di vita profondamente diversi, determinati proprio dalle caratteristiche dei quartieri in cui agiscono. Da tutti questi elementi, emerge chiaramente la visione di Kafū, che esprime una preferenza netta per la periferia, percepita come autentica e genuina, rispetto a un centro rappresentato come artificiale, e vuoto

CAPITOLO 2

VAGABONDARE PER LE STRADE DI TŌKYŌ LEGGENDO *HŌRŌKI* DI HAYASHI FUMIKO

Alla fine dello scorso capitolo è stato brevemente illustrato *Tsuyu no atosaki* (Prima e dopo la stagione delle piogge, 1931) di Nagai Kafū, il quale racconta la Tōkyō di inizio Shōwa vissuta dal punto di vista di una dissoluta cameriera di un café di Ginza. Tuttavia, nel 1930, esattamente un anno prima che *Tsuyu no atosaki* venisse pubblicato sulla rivista *Chūō kōron*, un'altra narrazione affine per temi, ma profondamente diversa per tono e prospettiva, giungeva alla sua conclusione sulle pagine di una rivista letteraria indipendente e femminista: si tratta di *Hōrōki* di Hayashi Fumiko, pubblicata a puntate su *Nyonin geijutsu* fra il 1928 e il 1930.[1]

Attraverso il vagabondare della protagonista, in questo capitolo si intende indagare il rapporto fra periferia urbana, genere e classe sociale, mettendo in luce la loro stretta relazione e la loro influenza reciproca. Particolare attenzione verrà data agli odori descritti nel testo e alla loro funzione di indicatori emotivi, capaci di rivelare aspetti nascosti tanto della città, quanto dei sentimenti della protagonista. Infine, verrà analizzata la rappresentazione di Asakusa, raffigurata come uno spazio al tempo stesso di opportunità e di sfruttamento.

Ad oggi *Hōrōki* è senza dubbio una delle opere più emblematiche e ricordate di Hayashi Fumiko. È interessante notare come già all'epoca della sua prima pubblicazione in volume – avvenuta nel luglio del 1930 grazie all'editore Kaizōsha – riscosse un successo straordinario, arrivando a vendere oltre 600.000 copie. Eppure, se oggi si volesse leggere *Hōrōki*, ci si ritroverebbe davanti un testo abbastanza diverso rispetto a quello che appariva a puntate su *Nyonin geijutstu*. L'edizione attualmente più diffusa che si può trovare in commercio include infatti materiale che non faceva parte della produzione originale. L'opera si divide pertanto in: un prologo intitolato *Hōrōki izen* (Prima di *Hōrōki*), comparso nell'ottobre 1929 sulla rivista *Kaizō*; *Zoku Hōrōki* (*Hōrōki*, il seguito), un primo seguito – pubblicato nel novembre 1930 – che introduce numerose scene nuove o escluse dalla prima versione; e un secondo seguito, apparso a puntate nel dopoguerra sulla rivista *Nihon shōsetsu*. Tutti questi testi vennero riuniti nell'edizione della Chūōkōronsha nel 1950, la quale non soltanto ampliava significativamente il contenuto dell'opera, ma ne proponeva anche una revisione linguistica e

[1] Pubblicata dal 1928 al 1932 sotto la direzione di Hasegawa Shigure, *Nyonin geijutsu* è stata – nonostante la sua breve esistenza – una delle riviste femminili più significative del periodo. Nata con l'intento di offrire uno spazio alla produzione artistica e letteraria delle donne, la rivista rappresentò un'importante piattaforma per alcune delle *joryū sakka* più famose degli anni a venire – come la stessa Hayashi Fumiko ed Enchi Fumiko –, contribuendo al loro debutto o consolidamento nel panorama culturale dell'epoca. Sarah FREDERICK, *Turning Pages: Reading and Writing Women's Magazines in Interwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, p. 137.

stilistica.[2] Questa rielaborazione era anche motivata dalla convinzione dell'autrice che le versioni precedenti fossero state in parte limitate durante gli anni della Seconda guerra mondiale. Tra i contenuti omessi o censurati vi sarebbero, ad esempio, riferimenti a famosi anarchici con cui Hayashi era probabilmente in contatto, nonché osservazioni critiche sul trattamento riservato alla popolazione di etnia coreana da parte del governo.[3]

Volendo adesso avviare una riflessione sulla natura e sulla struttura dell'opera, può essere utile partire dal titolo stesso. È importante innanzitutto sottolineare che *Hōrōki*, nella sua prima apparizione a puntate, non costituiva il titolo dell'opera, ma ne era soltanto il sottotitolo. Ogni sezione pubblicata sulla rivista *Nyonin geijutsu* aveva, infatti, un proprio titolo: ad esempio, il primo episodio, comparso nel numero di ottobre del 1928, portava il titolo "Aki ga kitanda" (È arrivato l'autunno).[4] Solo in vista della pubblicazione in volume del luglio 1930 venne adottato *Hōrōki* come titolo unificato dell'opera. I *kanji* che compongono questa parola, difatti, possono essere letteralmente tradotti come "cronaca di un vagabondare", in quanto il carattere *ki* 記 – che significa appunto "annotazione" – richiama l'idea di un diario o una cronaca più o meno soggettiva, mentre a *hōrō* 放浪 viene data, sui dizionari, la definizione di "vagare senza una meta"[5], suggerendo così uno spostamento erratico e libero da vincoli. Le traduzioni del titolo disponibili in lingue europee hanno generalmente mantenuto questa idea, optando per versioni come *Diary of a Vagabond* (in inglese) o *Vagabundentagebuch* (in tedesco).[6] Tuttavia, esistono anche traduzioni che si discostano da questa interpretazione, rivelando una diversa sensibilità nei confronti del testo. Alcuni esempi significativi sono quelli di Seiji Lippit che, nel suo *Topographies of Japanese Modernism*, traduce il titolo come *Tales of Wandering*, e quello di Donald Keene che in *Dawn to the West* utilizza, invece, *A Vagabond's Story*, spostando così l'accento dalla forma diaristica a una più narrativa.

Queste discrepanze riflettono non solo scelte traduttive, ma anche visioni divergenti circa la natura dell'opera: *Hōrōki* è davvero un diario, come i titoli in lingue europee potrebbero suggerire, oppure è un ibrido fra generi letterari diversi? Questa domanda è stata al centro di numerose riflessioni da parte della critica, che si è interrogata a lungo sulla struttura del testo.

---

[2] Tsuyoshi NAMIGATA, "A philosophy of "wildness" (yasei): Fumiko Hayashi's Ukigumo and the postwar version of Hōrōki", *Bulletin of the Graduate School of Integrated Sciences for Global Society*, Kyushu University, 27, 2, 2021, pp. 23-24.
[3] *Ivi*, p. 26.
[4] FREDERICK, *Turning pages…*, op. cit., p. 164.
[5] SHINMURA Izuru *hen*, *Kōjien* 5ed, Tōkyō, Iwanami Shōten, 1998, p. 2444.
[6] "Diary of a Vagabond" viene utilizzato da Ericson in Joan E. ERICSON, *Be a woman: Hayashi Fumiko and modern Japanese women's literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p.120, mentre *Vagabundentagebuch* da Hijiya-Kirschnereit in Irmela HIJIYA-KIRSCHNEREIT, *Selbstentblößungrituale: Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung "Shishōsetsu" in der modernen japanischen Literatur*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1981, p.175.

Tuttavia, prima di addentrarsi più nel dettaglio in questa discussione, si ritiene opportuno delineare brevemente la trama dell'opera, così da offrire un quadro utile alla comprensione delle analisi successive.

Basato in parte sui diari personali dell'autrice, tenuti dal 1922 al 1928, *Hōrōki* è incentrato sulla figura di una giovane donna che si trasferisce a Tōkyō principalmente per seguire il suo innamorato, ma anche per trovare un buon lavoro e inseguire il suo sogno di diventare una scrittrice. La protagonista rimane senza nome quasi per tutta la narrazione, ma in *Hōrōki izen*, il prologo, viene affettuosamente chiamata dal padre adottivo *Fu-chan*, dandoci così un indizio sulla sua identità. Soltanto alla fine della prima parte di *Hōrōki* si scopre che il suo vero nome è Fumiko e che il suo cognome è Hayashi, suggerendo così che la protagonista possa essere Hayashi stessa, un'idea confermata dall'autrice stessa alla fine della seconda parte di *Hōrōki*.[7]

La narrazione si sviluppa in forma frammentata e diaristica: ogni episodio comincia con l'indicazione del mese in cui si svolge, ma non sono mai forniti il giorno o l'anno, rendendo la temporalità degli eventi alquanto ambigua. La protagonista/narratrice ci racconta, in queste annotazioni, una serie di vicende tratte dalla sua vita quotidiana segnata dalla povertà che la costringe a un'incessante ricerca di lavoro, vivendo in pensioni fatiscenti o alloggi temporanei e spostandosi da un'occupazione precaria all'altra. Anche le sue relazioni affettive sono tormentate o insoddisfacenti, costellate da tradimenti e, a volte, abusi.

Se, come ha proposto Terada Sō, si volesse mettere a confronto *Hōrōki* con un altro famoso diario giapponese di quegli anni, un termine di paragone significativo potrebbe essere rappresentato da *Danchōtei nichijō* di Nagai Kafū, di cui si è brevemente parlato nel capitolo precedente. Quest'ultimo si configura come un resoconto minuzioso della vita quotidiana dell'autore, in cui vengono annotate, giorno per giorno, non solo le attività svolte, i pasti consumati, le condizioni metereologiche e gli hobby coltivati, ma anche le passeggiate, le riflessioni personali, le osservazioni sulla storia dei luoghi visitati e sulle condizioni sociali delle persone incontrate. Quest'opera assume quindi un valore quasi documentaristico, dove la precisione dei dettagli e la coerenza cronologica rafforzano l'impressione di autenticità.[8] *Hōrōki*, invece, pur avendo una struttura che richiama il diario – grazie alle sue suddivisioni per mese e al tono soggettivo – si configura sin da subito come un'opera più complessa e che non può essere ridotta esclusivamente a una cronaca di eventi. A differenza di *Danchōtei nichijō*,

---

[7] L'ultimo brano di *Zoku Hōrōki* non è un'annotazione diaristica, ma una sorta di saggio dove l'autrice parla di sé e della sua vita in prima persona, ricordando la sua infanzia in provincia, ma parlando anche di come sia cambiata la sua vita in seguito al successo di *Hōrōki*. Poiché è stato apposto, appunto, alla fine del volume, si potrebbe quindi utilizzare questa informazione per confermare la coincidenza fra autore e narratore. HAYASHI Fumiko, UNO Chiyo, KŌDA Aya, *Hayashi Fumiko, Uno Chiyo, Kōda Aya shū*, "Gendai nihon bungaku taikei", Tōkyō, Chikuma Shobō, 1969, pp. 113-119. Da qui in avanti chiamata GNBT.

[8] TERADA So, *Toshi bungaku to shojotachi: Ozaki Midori, Kaneko Misuzu, Hayashi Funiko o aruku*, Kyoto, Hakuchisha, 2004, p. 151.

dove si può ragionevolmente supporre che la quasi totalità degli eventi narrati sia realmente avvenuta, la stessa cosa non può essere detta per *Hōrōki*, il quale si presenta sì come un diario, ma è in realtà un ibrido di generi, a metà tra uno *shishōsetsu*, un diario e una rielaborazione letteraria della propria esperienza. Nonostante attinga, infatti, ai diari reali di Hayashi, è evidente come sia il risultato di un lavoro compositivo che va oltre a una semplice registrazione dei fatti. Si può quindi dire che, in questo senso, più che a un diario in stile occidentale, si avvicini talvolta più ai *nikki* di periodo Heian, considerata anche la grande quantità di poesie presenti all'interno del testo.
Questa lettura è condivisa da diversi studiosi, tra cui Joan E. Ericson, che osserva come *Hōrōki*, pur trattando tematiche profondamente moderne, si caratterizzi per una liricità e una leggerezza ironica che lo rendono più vicino ai *nikki* o agli *uta monogatari* piuttosto che agli *shishōsetsu*, con i quali non condivide il tono malinconico e generalmente pessimistico che solitamente li caratterizza.[9] Nonostante questa teoria sia abbastanza diffusa, in questo elaborato si ritiene importante evidenziare come altri critici, invece, abbiano messo in luce il fatto che *Hōrōki*, pur non appartenendo pienamente a quest'ultima categoria, incorpori alcune caratteristiche tipiche dello *shishōsetsu*, rielaborandole in una forma narrativa ibrida e personale. Donald Keene, ad esempio, osserva come:

> *A Vagabond's Story*, though it might be called an "I novel" because of the many details drawn directly from the author's personal experiences, was written in an idiom quite unlike that of the usual "I novel." Sometimes it recalls the New Sensationalists in the jumps and seeming non sequiturs; but it is noteworthy especially for its lively narration.[10]

O ancora, Susan Fessler, nel suo *Wandering Heart*, evidenzia che:

> One advantage Fumiko gained by retaining this format [diario] is the appeal that such a text has; it is much the same appeal that *shishōsetsu* (autobiographical novels) have, in that the author's supposed true-life experiences increase reader interest. In Fumiko's case, her loose lifestyle – a single woman supporting herself and assorted lovers – titillates the reader.
> […]
> As with most *shishōsetsu*, it is not safe to assume that everything Fumiko wrote in Diary of a Vagabond is faithful to reality. Some events in Diary of a Vagabond have been recorded elsewhere, and are accepted as true, such as her move to Tokyo and her relationship with Nomura. Others are contradictory

[9] Joan E. ERICSON, *Be a woman: Hayashi Fumiko and modern Japanese women's literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p. 58.
[10] Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era; Fiction*, New York, Holt: Rinehart and Winston, 1984, p. 1139.

> to outside sources, such as the date of her birth. It is plain that, although the text is based on real-life events, it is as a whole a work of fiction.[11]

È dunque evidente che *Hōrōki* non possa essere considerato uno *shishōsetsu* nel senso canonico del termine: si tratta di un'opera che ne adotta consapevolmente alcuni tratti formali e contenutistici – l'introspezione, l'uso di elementi autobiografici –, così come adotta caratteristiche di altri generi, con l'obiettivo di creare il suo spazio nel mondo letterario dell'epoca.
Per comprendere più a fondo questa distanza, può essere utile confrontare *Hōrōki* con *Futon* (Il futon, 1907) di Tayama Katai (1872-1930), solitamente considerato dalla critica il testo da cui ha avuto origine il filone dello *shishōsetsu* e, comunque, uno degli esempi più emblematici del genere. Come afferma Kendall Heitzman:

> *Futon* is from a time when the bundan was almost exclusively male and its confessions were masculine ones: affairs and desires; financial squandering; dependencies on alcohol and other substances; sloth. In fact, it even takes as its main theme the impossibility of a woman entering the space of the bundan. Katai's Futon is written in the third person, but it is a limited third person, sticking closely to the worldview of the protagonist, Takenaka Tokio.[12]

Considerato ciò, si può quindi dire che lo *shishōsetsu* si sia sviluppato in un'epoca in cui il *bundan* era – tralasciando poche eccezioni – un ambiente quasi esclusivamente maschile. Di conseguenza era spesso costruito attorno a esperienze prettamente maschili, come la confessione di un segreto che sarebbe potuto essere ritenuto vergognoso o l'esibizione di un vizio privato, attraverso l'utilizzo di un protagonista che espone la propria vita in una sorta di compiacimento verso le proprie azioni. Al contrario, la protagonista di *Hōrōki* non ha bisogno di fare nessuna confessione sulla propria vita: la povertà in cui vive, gli umili lavori e i tradimenti che subisce sono soltanto la normale realtà di un'esistenza marginale, che condivide con le donne con una vita simile alla sua. Un'emozione che spesso prevale all'interno del racconto è il disprezzo verso quegli uomini che, forti del loro potere e/o della loro posizione sociale, usano, tradiscono e feriscono lei o le donne che ha attorno, come possiamo, ad esempio, vedere da questo passaggio:

> 下宿にかえってくると、男の部屋には、大きな本箱が置いてあった。女房をカフェーに働かして、自分はこんな本箱を買っている。いつものように二十円ばかりの金を、原稿用紙

---

[11] Susanne FESSLER, *Wandering heart: The work and method of Hayashi Fumiko*, Albany, State University of New York Press, 1998, pp. 50-51.
[12] Kendall HEITZMAN, "The Rise of Women Writers, the Heisei I-Novel, and the Contemporary Bundan", in Rachel Hutchinson, Leith Morton (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*, Routledge, 2016, p. 294.

の下に入れておくと、誰もいないきやすさに、くつろいだ気持で、押入れの汚れものを探してみる。

「あの、お手紙でございます」そう云って、下宿の女中が手紙を持って来た。六銭切手をはったかなり厚い女の封書である。私は妙な気持で爪を噛みながら、只ならぬ淋しさに、胸がときめいてしまった。私は自分を嘲笑しながら、 押入れの隅に隠してあった、かなり厚い女の手紙の束をみつけ出したのだ。

—やっぱり温泉がいいわね、とか。

—あなたの紗和子より、とか。

—あの夜泊ってからの私は、とか。

私は歯の浮くような甘い手紙に震えながらつっ立ってしまった。—温泉行きの手紙では、私もお金を用意しますけれども貴方も少しつくって下さいと書いてあるのを見ると、私はその手紙を部屋中にばらまいてやりたくなっている。原稿用紙の下にした二十円の金を袂に入れると、私はそのまま戸外に出てしまった。

あの男は、私に会うたびに、お前は薄情だとか、雑誌にかく時や小説は、あんなに私を叩きつけたものばかりではなかったか‥‥‥。私は肺病で狂人じみている、その不幸な男の為に、あのランタンの下で、「貴方一人に身も世も捨てた‥‥‥」と、唄わなくてはならなかったのだ。夕暮れの涼しい風をうけて、若松町の通りを歩いていると、新宿のカフェーにかえる気もしなかった。ヘエー 使い果して二分残るか、ふっとこんな言葉が思い出されるなり。

「貴方、私と一緒に温泉に行かない」[13]

Quando tornai alla pensione, nella stanza del mio amante vidi che c'erano delle grandi librerie. Per sé stesso ha abbastanza soldi da poter comprare costose librerie, ma fa lavorare me come cameriera in un café. Come sempre misi venti yen sotto i fogli che utilizzava per scrivere. Mi rilassai sapendo che nella stanza non vi era nessuno e così cominciai a cercare dei vestiti sporchi dentro l'armadio.

"Mi scusi signora, c'è una lettera" disse la cameriera della pensione porgendomela. Era una spessa lettera da parte di una donna, con apposto un francobollo da sei sen. Uno strano senso di solitudine mi pervase, sentivo il cuore battermi forte nel petto e cominciai a rosicchiarmi le unghie. Mentre mi davo della stupida, trovai, nascoste in un angolo dell'armadio, una pila di lettere scritte da questa donna e cominciai a leggerle: "Le terme sono proprio belle, non è vero?"; "Dalla tua Sawako"; "Da quella notte che abbiamo passato assieme, io…" (o smancerie del genere).

In piedi tremavo, stringendo tra le mani quelle lettere tanto sdolcinate da farmi cariare i denti.

[13] GNBT, pp. 50-51.

> Nella lettera sulle terme c'era anche scritto: "Metterò da parte un po' di soldi, ma, caro, anche tu dovresti farlo". Leggere queste cose mi faceva venir voglia di sparpagliarle tutte per la stanza. Presi i venti yen da sotto il foglio, me li misi nella manica e uscii fuori.
> E pensare che mi diceva "sei crudele" ogni volta che mi incontrava e che mi criticava sempre nei romanzi o negli articoli che scriveva.
> Per quel pazzo, quello sciagurato, quel malato di tubercolosi, ero stata costretta a cantare sotto una lanterna: "Per te, soltanto per te, ho gettato via me stessa e il mondo…"
> Camminando per le strade di Wakamatsu, con il vento fresco che mi colpiva, sentii di non voler tornare al café a Shinjuku. Adesso capivo perché rimanevano così pochi soldi... Mi tornarono in mente le parole della lettera.
> "Caro, andiamo insieme alle terme".[14]

Hayashi, però, non racconta soltanto di sé stessa all'interno del suo diario, ma dà voce a un'intera categoria di figure femminili emarginate. A differenza dello *shishōsetsu* tradizionale, le cui opere tendevano a ruotare quasi esclusivamente attorno a un'unica figura, *Hōrōki* racconta storie di donne marginali, sfruttate e, molte volte, dimenticate. Le donne che compaiono nel testo non sono mere comparse, ma presenze vive all'interno della narrazione, dotate di voce e complessità:

> 「私は四谷で生れたのだけれど、十二の時、よその小父さんに連れられて、満洲にさらはれて行つたのよ。私芸者屋にぢき売られたから、その小父さんの顔もぢき忘れつちまつたけれど・・・・・・私そこの桃千代と云ふ娘と、広いつるつるした廊下を、よくすべりつこしたわ、まるで鏡みたいだつたの。内地から芝居が来ると毛布をかぶつて、長靴をはいて見にいつたのよ。土が凍つてしまふと下駄で歩けるの。だけどお風呂から上ると、選の毛がピンとして、とてもをかしいわよ。私六年ばかりるたけど、満洲の新聞社の人に連れて帰つてもらつたの。」[15]
> "Sono nata a Yotsuya, ma quando avevo dodici anni un uomo mi rapì e mi portò con sé in Manciuria. Mi vendette subito a una casa di geisha e mi dimenticai presto che faccia aveva… Lì, con una ragazza di nome Momochiyo, giocavamo spesso a scivolare lungo i corridoi, lisci come uno specchio. Quando venivano a esibirsi le compagnie teatrali dal Giappone, andavamo a vederle coprendoci con delle coperte e indossando stivali. Quando il terreno gelava, si poteva camminare anche solo con i *geta*, ma non appena uscivi dal bagno, ti si drizzavano i peli delle gambe! Che cosa buffa. Rimasi lì per sei anni, ma un giorno un giornalista in Manciuria mi riportò a casa".

Alla luce di tutto ciò, appare riduttivo affermare – come fa Ericson – che *Hōrōki* non sia abbastanza "pessimista" per essere classificato come *shishōsetsu*, soltanto perché l'autrice ricorre spesso

---

[14] Per tutto il capitolo 2, ove non espressamente indicato, la traduzione è di chi scrive.
[15] GNBT, p. 40.

all'ironia per parlare della sua condizione o perché il racconto termina con una nota positiva e di speranza. Il testo è, infatti, attraversato da una disperazione continua, da una fatica esistenziale che non si risolve mai del tutto. A differenza di quanto affermato, quindi, in precedenza, si ritiene che il suo pessimismo non nasca da una condizione personale, ma da una lucida e profonda coscienza sociale.

Infine, come nota ancora Ericson, una parte del successo dell'opera è stata attribuita da alcuni critici al suo "calculated style and capacity for objectivity – qualities presumed to be masculine".[16] Da questa osservazione si può riflettere su come *Hōrōki* sembra essere stato accolto con entusiasmo solo perché l'autrice è riuscita a "scrivere come un uomo", ovvero con sobrietà e oggettività. Solo a queste condizioni – e spesso in virtù di un interesse voyeuristico per la vita sessuale o sentimentale dell'autrice – *Hōrōki* è riuscito a superare la barriera del *joryū bungaku* (letteratura femminile), categoria spesso marginalizzata nel panorama letterario giapponese. In questo modo, l'opera ha ottenuto visibilità non solo all'interno del mondo letterario, ma anche presso il grande pubblico, rendendo Hayashi Fumiko, al suo ritorno da Parigi nel 1932, "the most popular writer in the country".[17]

Vagabondaggi metropolitani tra centro e periferia

私は北九州の或る小学校で、こんな歌を習った事があっ

更けゆく秋の夜　旅の空の

佗しき思いに　一人なやむ

恋いしや古里　なつかし父母

私は宿命的に放浪者である。私は古里を持たない。[...]

故郷に入れられなかった両親を持つ私は、したがって旅が古里であった。それ故、宿命的に旅人である私は、この恋いしや古里の歌を、随分忙しい気持で習ったものであった。[18]

Ho imparato questi versi in una scuola elementare del Kyushū.

In questa notte d'autunno che avanza, sotto il cielo che assiste al mio viaggio,

sono da solo, tormentato da tristi pensieri

Oh, quanto mi mancano la mia casa e i miei genitori…

Ero predestinata a essere una vagabonda. Non ho una casa. […]

[16] ERICSON, *Be a woman…*, op. cit., p. 58.
[17] KEENE, *Dawn to the West…*, op. cit., p. 1142.
[18] GNBT, p. 3.

> Viaggiare era la mia casa, dato che i miei stessi genitori non avevano una casa a cui tornare. Con malinconia ho imparato a memoria questi versi, *oh quanto mi manca la mia casa*, perché era scritto nel mio destino che sarei stata una vagabonda.

È proprio con queste parole che si apre *Hōrōki*, o, per essere più precisi, il suo prologo *Hōrōki izen*. L'autrice introduce qui da subito alcuni dei temi fondamentali del testo: l'erranza, la solitudine e la ricerca di un luogo da poter chiamare "casa". Da quanto apprendiamo proprio in questo passaggio, la protagonista cresce priva di un centro stabile, a causa del carattere del suo patrigno, il quale è contrario all'idea di stabilirsi definitivamente in un luogo. Questa avversione costringe Fu-chan a spostarsi continuamente per seguire il patrigno e la madre, impedendole di sviluppare un senso di appartenenza a uno spazio definito. L'assenza di un posto da poter chiamare veramente "casa" – intesa sia come luogo fisico che come spazio affettivo, di radicamento e sicurezza – costituisce così il punto di partenza della narrazione.

I versi che aprono il testo e le seguenti affermazioni come "ero predestinata a essere una vagabonda", non sono soltanto un ricordo personale, ma assumono il valore di una vera e propria dichiarazione esistenziale. Attraverso queste parole, l'autrice definisce fin da subito la figura della protagonista: una malinconica viandante, incapace di stabilire legami duraturi sia con le persone, che con i luoghi.[19] Il nomadismo, elemento centrale della sua soggettività, non viene rappresentato come una scelta libera e consapevole, ma come una condizione imposta, una condanna che figura da sempre nel suo destino. È proprio in questa condizione esistenziale di sradicamento e discontinuità che si inserisce l'arrivo a Tōkyō, città che avrebbe dovuto rappresentare la meta finale – la protagonista si trasferisce, infatti, per seguire il ragazzo che le aveva promesso di sposarla –, ma che si rivela, in realtà, una prosecuzione del vagabondaggio. La capitale non è per lei un luogo di realizzazione, ma uno spazio che amplifica la sua solitudine. La vita nella metropoli è segnata da precarietà estrema: spostamenti, difficoltà economiche, lavori instabili, abitazioni temporanee e relazioni affettive altrettanto precarie. La sua identità si frammenta e si adatta il più possibile alle situazioni che incontra.[20]

La Tōkyō rappresentata in *Hōrōki* non è mai uno sfondo neutro, ma uno spazio attivo e dinamico, uno specchio che riflette le tensioni interiori della protagonista. È una città che opprime, che incute paura, e ciò vale tanto per i quartieri centrali che per quelli periferici, molte volte segnati da marginalità sociale e degrado. Volendo utilizzare una definizione di Marc Augé, si potrebbe dire che in

---

[19] ERICSON, *Be a woman…*, op. cit., p. 59.
[20] Angela COUTTS, "Self-constructed exoticism: gender and Nation in Hōrōki by Hayashi Fumiko", *Culture, Theory and Critique*, 45, 2, 2004, pp. 121-122.

quest'opera Tōkyō assuma il valore di nonluogo, uno spazio in cui l'individuo si muove in modo anonimo, senza relazioni durature o senso di appartenenza.[21] Come nota Paola Scrolavezza:

> Hayashi dimostra un'alta coscienza della propria "marginalità". È quattro volte esclusa: perché donna, perché di bassa estrazione sociale, perché *shiseiji* [figlia illegittima], perché provinciale. E proprio questa consapevolezza diventa il nucleo generatore del discorso tematico e formale del romanzo, incentrato sul problema dell'affermazione di una nuova soggettività femminile, che trova la sua sola possibilità di espressione nel luogo/non-luogo dove i confini fra le categorie si fanno meno netti.[22]

Ed è proprio in virtù di questo suo essere "quattro volte esclusa" che la Tōkyō da lei descritta assume le caratteristiche di uno spazio minaccioso e respingente, dove nessuna parte della città – né gli edifici del centro, né le pensioni in periferia – può realmente accoglierla. Ogni ambiente urbano appare transitorio e ostile, inadatto a una persona come lei.

Emblematici, a tal proposito, sono due episodi che si svolgono nei primi capitoli di *Hōrōki*. Dopo essere stata licenziata dal suo impiego come cameriera nella casa dello scrittore Chikamatsu Shūkō (1876-1944), vaga per le strade di Tōkyō alla ricerca di un posto dove passare la notte. Carica dei suoi pochi averi raccolti in un involucro sulle spalle, arriva fino a Shinjuku, dove si ferma sopra il cavalcavia e scopre di essere stata pagata soltanto due yen per le sue due settimane di lavoro. Il cavalcavia di Shinjuku – che ricorre più volte nel corso della narrazione – assume qui un significato ben preciso: come osserva Unno Hiroshi, è un luogo in cui la protagonista torna spesso, in quanto osservare i treni e la folla in movimento le rammenta la sua condizione di vagabonda, senza una vera casa in cui tornare.[23] Trova infine posto in una pensione di Shinjuku che costa trenta *sen* a notte, ma anche questo luogo – che dovrebbe essere sicuro – si rivela essere uno spazio liminale, descritto con toni stranianti e come fuori dal tempo, che, con i suoi arredi, potrebbe provenire direttamente dall'epoca Meiji.

> 夜。
> 新宿の旭町の木賃宿へ泊つた。石崖の下の雪どけで、道が餡このやうにこねこねしてゐる通りの旅人宿に、一泊三十銭で私は泥のやうな体を横べることが出来た。三畳の部屋に豆ランプのついた、まるで明治時代にだつてありはしないやうな部屋の中に、明日の日の約束されてるない私は[…]。

---

[21] Marc AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009, edizione epub, capitolo 3.
[22] Paola SCROLAVEZZA, "Alle origini della letteratura femminile moderna: Hayashi Fumiko", in *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone, (Aistugia, Arcavacata di Rende, 18-20 settembre 2003)*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2004, p. 358.
[23] UNNO Hiroshi, *Modan toshi Tōkyō: nihon no 1920 nen dai*, Tōkyō, Chūō kōronsha, 1983, p. 163.

夜中になつても人が何時までもさうざうしく出はいりをしてゐる。[24]

Notte.

Ho alloggiato in una pensione nel quartiere Asahi di Shinjuku. Questa locanda si trovava sotto un muro di pietra, lungo una strada che, a causa dello scioglimento della neve, era fangosa e sembrava, perciò, pasta di fagioli. Qui, sentendomi come fango, mi sono potuta coricare per trenta sen a notte. In una stanza da tre tatami, con una lampada a olio accesa che sembrava troppo antiquata persino per l'epoca Meiji, pensavo di non avere certezze per il domani.

Anche nel cuore della notte, le persone continuavano rumorosamente a entrare e uscire senza sosta.

Grazie a questa descrizione, anche la locanda diventa un luogo di passaggio per una popolazione quasi invisibile agli occhi di chi viveva nelle zone centrali della città, proprio come la stazione di Shinjuku che sorge poco distante. La protagonista si trova quindi circondata da individui ai margini della società, da una categoria di vagabondi che, non avendo legami, viveva esclusa dalla società e ai limiti della legge.[25]

Il secondo episodio si verifica poco dopo, quando la protagonista, in cerca di un impiego, si muove dalla periferia urbana e sociale in cui alloggia per recarsi all'ambasciata italiana situata a Kōjimachi, nei pressi del palazzo imperiale. L'incontro con questo spazio centrale – che per estetica, atmosfera e struttura sociale rappresenta un mondo completamente diverso rispetto a quello a cui lei è abituata – è narrato nel passaggio qui di seguito:

午前十時。麹町三年町の伊太利大使館へ行ってみた。

笑って暮しましょう。でも何だか顔がゆがみます。

異人の子が馬に乗って門から出てきた。門のそばにはこわれた門番の小屋みたいなものがあって、綺麗な砂利が遠い玄関までつづいている。私のような女の来るところではないように思えた。地図のある、赤いジュウタンの広い室に通された。白と黒のコスチュウム、異人のおくさんって美しいと思う。遠くで見ているとなおさら美しい。さっき馬で出て行った男の子が鼻を鳴らしながら帰って来た。男の異人さんも出て来たけれど、大使さんではなく、書記官だとかって云う事だった。夫婦とも背が高くてアッパクを感じる。その白と黒のコスチュウムをつけた夫人にコック部屋を見せてもらった。コンクリートの箱の中には玉葱がゴロゴロしていて、七輪が二つ置いてあった。この七輪で、 女中が自分の食べるのだけ煮たきをするのだと云うことだ。 まるで廃屋のような女中部屋である。黒い鎧戸がおりていて石鹸のような外国の臭いがしている。

---

[24] GNBT, p. 8.

[25] William O. GARDNER, *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, Cambridge, Harvard University Press, 2006, p. 129.

結局ようりやうを得ないままで門を出てしまった。[26]

Dieci del mattino: sono andata all'ambasciata italiana che si trova a Kōjimachi sannenchō.

Sorridi e mostrati allegra. Il mio viso però si contorce.

Un bambino straniero usciva dal cancello principale in groppa a un cavallo. Vicino al cancello c'era la casupola malandata del custode e un bellissimo vialetto di ciottoli che arrivava fino all'ingresso. Era evidente che questo non fosse posto per una donna come me. Sono stata accompagnata in una grande stanza con la moquette rossa e una cartina appesa al muro. Ho pensato che la signora nell'abito bianco e nero fosse bellissima, ma che fosse ancora più bella se vista da lontano. Il bambino uscito a cavallo poco prima rientrò piagnucolando. Apparve anche un uomo straniero: non era l'ambasciatore, ma soltanto il segretario. Sia lui che la moglie erano così alti che mi sentii sopraffatta. La signora con l'abito bianco e nero mi ha portata a vedere la cucina. In un contenitore in cemento erano sparpagliate delle cipolle e due bracieri con cui la domestica cucinava soltanto per sé. La stanza della domestica sembrava abbandonata: le persiane nere erano abbassate e si sentiva un odore straniero, come di sapone. Alla fine, me ne sono andata senza raggiungere un accordo.

Dal momento in cui attraversa il cancello della villa, emerge in lei una netta consapevolezza di non appartenere a quel mondo. Le figure dei residenti – il bambino a cavallo, la donna vestita elegante e l'uomo alto e imponente – sembrano parte di un altro mondo, che comunica ricchezza, stabilità e una raffinatezza estranea alla sua vita quotidiana. La cucina che le viene mostrata rappresenta idealmente l'unico spazio di inclusione, ma anche quello ha un "odore straniero" e, in conclusione, se ne va senza raggiungere un accordo lavorativo.

Come sottolinea Seiji M. Lippit: "her sensation of being out of place also symbolizes her initial experience of the city in general".[27] Questo senso di estraneità, tuttavia, non è solo spaziale o urbanistico, ma profondamente identitario. Come osserva ancora Lippit, a renderla fuori posto è sicuramente la consapevolezza della distanza etnica e culturale tra lei e i suoi potenziali datori di lavoro, ma soprattutto la sua condizione economica precaria, che la portano a considerare la borghesia quasi come un gruppo etnico separato, dotato di codici estetici e morali inaccessibili.[28] Questo atteggiamento è visibile anche nel modo in cui Hayashi descrive sé stessa nelle prime versioni del prologo, dove si definisce *zasshu* (ibrido) e *chabo* (meticcio), termini che esprimono una netta coscienza della propria alterità rispetto agli standard sociali dominanti.[29] Come fa Gardner, è importante sottolineare come questi termini avessero una forte connotazione politica nel Giappone imperiale. Erano, infatti, utilizzati per descrivere in modo dispregiativo le popolazioni colonizzate

[26] GNBT, p. 10.
[27] Seiji M. LIPPIT, *Topographies of Japanese Modernism*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 187.
[28] *Ivi*, pp. 187-188.
[29] GARDNER, *Advertising Tower*…, op. cit., p. 128.

dall'Impero – come ainu, coreani e taiwanesi – all'interno del discorso ideologico dell'eugenetica. Sebbene non esistano attualmente prove concrete, è possibile ipotizzare che fu proprio per questo motivo che questi termini vennero rimossi nelle edizioni successive.[30]
Anche il passaggio subito seguente è degno di nota:

> 電車に乗らないで、堀ばたを歩いていると、何となく故郷へ帰りたくなって来た。目当もないのに東京でまどついていたところで結局はどうにもならないと思う。 電車を見ていると死ぬる事を考えるなり。[31]
>
> Ho deciso di non salire sul tram e ho continuato a camminare lungo il fossato. Volevo tornare a casa. Alla fin fine è inutile continuare a girovagare per Tōkyō senza uno scopo. Guardo il tram e penso solo a morire.

In questa scena vediamo la protagonista rinunciare a salire sul tram – simbolo della modernità e del progresso urbano –, preferendo continuare a camminare a piedi. Sebbene questa scelta possa essere letta come una conseguenza della sua precaria condizione economica, sembra anche riflettere un senso più profondo di disorientamento esistenziale e di rifiuto della modernità impersonale della città. Camminare diventa così un gesto di opposizione allo spaesamento che prova: attraversando la città a piedi, la protagonista si impone di esplorare delle parti di Tōkyō che non conosce e le sono ignote, tentando di familiarizzare con lo spazio urbano intorno a sé e di comprenderne la struttura.[32] Nonostante ciò, il suo camminare rimane privo di meta e la protagonista stessa ci dice con lucidità come il suo vagabondare sia inutile. Il pensiero della morte non è qui semplicemente un'espressione di disperazione, ma anche il sintomo di un'assenza di alternative: in una città come Tōkyō anche il semplice desiderare di tornare a casa si rivela illusorio, perché per lei che è "predestinata a essere una vagabonda" non potrà mai esistere un luogo da poter chiamare casa.
Nonostante i suoi vagabondaggi e le sue esplorazioni a piedi, la città resta piena di zone sconosciute e che incutono timore, specialmente la notte:

> 神田から田端までの路のりを思ふと、私はがつかりして坐つてしまひたい程悲しかつた。街の燈はまるで狐火のやうに一つ一つ消えてゆく。仕方なく歩き出した私の目にも段々心細くうつつて来る。上野公園下まで来ると、どうにも動けない程、山下が恐ろしくて、私は棒立ちになつてしまつた。雨気を含んだ風が吹いてるて、日本髪の両髪を鳥のやうに羽

---

[30] GARDNER, *Advertising Tower*…, op. cit., pp. 300-301 (n. 30).
[31] GNBT, p. 10.
[32] Kinga LASEK, "Tokyo – the city of wanderers in the early 1920s as seen through the eyes of Diary of a Vagabond's protagonist", *Practicing Japan. 35 Years of Japanese Studies in Poznań and Kraków*, Dąbrówka, Wydawnictwo Rys, 2023, p. 249.

ばたかして、私は明滅する仁丹の広告燈にみいつてゐた。どんな人でもいから、道連れになってくれる人はないかと私はぼんやり広小路の方を見てるた。[33]

Pensando al tragitto da Kanda a Tabata, mi sentii così triste da volermi sedere per la disperazione. Le luci della città si andavano spegnendo una ad una come se fossero fuochi fatui. Senz'altra alternativa, cominciai a camminare e con ogni passo i miei occhi diventavano sempre più tristi. Quando arrivai ai piedi del parco di Ueno, mi trovai di fronte a una salita che mi spaventò a tal punto da rimanere paralizzata. Un vento carico di pioggia soffiava e le ciocche dei miei capelli raccolti alla *nihongami* svolazzavano come le ali di un uccello. Rimasi a fissare le luci al neon della pubblicità delle mentine Jintan. Non c'è proprio nessuno con cui potrei fare un po' di strada? Andrebbe bene chiunque. Andai a guardare verso la strada principale.

In questo passaggio la protagonista si ritrova costretta a tornare da sola a casa a tarda notte, dopo una lunga giornata di lavoro come cameriera in un ristorante di *sukiyaki* situato nella zona di Kanda. Il tragitto per raggiungere la sua abitazione a Tabata è lungo, ma solitamente percorribile con i mezzi pubblici. Tuttavia, poiché il suo turno di lavoro si conclude molto tardi – in quanto tutte le altre cameriere abitano nelle vicinanze e quindi non si preoccupano dell'orario – la protagonista è costretta ad affrontare il tragitto a piedi. La protagonista percorre circa metà del percorso, quando, nei pressi del parco di Ueno, si imbatte in una discesa buia che la spaventa a tal punto da bloccarla. Si dirige così verso una strada più ampia, nella speranza di incontrare qualcuno con cui condividere almeno un tratto del cammino. Questo episodio ci aiuta quindi a mettere in luce il rapporto dicotomico che Fumiko ha con lo spazio urbano: se in alcuni momenti – come nel suo vagabondare dopo essere stata all'ambasciata italiana – camminare rappresenta un gesto di tentata appropriazione dello spazio, qui invece l'ignoto suscita in lei ansia e insicurezza, tanto da fermare, poco dopo questo evento, uno sconosciuto e salire sulla sua bici. Dunque, come afferma Kinga Lasek: "it can be concluded that the narrator feels safe only in places she already knows. The rest of the city is a big maze".[34]

La città come esperienza femminile

Come affermato da numerosi studiosi, *Hōrōki* è senza ombra di dubbio uno dei romanzi urbani più rappresentativi del XX secolo, non soltanto per la sua capacità di descrivere un vivido spaccato della capitale giapponese degli anni Venti, ma soprattutto per il punto di vista che propone.[35] Hayashi Fumiko, infatti, attraverso la sua scrittura parzialmente autobiografica, offre una rappresentazione di Tōkyō che ben si discosta dalle descrizioni tipicamente maschili dell'epoca. A differenza di autori

[33] GNBT, p. 21.
[34] LASEK, "Tokyo – the City of Wanderers…", op. cit., p. 249.
[35] Paola SCROLAVEZZA, "Il testo nomade: Hōrōki di Hayashi Fumiko", in *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone, (Aistugia, Venezia, 20-22 settembre 2007)*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2008, p.337.

come Nagai Kafū, il cui sguardo sulla città si fonda su una scelta consapevole e deliberata di allontanarsi dal centro per esplorare nostalgicamente i margini urbani – alla ricerca di una Tōkyō ormai cambiata dall'avanzare della modernizzazione – Hayashi, invece, si trova ai margini non per scelta, ma per necessità. Kafū, perfettamente integrato nel *bundan* (il mondo letterario giapponese), poteva permettersi un'esplorazione estetizzante e riflessiva dei quartieri periferici, mantenendo comunque una posizione privilegiata nella società. Hayashi, al contrario, si muove nei medesimi spazi marginali, ma perché costretta dalla sua precarietà economica. Questo suo status di "esclusa", si riflette nella sua impossibilità di accedere pienamente ai luoghi del potere e della cultura, ma allo stesso tempo costituisce il punto di partenza per un ripensamento del ruolo della donna nella società moderna. Come osserva Paola Scrolavezza:

> Tuttavia scrivere "come" gli autori che ammirava non si risolve nella rinuncia al punto di vista "femminile", ma significa soprattutto riuscire a collocare sé stessa e le proprie opere, opere di una donna che parla di donne, in quella posizione centrale fino ad allora appannaggio solo degli scrittori uomini. Per questo non si unisce al gruppo dei poeti anarchici: per quanto si sia appropriata di molte delle tecniche dell'avanguardia e ne abbia condiviso lo spirito impertinente e la sfida allo status quo, rimane consapevole della propria diversità, per quanto determinata a inserirsi nel discorso letterario.[36]

Grazie a questa tensione, Hayashi riesce a elaborare una scrittura che, pur ispirandosi agli stili maschili, li rielabora da una prospettiva che può essere considerata femminista.[37]

La Tōkyō degli anni a cavallo fra le due guerre era una metropoli in rapido cambiamento, con un crescente numero di donne che migravano verso la capitale alla ricerca di un'occupazione. La protagonista stessa si trasferisce in città con la medesima speranza, ma la ricerca di lavoro si rivela molto più difficile di quanto prospettata: nonostante abbia infatti conseguito il diploma in una *kōtō jōgakkō* (scuola superiore per ragazze), una volta arrivata all'agenzia di collocamento scopre che il diploma non basta per ottenere un buon impiego.[38] Ciò viene mostrato chiaramente in uno degli episodi iniziali del romanzo:

> 「女中じゃいけないの・・・・・・事務員なんて、女学校出がうろうろしているんだから駄目よ、女中なら沢山あってよ」[39]

---

[36] SCROLAVEZZA, "Alle origini…", op. cit., p. 359.
[37] Come sottolinea Paola Scrolavezza, il femminismo di Hayashi non deve essere inteso strettamente in senso ideologico, bensì in un'accezione più ampia, come un interesse per la condizione delle donne dell'epoca; Paola SCROLAVEZZA, "Hayashi Fumiko: l'identità nomade", in Fumiko Hayashi, *Lampi*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 21-22.
[38] FESSLER, *Wandering Heart…*, op. cit., p. 4.
[39] GNBT, p. 9.

> "Non vuoi proprio fare la cameriera? Ci sono parecchie ragazze diplomate alla scuola superiore che vogliono lavorare in ufficio, quindi ottenere quel genere di lavoro è difficile. Però ci sono tanti posti come cameriera."

Queste parole evidenziano come, nel competitivo mercato del lavoro urbano, il titolo di studio non fosse sempre sufficiente a garantire l'accesso alla professione desiderata. Si può quindi ipotizzare che l'elemento realmente discriminante che rende Hayashi diversa dalle sue coetanee non risieda tanto nel suo livello di istruzione, quanto nella sua provenienza geografica e nella sua condizione economica. Il diploma da lei ottenuto in provincia appare qui svalutato rispetto a quello delle ragazze che hanno studiato nella capitale, più vicine agli standard urbani di modernità e spesso dotate di relazioni familiari e sociali utili per l'inserimento nel mondo del lavoro. All'epoca le *shokugyō fujin* (lavoratrici professioniste) erano generalmente suddivise in sei categorie: insegnanti, dattilografe, impiegate d'ufficio, infermiere, centraliniste e commesse, escludendo, quindi le domestiche e le donne che lavoravano nell'agricoltura.[40] Tra queste, come osserva Barbara Sato – circa un quarto aspirava a diventare un'impiegata d'ufficio.[41] Tuttavia, le motivazioni che spingevano le giovani donne a entrare nel mondo del lavoro non erano unicamente di natura economica:

> However, economic motivation was not the decisive factor for a large number of office workers and clerks who had graduated from women's higher schools. This group considered work outside the home as useful "preparation for marriage" and a way to achieve "self-cultivation", luxuries factory workers and domestics rarely had the chance to consider.[42]

Quindi, le diplomate delle scuole urbane – spesso appartenenti a classi medio-alte, vedevano il lavoro come un passaggio temporaneo e formativo prima del matrimonio, in seguito al quale si sarebbero licenziate dal loro impiego. Al contrario, le donne provenienti dalla provincia o in generale da contesti meno privilegiati – come la stessa Fumiko – erano costrette a lavorare per necessità – solitamente per aiutare la propria famiglia in difficoltà economica –, accettando gli unici lavori a loro proposti: lavori manuali, spesso instabili e mal retribuiti.[43] E questo è proprio ciò che accade alla protagonista, costretta dalla necessità economica a ricoprire una varietà di impieghi faticosi o umili, come l'operaia in una fabbrica di celluloide o la cameriera in café, ristoranti di sushi e di *sukiyaki*. Il suo percorso lavorativo riflette un sistema profondamente diseguale, in cui la figura della donna lavoratrice – seppur simbolo della modernità – rimane ancorata a una funzione subordinata e spesso sessualizzata.

---

[40] Margit NAGY, "Middle Class Working Women During the Interwar Years", in Gail Lee Berstein (a cura di), *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 201-202.
[41] Barbara SATO, *The New Japanese Women: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 116.
[42] *Ivi*, pp. 133-134.
[43] LASEK, "Tokyo – the City of Wanderers…", op. cit., p. 241.

In particolare, l'opinione pubblica verso le *shokugyō fujin* non era molto positiva e le lavoratrici erano spesso soggette a commenti e atteggiamenti denigratori da parte dei colleghi maschi, ma anche della società. Come riporta Margit Nagy, ad esempio, le impiegate venivano spesso chiamate *obasuteyama* (vecchie donne abbandonate), in quanto – secondo il pensiero comune – sarebbero un giorno rimaste zitelle per aver scelto di dedicarsi alla carriera professionale. Erano inoltre ben accette nell'ambiente lavorativo maschile solo se si conformavano all'idea della donna carina e che sorrideva sempre, e solo se si mostravano docili e gentili.[44] Come spiega Sato, le *shokugyō fujin* venivano spesso assunte non tanto per le loro competenze pratiche, quanto per il loro aspetto fisico e la loro capacità di attirare lo sguardo maschile, in una dinamica profondamente legata a quella del *male gaze*. In molti casi, la loro presenza era funzionale alla creazione di un'atmosfera seduttiva o rassicurante per la clientela maschile, con lo scopo di facilitare trattative commerciali o attirare una maggiore clientela maschile all'interno di negozi o ristoranti. Questa tendenza portò alla nascita di nuove figure lavorative quasi esclusivamente femminili, come la *manekin gāru* (ragazza-manichino), impiegata nei negozi d'abbigliamento come modella, o la *erebētā gāru* (ragazza-ascensore), incaricata di azionare gli ascensori negli edifici e accompagnare i clienti ai piani.[45] Tali ruoli, benché apparentemente moderni, esprimevano dunque una forma di oggettificazione femminile travestiva da emancipazione lavorativa. Lo stesso discorso sulla sessualizzazione delle lavoratrici può essere applicato anche alla figura delle *jokyū*, le cameriere dei café. Sebbene fossero uno dei simboli della modernità giapponese, la loro professione non era inclusa tra gli impieghi ufficiali della *shokugyō fujin*, nonostante si svolgesse a contatto con il pubblico, come molti altri impieghi che invece rientravano in questa categoria.[46] Come era già stato accennato nel capitolo precedente, il loro lavoro consisteva nel servire bevande – spesso alcoliche – e intrattenere i clienti in piacevole conversazione, tuttavia molte delle cameriere offrivano anche prestazioni sessuali, nonostante ciò non facesse ufficialmente parte delle mansioni previste. Come evidenzia Elise Tipton, per certi versi, si può considerare la figura della *jokyū* come un'antenata della moderna *hostess*, per via delle dinamiche relazioni che le legano – seppur in periodi storici diversi – alla loro clientela quasi esclusivamente maschile. In entrambi i casi il loro lavoro consiste non solo nel servire, ma soprattutto nel compiacere, ascoltare, sorridere e anche sedurre il cliente. Si tratta dunque di un'attività che si intreccia profondamente con la dimensione del desiderio maschile e con il consumismo che, in questo caso, non riguarda soltanto beni materiali, ma anche presenze femminili.[47]

---

[44] NAGY, "Middle Class…", op. cit., pp. 210-212.
[45] SATO, *The New Japanese…*, op. cit., pp. 119-121.
[46] Elise K. TIPTON, "Pink Collar Work: The Café Waitress in Early Twentieth Century Japan", in *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 7, Marzo 2002, http://intersections.anu.edu.au/issue7/tipton.html#t7, 17-06-2025.
[47] *Ibidem*.

In *Hōrōki*, tra i molteplici lavori che la protagonista è costretta a svolgere per sopravvivere, quello di cameriera nei café emerge con particolare frequenza e rilievo narrativo. Hayashi Fumiko, infatti, dedica ampio spazio alla descrizione di questa figura lavorativa, restituendo con grande lucidità non solo la quotidianità delle *jokyū*, ma anche l'atmosfera – spesso oppressiva – dei locali in cui esse lavorano. Il suo merito è qui quello di offrire una rappresentazione dall'interno, capace di scardinare l'immagine stereotipata e spesso sessualizzata dell'epoca. Come osserva Gardner:

> By narrating the "daily life" of a café waitress in her novel, Hayashi thus took the subject-position of a figure who was already the focus of much media attention in contemporary Japan. She offered on the literary market an "inside account" of the life of this media figure […]. Hayashi's reproduction, however, performs a significant reversal, wherein the objectified café waitress-the object of sexual desire and journalistic, literary, graphic, and cinematic representation-becomes the narrating subject, with the ability to represent her own desires.[48]

Attraverso questa strategia narrativa, quindi, Hayashi rovescia la logica dell'oggettificazione femminile trasformando questa figura da passiva ad attiva e complessa, portavoce di un'esperienza femminile marginalizzata, vittima di costanti abusi da parte dei clienti. A tal proposito risulta particolarmente significativo un episodio che si trova a circa metà dell'opera:

> 胸に凍るやうな侘しさだ。夕方、頭の飛げた男の云ふ事には、「俺はこれから女郎買ひに行くのだが、でもお前さんが好きになつたよ、どうだい？」私は白いエプロンをくしゃくしゃに円めて、涙を口にくくんでゐた。
> 「お母さん！お母さん」
> 何もかも厭になつてしまつて、二階の女給部屋の隅に寝ころんでゐる。
> […]
> 八重ちゃんが乱暴に階下へ降りて行くと、漠々とした当のない痛い気持ちが、いつぞ死んでしまうたならと唄ひ出したくなつてゐる。メフイストフェレスがそろそろ踊り出して来たぞ！昔おえらいルナチヤルスキィとなん申します方が、― 生活とは何ぞや？生ける有機体とは何ぞや？と云つてゐる。ルナチャルスキィならずとも、生活とは何ぞや！生ける有機体とは何ぞやである。落ちたるマグダラのマリヤよ、自己保存の能力を叩きこはしてしまふのだ。私は頭の下に両手を入れると、死ぬる空想をしてゐた。毒薬を呑む空想をした。
> […]
> 「オイ！ゆみちゃん、ひとが足りない事はよく知つてんだらう、少少位は我慢して階下へ降りて働いておくれよ。」お上さんが、声を尖らせて梯子段を上って来た。ああ、何もかも

[48] GARDNER, *Advertising Tower*…, op. cit., p. 155.

一切合切が煙だ砂だ泥だ。私はエプロンの紐を締めなほすと、陽気に唄を唄ひながら、海底のやうな階下の雑沓の中へ降りて行つた。[49]

La tristezza mi gela il petto. Questa sera un uomo calvo mi ha fatto una proposta: "Stavo per andare a comprare una prostituta, ma tu mi piaci decisamente di più… che ne dici?". Ho appallottolato il grembiule bianco e ho trattenuto le lacrime. "Mamma! Mamma" chiamo. Disgustata da tutto, mi sdraio in un angolo della stanza delle cameriere al secondo piano.

[…]

Quando sento Yae scendere rumorosamente le scale, un vago e indefinito senso di dolore mi fa venire voglia di cantare di come, un giorno, potrei morire. Ecco che Mefistofele sta già cominciando a danzare! Tempo fa un uomo chiamato Lunačarskij chiese: "Cos'è la vita? Che cos'è un organismo vivente?", ma anche senza essere lui mi pongo le stesse domande. Una Maria di Magdala caduta, il mio istinto di autoconservazione si è distrutto. Mettendo la testa fra le mani, ho pensato alla morte immaginando di ingoiare del veleno.

[…]

"Ehi Yumi, lo sai che non abbiamo personale, fatti forza e scendi giù a lavorare." Ha detto la moglie del proprietario con voce acuta salendo le scale. È tutto fumo, sabbia e fango. Stringo i lacci del grembiule e, cantando allegramente, scendo al piano di sotto, dove regna il caos come in fondo al mare.

Sebbene la protagonista sia, fin da quando era bambina, ben consapevole della sessualizzazione sistemica a cui sono sottoposte le donne nella società dell'epoca, in questo passaggio vediamo come la proposta ricevuta dal cliente arrivi comunque come uno shock: ne resta così traumatizzata da scappare via e nascondersi nella stanza riservata alle cameriere.[50] Il gesto dell'uomo – che paragona esplicitamente la protagonista a una prostituta – ci fa capire come le *jokyū* fossero solitamente prive di voce e protezione. Qui la narrazione di sposta in uno spazio di crisi interiore: la protagonista cerca rifugio nel silenzio, ma l'impossibilità di fuggire dal ricordo di quanto avvenuto la spinge a interrogarsi sul senso della vita e a fantasticare sul morire ingerendo del veleno. Evocando, inoltre, la figura di Maria di Magdala – tradizionalmente, sebbene in modo impreciso, identificata come una prostituta pentita e redenta da Gesù – e definendosi una "Maria di Magdala caduta", chi scrive questo elaborato ritiene che la protagonista esprima un profondo senso di disprezzo verso sé stessa. Questa identificazione non è soltanto il riflesso di una condizione sociale marginalizzata, ma segnala anche un crollo morale ed emotivo: come se la proposta sessuale ricevuta dal cliente rappresentasse il culmine di una lenta discesa, l'evento che spezza definitivamente le ultime difese della dignità personale. La figura di Maria di Magdala, simbolo di possibilità di redenzione, viene qui rovesciata:

---

[49] GNBT, pp. 31-32.

[50] Miriam SILVERBERG, "The Cafe Waitress Serving Modern Japan", in Stephen Vlastos (a cura di), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan, Berkeley, University of California Press*, 1998, p. 222.

non vi è possibilità di salvezza, né conforto spirituale.[51] La protagonista si percepisce come una donna perduta, priva di speranza, senza più neanche istinto di autoconservazione, come si evince dal pensiero ricorrente della morte e della fantasia di ingerire veleno.

Tuttavia, i suoi sentimenti vengono completamente ignorati dalla padrona del locale, che la richiama bruscamente, esortandola a tornare subito al lavoro. La sua crisi viene così ridotta a un inconveniente organizzativo che potrebbe compromettere l'efficienza del locale. Così la protagonista, nonostante il suo dolore, si ricompone e torna nel caos del locale, qui paragonato a un fondale marino, un ambiente alienante in cui le emozioni sono – anzi, devono essere – sommerse e invisibili.

Si potrebbe quindi pensare che un evento del genere – e l'impatto avuto sulla sua psiche – possa spingere Fumiko a licenziarsi e abbandonare definitivamente il mondo dei café, in cerca di un altro genere di lavoro. Tuttavia, poche pagine dopo, in un'altra annotazione, rivela che

> よそへ行つて外のカフェーでも探してみようかと思ふ日もある。まるでアヘンでも吸つてゐるやうに、ずるずるとこの仕事に溺れて行く事が悲しい。毎日雨が降つてゐる。[52]
> Ci sono giorni in cui penso di provare a cercare lavoro in un altro café. Mi rattrista pensare a come stia sprofondando ogni giorno di più in questo lavoro… è come se fossi assuefatta dall'oppio. Piove tutti i giorni.

Questo passaggio è stato spesso tralasciato nei vari studi che trattano il tema, tuttavia chi scrive lo ritiene particolarmente significativo in quanto la protagonista ci chiarisce che non ha la minima intenzione di lasciare questo lavoro: l'immagine dell'oppio ci suggerisce qui una forma di dipendenza non solo fisica, ma anche psicologica. Il lavoro come cameriera, l'unico che, nella sua condizione, le permette di avere uno stipendio dignitoso, è vissuto come una prigione, da cui la protagonista non riesce – o forse non vuole – uscire. Nonostante sia ben consapevole della situazione in cui si trova, è anche conscia di non avere gli strumenti – che siano economici, sociali o affettivi – per emanciparsi.

Tōkyō olfattiva: geografia sensoriale e marginalità urbana

Come afferma Westphal: "sensoriality allows the individual to conform to the world. It contributes to the structuring of space".[53] Effettivamente in *Hōrōki* le percezioni sensoriali svolgono un ruolo

---

[51] È qui importante sottolineare come sin da ragazza Hayashi fosse alquanto interessata a leggere storie dalla Bibbia e avesse, quindi, familiarità con il *corpus* letterario cristiano. Il cristianesimo, inoltre, compare più volte all'interno del diario: ad esempio, verso l'inizio dell'opera, la protagonista ricorda con nostalgia le domeniche d'infanzia passate in chiesa ("Il tè nero e i dolci all'occidentale mi riportano a quando ero piccola e la domenica ero solita andare in chiesa", GNBT, p. 14), ma, in un altro passaggio, esprime anche una profonda sfiducia nella religione, affermando che "i poveri non hanno tempo per credere" (GNBT, pp. 14-15). Qualora si volesse approfondire la relazione tra Hayashi e la religione (specialmente quella cristiana), si rimanda a FESSLER, *Wandering Heart…*, op. cit., pp. 24-26.

[52] GNBT, p. 34.

[53] Bertrand WESTPHAL, *Geocriticism: Real and Fictional Space*, New York, Palgrave macmillan, 2011, p. 133.

centrale nella costruzione dell'esperienza narrativa e nella configurazione dello spazio urbano. I sensi – in particolare l'olfatto –, non sono mai semplici ornamenti descrittivi, ma strumenti attraverso cui la protagonista entra in relazione con i luoghi che la circondano. Se da un lato le descrizioni della città fungono da specchio per i suoi stati d'animo, dall'altro le immagini sensoriali contribuiscono a rendere lo spazio vissuto più tangibile agli occhi del lettore. Gli odori della periferia – specialmente quelli legati al cibo – ricorrono frequentemente all'interno del testo e assumono un duplice significato: da un lato restituiscono maggiore realismo alla narrazione, dall'altro strutturano anche una geografia emotiva e soggettiva, dove lo spazio urbano è percepito e raccontato attraverso il filtro dell'esperienza marginale della protagonista. Affamata, vaga per tutti i quartieri centrali della città in cerca di un lavoro che le consenta di guadagnare abbastanza da potersi permettere qualcosa da mangiare, come la cameriera in ristoranti di *sukiyaki*, luoghi nei quali avrebbe desiderato essere una cliente, seduta a mangiare allegramente con gli altri commensali, e dove invece lavora per necessità, patendo la fame a causa del costante odore di carne.[54]

A tal proposito, Fessler sottolinea come l'olfatto sia uno degli elementi più caratterizzanti ed emblematici di tutta la produzione letteraria di Hayashi. Nel suo studio spiega come l'olfatto – al pari della vista – sia un senso passivo, in quanto non richiede uno sforzo attivo da parte del soggetto per essere attivato: gli odori si percepiscono involontariamente e questo percepito si lega istantaneamente a un'immagine o un ricordo.[55] Così, l'olfatto agisce come una forza involontaria capace di strutturare lo spazio narrativo.

Questo concetto è particolarmente evidente in un episodio dell'opera in cui la protagonista, affamata dopo una lunga giornata di lavoro in una fabbrica di bambole in celluloide, acquista con una collega del pesce grigliato al mercato:

> 一皿八銀の秋刀魚は、その青く光った油と一緒に、私とお千代さんの両手にか~へられて、サンゼンと生臭い匂ひを二人の胃袋に通はせてくれるのだ。[56]
>
> Il pesce da otto sen, con il suo olio chiaro e lucido, passava di mano in mano tra me e Ochiyo, e il suo odore forte e pungente sembrava scorrere direttamente nei nostri stomaci.

Qui l'odore del pesce non ha una funzione decorativa, ma agisce quasi da nutrimento sostitutivo: il corpo affamato riceve un sollievo momentaneo attraverso l'olfatto, dimostrando come la percezione sensoriale possa assumere una funzione concreta e materiale. Il profumo del pesce grigliato, quindi, non è soltanto memoria o atmosfera, ma anche un'esperienza materiale, capace di colmare

---

[54] Tomoko AOYAMA, *Reading Food in Modern Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008, p. 29.
[55] FESSLER, *Wandering heart…*, op. cit. p. 8.
[56] GNBT, p. 15.

temporaneamente il vuoto della fame. Questo tipo di percezione appare ripetutamente nel diario e l'odore del cibo diventa un punto di riferimento nella mappa soggettiva della protagonista e, molte volte, racconta più di quanto non facciano le parole: è strumento di introspezione, ma anche simbolo di una condizione sociale. In un altro passo, ad esempio, ritorna l'immagine del pesce grigliato e ne fa un simbolo della vita quotidiana nei quartieri marginali di Tōkyō:

> 秋刀魚を焼く匂ひは季節の呼び声だ。夕方になると、廓の中は今日も秋刀魚の臭ひ、お女郎は毎日秋刀魚ばかりたべさせられて、体中にうろこが浮いてくるだらう。[57]
>
> L'aroma di pesce grigliato richiama l'autunno. Come ogni giorno, quando cala la sera, l'odore di pesce grigliato arriva dal quartiere a luci rosse. A furia di mangiare solo pesce ogni giorno, le prostitute avranno squame su tutto il corpo.

Anche in questo caso l'olfatto struttura lo spazio e lo carica di significato: il quartiere di piacere non ci viene raccontato attraverso le donne che vi lavorano e le persone che lo abitano – come succede invece in *Bokutō kidan* –, bensì attraverso l'odore del cibo. L'odore diventa qui metafora di una condizione sociale ripetitiva, stagnante e priva di alternative, annullando le sensazioni di familiarità, calore e conforto spesso associate al cibo. L'ironia dell'ultima frase, con l'immagine delle prostitute ricoperte di squame – perché costrette a mangiare sempre lo stesso pesce, fino a diventare esse stesse simili a pesci – mette così in evidenza come corpo e condizione socioeconomica si fondano: il pesce è così economico e nutriente, da essere consumato quotidianamente, fino a trasformarsi in un elemento identitario.

Il contrasto tra la periferia e il centro della città rafforza ulteriormente questa lettura. Le periferie di Tōkyō, seppur povere, emanano un senso di vitalità attraverso gli odori che le abitano e che testimoniano la presenza di persone e quindi della vita. Al contrario, le abitazioni e i locali del centro città sono privi di odore: raramente vengono descritti attraverso la componente olfattiva, ma, se ciò avviene, sono rappresentati come dei luoghi sterili. Ad esempio, nell'episodio ambientato all'ambasciata italiana – menzionato qualche pagina fa –, la protagonista quasi si stupisce di trovarsi in una cucina, che è però priva di qualsiasi odore di cibo: sente solo odore di sapone, stantio e "straniero".[58] Anche i café e alle persone che li popolano sono inodori. L'unica nota olfattiva che ogni tanto emerge è quella dell'alcool servito ai clienti, il quale però contribuisce a rendere l'ambientazione ancor più sterile. L'assenza di odore in questi ambienti non è neutra, ma profondamente significativa: evidenzia la distanza sociale e affettiva, l'estraneità di questi luoghi rispetto alla sua esperienza. Ciò

---

[57] GNBT, p. 41.

[58] "La stanza della domestica sembrava abbandonata: le persiane nere erano abbassate e si sentiva un odore straniero, come di sapone.". GNBT, p. 10.

si traduce anche in una dinamica di spersonalizzazione: la protagonista, frequentando per necessità questi luoghi senza odore, finisce anch'essa per perdere il proprio. In *Zoku hōrōki* scrive infatti:

> 匂ひまで女給になりきつてしまつた私は、いまさら自分を振りかへつて見返してみようにもみんな遠くに飛んでしまつてゐる。[59]
> Perfino il mio odore era diventato quello di una cameriera. Se anche volessi guardarmi indietro, ormai ogni cosa è volata via lontano.

Mentre la periferia è un luogo sociale, vitale e pieno di odori, i luoghi borghesi del centro – pur essendo teoricamente dedicati alla socialità – risultano asettici, distaccati, quasi disumanizzati. Anche le persone che li frequentano sono prive di odore, come se non fossero davvero presenti e la protagonista, continuando a frequentarli per necessità, finisce anche lei per perdere il proprio, come se ciò corrispondesse simbolicamente alla perdita della propria identità.
In quest'ottica, possiamo quindi affermare che, per Hayashi, uno spazio urbano è realmente vivo solo se ha odore, e che l'olfatto è il vero indicatore di realtà e di presenza. La Tōkyō narrata da Hayashi è così essenzialmente olfattiva, una città in cui le disuguaglianze sociali si misurano anche attraverso gli odori percepiti, che diventano veicolo di significati emotivi e sociali.

Asakusa nella narrazione di Hayashi Fumiko

Tra i luoghi più emblematici e ricorrenti di *Hōrōki*, Asakusa occupa sicuramente una posizione centrale non soltanto nella narrativa dell'opera, ma anche nell'immaginario urbano giapponese degli anni Venti e Trenta. Quartiere di svago popolare, zona di teatri, cinema, café e spettacoli, Asakusa rappresenta per la protagonista un luogo in cui fuggire per dimenticare i suoi problemi.

> 浅草は酒を呑むによいところ。浅草は酒にさめてもよいところだ。一杯五銭の甘酒、一杯五銭のしる粉、一串二銭の焼鳥は何と肩のはらない御馳走だらう。[60]
> Asakusa è un bel posto dove bere. È un bel posto dove essere anche quando si è sobri. Un bicchiere di *sake* dolce costa cinque *sen*, come una ciotola di zuppa di fagioli, mentre uno spiedino di pollo alla griglia costa solo due *sen*… e non devi badare alle formalità, che meraviglia!

In questo passo traspare l'essenza di Asakusa: luogo di eccessi, ma anche di conforto, di piccoli lussi che rompono la monotonia quotidiana. Il focus su cibi semplici ed economici sottolinea come in questo quartiere vi sia per lo più una società orizzontale, dove non esistono convenzioni formali né grandi barriere economiche. Ed è proprio per questo che, in questo spazio, la protagonista può

[59] GNBT, p. 96.
[60] GNBT, p. 42.

concedersi dei piccoli piaceri che non riuscirebbe a permettersi in altre aree della città, dandosi un momento di pace e normalità in una vita fatta per lo più di privazioni. Come osserva anche Lasek:

> Asakusa responds to the needs of the protagonist during her torrid times. It is a place of solace, which fills the role of comforter, who will not ask about reasons for her actions but will help her forget about her worries, even if only for a while. It is also a place where these nomads can get food and drinks costly. Only then can they forget about being socially excluded and satisfy their basic needs.[61]

Questo ambiente, quindi, non offre a Fumiko soltanto una breve fuga dalla vita quotidiana, ma si configura anche come uno spazio alternativo, un microcosmo urbano in cui la marginalità non è necessariamente sinonimo di esclusione, ma con una diversa forma di appartenenza. È uno dei pochi luoghi della città dove la protagonista può sentirsi parte integrante della società, una non mediata da norme borghesi. In questo senso è anche un luogo identitario, uno spazio di condivisione e partecipazione, un rifugio per le tante persone che vivono nelle sue stesse condizioni, tanto che la stessa protagonista afferma che: "Asakusa è un'onda di persone, un quartiere di vagabondi senza una meta".[62]

Asakusa, tuttavia, non è soltanto un luogo di piacere, condivisione e sollievo temporaneo, ma presenta anche un lato più oscuro e ambiguo. È uno spazio liminale, dove la marginalità può anche sfociare in forme di sfruttamento e dipendenza. Emblematico, a tal proposito, è un episodio che compare nell'ultima pagina di diario della prima parte dell'opera: una lettera indirizzata a Fumiko da parte di una sua amica e compagna di stanza, la quale lavora come *jokyū* e che non torna a casa da alcuni giorni:

> 何にも云わないでかんにんして下さい。指輪をもらった人に脅迫されて、浅草の待合に居ります。このひとにはおくさんがあるんですけれど、それは出してもいいって云うんです。笑わないで下さいね。その人は請負師で、 今四十二のひとです。
> 着物も沢山こしらえてくれましたの、貴女の事も話したら、四十円位は毎月出してあげると云っていました。私嬉しいんです。[63]
> Per favore, non dire nulla e perdonami. Sono stata ricattata dall'uomo che mi ha donato l'anello e adesso mi trovo in una casa d'incontri ad Asakusa. è un impresario di quarantadue anni, ha una moglie, ma ha detto che non ha problemi a farlo sapere in giro. Ti prego non ridere!
> Mi ha regalato tanti kimono fatti apposta per me e, dopo che gli ho parlato di te, ha detto che ti darà quaranta yen al mese. Sono felice.

---

[61] LASEK, "Tokyo – the City of Wanderers…", op. cit., p. 248.
[62] HAYASHI Fumiko, *Hōrōki*, Tōkyō, Shinchōsha, 1979, p. 423.
[63] GNBT, p. 62.

Attraverso questa lettera scopriamo quindi che la ragazza è stata costretta a trasferirsi in una *machiai* (casa d'incontri) ad Asakusa, da uno dei clienti abituali – molto più grande di lei – del locale che, da un paio di settimane, continuava a farle molti costosi regali, i quali si rivelano però strumenti di coercizione. Così Asakusa smette di essere un luogo di evasione e assume invece una connotazione opprimente e tragica. La sua funzione narrativa si complica: non è più solo un rifugio temporaneo dal dolore, ma anche uno spazio dove la debolezza delle donne – soprattutto giovani e sole – può essere facilmente strumentalizzata da uomini più anziani e potenti. La presenza della *machiai* nel cuore di Asakusa ci ricorda che anche i luoghi più vivi e attivi possono contenere dinamiche di dominio e subordinazione.

Nel complesso quindi, il ritratto di Asakusa che emerge da *Hōrōki* è complesso e sfaccettato: un luogo di contraddizioni, in cui il conforto si mescola al degrado e alla solitudine. Questo doppio registro ne fa uno dei luoghi più importanti dell'opera e al tempo stesso uno specchio delle tensioni sociali e di genere che attraversano la modernità giapponese tra le epoche Taishō e Shōwa.

Conclusioni

In questo capitolo è stata analizzata *Hōrōki* di Hayashi Fumiko, opera centrale per capire la struttura urbana e sociale di Tōkyō fra gli anni Venti e Trenta.

Dopo aver brevemente introdotto l'opera, si è voluta problematizzare l'attribuzione dell'opera al genere degli *shishōsetsu*. Rispetto agli studi precedenti, la maggior parte dei quali davano quasi per scontata questa sua appartenenza – sulla base della grande componente autobiografica – si è visto come *Hōrōki* non possa essere associato a un unico genere, ma, prendendo a piene mani dalle avanguardie moderniste e dal canone tradizionale giapponese, è piuttosto una commistione di diverse tecniche letterarie.

In seguito, si è spostata l'attenzione sul ruolo della città nella costruzione della narrazione e dell'identità della protagonista. In particolare, ci si è concentrati sul dualismo tra centro e periferia, due spazi urbani che corrispondono a esperienze sociali e psicologiche contrastanti. Come è stato messo in luce dall'analisi presentata in questo capitolo, la sua esperienza differisce profondamente da quella dei personaggi maschili – come, ad esempio, il protagonista di *Bokutō kidan* – dimostrando come il genere e la classe sociale della protagonista abbiano enormemente influito sulla sua percezione e fruizione degli spazi urbani.

Successivamente, ci si è voluti concentrare sul ruolo delle donne lavoratrici nella società giapponese dell'epoca, anche questo uno dei temi centrali dell'opera. Attraverso il racconto delle numerose esperienze lavorative della protagonista, è stato così messo in luce il trattamento riservato tanto alle *shokugyō fujin*, quanto alle lavoratrici non specializzate, entrambe categorie che dovevano affrontare

disparità e giudizi da parte della società. In particolare, ci si è soffermati sulla professione della *jokyū*: analizzando direttamente dei passi significativi del testo, è stata evidenziata la costante sessualizzazione a cui erano sottoposte e il profondo impatto che questa condizione esercitava sulla protagonista. Spingendo il discorso oltre i risultati presentati da Fessler, la quale è stata una delle poche studiose – se non l'unica – a indagare il ruolo del cristianesimo nella poetica di Hayashi, si è approfondita, in questo capitolo, l'identificazione della protagonista con la figura di Maria di Magdala. Nonostante la figura di Maria di Magdala sia tradizionalmente associata alla possibilità di redenzione, viene qui reinterpretata in senso opposto, come simbolo di disperazione, perdita di speranza e desiderio di annullamento. Tuttavia, un altro elemento qui presentato è il fatto che il lavoro come cameriera, pur segnato da precarietà e sfruttamento, appare anche come l'unico in grado di garantire alla protagonista una relativa stabilità economica, creando un paradosso di attrazione e repulsione.

Nel quarto sottoparagrafo, si è scelto di approfondire l'importanza dell'olfatto nella narrazione, anche questo un elemento che ha trovato ben poco spazio negli studi dedicati all'opera. Attraverso la prospettiva geocritica, si è mostrato come gli odori costituiscano un dispositivo narrativo fondamentale per la comprensione dello spazio urbano: essi funzionano da indicatori di identità, rivelando differenze sociali e urbane. Ad esempio, uno dei punti maggiori emersi da questa ricerca è il contrasto tra la periferia in cui abita, che odora di cibo e quindi di vita, e il centro in cui lavora, caratterizzato invece da odori stantii o estranei.

Infine, è stato dedicato uno spazio all'analisi del quartiere di Asakusa, che emerge come spazio ambivalente e contraddittorio. Da un lato, rappresenta un luogo di svago e convivialità, capace di offrire alla protagonista una breve fuga dalla vita quotidiana e un senso di appartenenza temporaneo; dall'altro si configura come spazio di marginalità e sfruttamento, riflettendo pienamente la doppia natura della città moderna.

CAPITOLO 3

LEGGERE ASAKUSA TRA MODERNITÀ E MEMORIA

Alla fine del capitolo precedente è stato dedicato un paragrafo al quartiere di Asakusa e al valore simbolico che esso assume all'interno della narrazione di *Hōrōki* (Diario di una vagabonda, 1930) di Hayashi Fumiko (1903-1951). È stato qui messo in evidenza come tale spazio urbano rappresenti, per la protagonista, un luogo di evasione: un ambiente caotico in cui l'anonimato della folla e le luci delle mille insegne al neon offrono un momentaneo sollievo dalle difficoltà della vita quotidiana, segnata da marginalità sociale, precarietà economica e solitudine esistenziale. Tuttavia, accanto a questa dimensione di svago e leggerezza, *Hōrōki* rappresenta anche la duplicità di Asakusa, rivelandone alcuni degli aspetti più oscuri e problematici: la diffusa povertà, l'instabilità lavorativa e la delinquenza radicata nel tessuto sociale del quartiere non sono soltanto aspetti critici in sé, ma anche fattori che concorrono nello sfruttamento dei membri più vulnerabili della società, in particolare delle giovani donne che vengono spesso relegate a lavori precari legati alla prostituzione.

Questa ambivalenza non è, tuttavia, un tratto esclusivo dell'opera di Hayashi. Nella Tōkyō degli anni Venti e Trenta, Asakusa costituiva senza ombra di dubbio uno dei simboli della modernità urbana giapponese e, come tale, veniva celebrato in un'ampia gamma di espressioni artistiche, come canzoni popolari, poesie e racconti. Grazie all'incontro tra un'antica vocazione popolare – in quanto quartiere dello *shitamachi* (la città bassa) dove viveva la maggior parte della popolazione di Tōkyō – e il rapido processo di occidentalizzazione che investì la capitale nei periodi Taishō e Shōwa, Asakusa diventò metafora della modernizzazione e laboratorio di sperimentazione stilistica ed estetica, un crocevia dove le tendenze artistiche d'avanguardia si intrecciavano con la cultura di massa e con il vissuto quotidiano delle classi subalterne. Non a caso, numerosi scrittori, poeti e giornalisti – o aspiranti tali – frequentavano abitualmente il quartiere, traendone ispirazione a livello visivo e narrativo da utilizzare nelle loro opere.

Tra questi autori vi era anche un giovane Kawabata Yasunari (1899-1972), assiduo frequentatore del quartiere e che proprio in quegli anni consolidava il proprio stile e la propria poetica. Tra il 1929 e il 1930, pubblicò a puntate una delle opere più singolari e sperimentali – ma anche meno note al grande pubblico – della sua carriera: *Asakusa kurenaidan* (La banda scarlatta di Asakusa). Già alla sua uscita, l'opera si impose come la rappresentazione letteraria più vivida dell'Asakusa di periodo interbellico e ancora oggi è considerata una fonte importantissima per comprendere non soltanto l'immaginario del quartiere dell'epoca, ma anche le modalità con cui la narrativa giapponese degli anni Venti e Trenta recepì e reinterpretò la modernità urbana. Scritto quando l'autore aveva poco più di trent'anni, il romanzo costituisce una tappa fondamentale nel percorso di maturazione ideologica e stilistica di

Kawabata. Sebbene la narrazione sia profondamente influenzata dal linguaggio del cinema e dai principi delle avanguardie, tra le sue pagine si intravedono già alcune delle tematiche che caratterizzeranno la sua produzione successiva: emergono, ad esempio, le relazioni asimmetriche tra uomo e donna o l'impatto della povertà sui personaggi femminili, elementi che possono essere ritrovati in romanzi come come *Yukiguni* (Il paese delle nevi, 1937) e *Nemureru bijo* (La casa delle belle addormentate, 1961).[1]

La scelta di ambientare la storia nel cuore di Asakusa non risponde a un mero interesse descrittivo o documentaristico: con quest'opera l'autore non era interessato a realizzare un *reportage* fedele e lineare del quartiere, ma voleva narrare ciò che vedeva utilizzando le tecniche del modernismo, trasformando la città – e nello specifico Asakusa – in un soggetto narrativo autonomo, dotato di voce propria, al pari dei personaggi che – per tutto il romanzo – rincorriamo per le sue strade.[2]

Il presente capitolo intende dunque approfondire – attraverso un'analisi testuale – il ruolo centrale che Asakusa assume in *Asakusa kurenaidan*, analizzandolo alla luce della teoria geocritica e ponendolo in dialogo con il contesto storico, culturale e letterario della Tōkyō a cavallo fra le due guerre. Si cercherà di mettere qui in evidenza come Kawabata elabori un'immagine di Asakusa stratificata e ambivalente, simile per certi versi a quelle delineate – e di cui è stato già parlato in precedenza – da Hayashi Fumiko e Nagai Kafū, ma sviluppata secondo modalità formali, tematiche e ideologiche differenti.

Prima di procedere con gli obiettivi qui presentati e di addentrarsi così nell'analisi del testo, si ritiene opportuno soffermarsi brevemente sull'opera stessa, ricostruendone la storia editoriale, riassumendone la trama e illustrandone le principali caratteristiche stilistiche e strutturali, in modo da collocare più chiaramente il testo nel suo contesto storico e culturale.

Innanzitutto, è necessario sottolineare come *Asakusa kurenaidan* sia una delle opere più rappresentative della corrente dello *Shinkankakuha* (scuola delle nuove percezioni), movimento di cui Kawabata fu uno dei maggiori esponenti insieme a Yokomitsu Riichi (1898-1947), autore, tra le altre opere, di *Shanhai* (1932).[3] Nato a metà degli anni Venti come reazione al naturalismo e alla letteratura proletaria, il movimento traeva ispirazione dalle avanguardie europee – tra cui il Futurismo, l'Espressionismo e il Dadaismo – e perseguiva l'ideale di un'arte libera da vincoli ideologici, volta a privilegiare la resa immediata e soggettiva delle percezioni, in particolare quelle suscitate

---

[1] Alisa FREEDMAN, "Kawabata Yasunari's *The Scarlet Gang of Asakusa* and Stories of Prewar Tōkyō", in Hutchinson Rachel, Morton Leith Douglas (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*, Routledge, 2016, p. 44.
[2] Donald RICHIE, "Foreword", in Kawabata Yasunari, *The Scarlet Gang of Asakusa*, trad. di Alisa Freedman Berkeley, University of California Press, 2005, p. xxiii.
[3] Qualora si volesse approfondire la storia e la poetica della *Shinkankakuha*, si suggerisce la lettura di Costantino PES, "La *Shinkankakuha*: un movimento d'avanguardia nel Giappone degli anni '20", *Il Giappone*, 38, 1998, pp. 159-204.

dall'esperienza di una grande città moderna come Tōkyō.[4] Questo principio trovò espressione stilistica attraverso il montaggio rapido – quasi cinematografico – delle immagini, la giustapposizione di diversi registri linguistici – come si potevano effettivamente sentire in quartieri come Asakusa –, la costruzione di testi frammentati privi di una trama lineare e, soprattutto, una grande attenzione ai dettagli sensoriali, dando rilievo, oltre che alla vista, anche a stimoli sonori e olfattivi. Un altro importante elemento è l'*ero-guro-nansensu*, una miscela di erotismo, grottesco e assurdità, presente nella maggior parte delle opere del movimento, sebbene non ne fosse uno dei tratti caratterizzanti. Tuttavia, Alisa Freedman, in una riflessione sulla *Shinkō geijutsuha* (Scuola della nuova arte, un movimento minore nato qualche tempo dopo la Scuola delle nuove percezioni), osserva alcuni elementi che possono essere applicati anche alla *Shinkankakuha*:

> New Art School writers believed that the patterns and problems of the city could be revealed through depictions of the erotic, grotesque, and nonsensical [*nansensu*] aspects of urban everyday life. [...] *Nansensu* involved the exaggerated performance of new gender roles in fashionable Tokyo places and helped to make such figures as the middle-class businessman and various kinds of 'modern girls' (*modan gāru, moga*) emblematic of the times. *Nansensu* was often represented by the Casino Follies, which had inspired The Scarlet Gang. More than this, however, nansensu was used to connote the futility that people felt living among evidence of the failed promises of capitalism and the general atmosphere of social instability. [...] *nansensu* was a reaction to the pressures and inequalities of city life and a way of expressing fears that Japan was modernizing too quickly.[5]

Il *nansensu*, quindi, in un'opera come *Asakusa kurenaidan*, non era esclusivamente un espediente di intrattenimento, ma anche un mezzo per rappresentare le ansie e le tensioni sociali della Tōkyō tra le due guerre. Lo *Shinkankakuha*, facendo così propria questa sensibilità, mirava a restituire l'esperienza della modernità urbana esaltandone varietà, velocità e contraddizioni, trovando nella rappresentazione delle grandi città – in particolare Tōkyō – un terreno privilegiato per le proprie sperimentazioni formali e tematiche.

Asakusa kurenaidan è ambientato, appunto, nell'Asakusa a cavallo fra gli anni Venti e Trenta ed è raccontato attraverso gli occhi di un "io" (*watashi*) anonimo – la cui identità rimane volutamente indefinita per tutto il corso del romanzo –, che si muove come un *flâneur* per le strade del quartiere. Attraverso il suo sguardo e i suoi racconti, il lettore esplora Asakusa tramite una serie di micro-episodi frammentari. Accompagnato prima da Yumiko e poi da Haruko – due ragazze che lo guidano negli usi e costumi del quartiere – il narratore entra in contatto e osserva le vicende che coinvolgono i

---

[4] Paola SCROLAVEZZA, "*Shinkankakuha*", in Luisa Bienati (a cura di), *Letteratura Giapponese: II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 169-170.
[5] FREEDMAN, "Kawabata Yasunari's *The*...", op. cit., pp. 46-47.

membri della banda Kurenai: una compagnia teatrale formata per lo più da ragazzi adolescenti, dediti tanto alla realizzazione dei loro spettacoli quanto ad attività ai margini della legalità.

L'unico elemento che funge da filo conduttore tra tutti i capitoli del romanzo è proprio il *kurenai*, il rosso scarlatto, tonalità che ritorna non soltanto nel nome della compagnia, ma anche in dettagli ricorrenti, come gli abiti indossati da Yumiko, i manifesti teatrali o il rossetto delle protagoniste. Il colore diventa così un vero e proprio segno visivo che unifica il testo e ne rafforza l'immagine nella mente del lettore. Come osserva Donald Richie il titolo stesso dell'opera – *Asakusa kurenaidan* – possiede una forte componente "pop" e quasi comica.[6] Volendo approfondire quest'aspetto, si può pensare che l'effetto caricaturale del titolo sia dato proprio dall'utilizzo del termine *kurenai* che, sebbene denoti una tonalità di rosso più intenso, ha una connotazione più letteraria e classica rispetto al più comune *akai*, che indica invece il rosso in senso generico. Il kurenai è tradizionalmente associato – ad esempio – alla stagione autunnale e al colore delle foglie in quel periodo, in *Asakusa kurenaidan*, invece, lo scarlatto – colore brillante e vivido – diventa simbolo del quartiere e della sua modernità.

In base alla protagonista femminile che accompagna il narratore per le strade di Asakusa, l'opera può essere suddivisa in due parti distinte. La prima, corrispondente ai capitoli 1-37, fu pubblicata a puntate – con cadenza quasi giornaliera – tra il 12 dicembre 1929 e il 16 febbraio 1930 sull'edizione serale dell'*Asahi shinbun* di Tōkyō.[7] Qui il punto di riferimento del protagonista è Yumiko, una giovane ragazza di sedici anni a capo della banda Kurenai. Emblema della *moga*, incarna la nuova femminilità che andava emergendo in quegli anni, fortemente legata alla cultura urbana dell'epoca. Intraprendente e disinibita, la si vede sempre intenta a cambiare travestimenti, i quali le permettono di mescolarsi e sopravvivere alla folla, immergendosi ancora di più negli spazi dell'intrattenimento di massa, come il cinema e il teatro.[8] Questo suo trasformismo riflette anche l'estetica modernista dell'opera in cui identità e apparenza sono elementi in costante trasformazione.

La seconda parte – che va dal capitolo 38 al capitolo 61 – vede, invece, l'ingresso di Haruko come nuova protagonista femminile. In netto contrasto con Yumiko, Haruko rappresenta un'eleganza più composta e tradizionale, ed è, per questo, spesso descritta con indosso un kimono, elemento che la allontana ancora di più dal mondo delle *moga* e da Yumiko stessa. Dal punto di vista editoriale, questa seconda parte presenta una pubblicazione frammentata: i capitoli 38-51 apparvero nel settembre 1930 sul volume 12, numero 9 della rivista *Kaizō*, mentre i capitoli 52-61 furono pubblicati poco dopo sul

---

[6] RICHIE, "Foreword", op. cit., p. xxiv.

[7] KAWABATA Yasunari, "Asakusa kurenaidan", *Yūkan Tōkyō Asahi shinbun*, 12 dicembre 1929, p. 1; KAWABATA Yasunari, "Asakusa kurenaidan", *Yūkan Tōkyō Asahi shinbun*, 16 febbraio 1930, p. 1.

[8] Barbara HARTLEY, "Kawabata Yasunari's *The Scarlet Gang of Asakusa* as the Territory of the Dispossessed Girl", *U.S.-Japan Women's Journal*, 62, 2022, p. 64.

volume 27, numero 9 di *Shinchō*.[9] Dopo il capitolo 61 l'opera si interrompe bruscamente, rimanendo di fatto incompleta.

Kawabata tornò a lavorare sul testo soltanto nel 1934, con l'intento di dargli una conclusione. Tuttavia, sebbene fossero passati solo pochi anni dalla fine di *Asakusa kurenaidan*, lo stile dell'autore si era già trasformato in modo significativo. Fattori come l'esperienza maturata e l'allontanamento progressivo dalle sperimentazioni più estreme dello *Shinkankakuha* contribuirono a far sì che Kawabata non si sentisse più pienamente rappresentato dal testo originario. Per questo motivo decise di dare a questo nuovo progetto un titolo nuovo: *Asakusa matsuri* (Il festival di Asakusa). Sebbene l'ambientazione rimanga la stessa, la vicenda si colloca circa cinque anni dopo gli eventi di *Asakusa kurenaidan*. Ritroviamo qui molti dei membri della banda Kurenai che, ormai cresciuti, hanno intrapreso altre attività: ad esempio, si intravede Yumiko suonare il *koto*, o ancora Haruko – che adesso si fa chiamare Oharu – nelle vesti di proprietaria di una *machiai* (casa d'incontri). Dal punto di vista stilistico, *Asakusa matsuri* presenta sicuramente un'impostazione più matura ed elegante, segno evidente dell'evoluzione letteraria di Kawabata. Tuttavia, come sottolinea Keene: "But what *Asakusa Festival* gained in stylistic finesse, owing to Kawabata's development as a writer, it lost in freshness and the intriguing kaleidoscopic effects".[10] Anche per questo motivo, il progetto non riuscì a svilupparsi oltre i primi capitoli e anche questa seconda opera rimase incompiuta, lasciando così la vicenda priva di una conclusione definitiva. Eppure, questa assenza di chiusura narrativa contribuisce a rafforzare l'impressione di un'opera volutamente aperta, in cui l'elemento dominante non è tanto la progressione della trama quanto la rappresentazione di un mondo in continua trasformazione.

Come per le altre opere che sono state analizzate fino a questo momento, anche *Asakusa kurenaidan* si muove in uno spazio liminale fra realtà e finzione, giustapponendo eventi e personaggi fittizi ad altri realmente esistiti – come le ballerine del Casino Folies –, collocandoli su uno sfondo reale e fornendo anche alcuni *excursus* storici assolutamente validi dal punto di vista documentale. In questo modo, il testo acquisisce una doppia valenza: da un lato, romanzo modernista dalle tecniche sperimentali, dall'altro testimonianza di un preciso momento della storia urbana di Tōkyō e, specialmente di Asakusa. Tale ambivalenza è esplicitata fin dall'incipit, dove l'autore si rivolge direttamente al lettore:

> **作者イフ**。コノ小説ノ進ムニ従ッテ、「紅団」員ハジメ後草公園内外ニ巣食フ人遂ニ、イカナル迷惑ラ及ボスヤモ計り難イ。シカシ、アクマデ小説トシテ、コレヲ許サレヨ。[11]

---

[9] FREEDMAN, "Kawabata Yasunari's *The Scarlet*...", op. cit., pp. 44-45.
[10] Donald KEENE, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era; Fiction*, New York, Holt: Rinehart and Winston, 1984, p. 798.
[11] KAWABATA Yasunari, "Asakusa kurenaidan", in *Kawabata Yasunari Zenshū*, vol. 4, Tōkyō, Shinchōsha, 1980-1984, p. 50. D'ora in avanti menzionata, all'interno dell'elaborato, con l'abbreviazione "KYZ".

> È immenso il fastidio che ho arrecato con questo racconto ai frequentatori della zona del parco di Asakusa, compresi i membri della banda Kurenai. Siate comprensivi, non è che un romanzo.
>
> L'AUTORE[12]

Consultando la letteratura critica ad oggi disponibile, si può notare come a questo breve paragrafo non sia mai stato dedicato spazio di analisi specifico, probabilmente perché ritenuto marginale rispetto alla complessità stilistica e tematica del resto dell'opera. Eppure, contrariamente a questa tendenza, chi scrive ritiene che questo incipit, sebbene composto da poche righe, riassuma in modo emblematico l'essenza del testo.

Si tratta, innanzitutto, di una dichiarazione poetica: Kawabata, adottando un registro quasi confidenziale, si rivolge direttamente al lettore e si scusa preventivamente con chi potrebbe riconoscersi nella narrazione – in particolare i membri della banda Kurenai – per aver reso pubbliche, tramite il suo romanzo, loro informazioni personali che i lettori potrebbero facilmente utilizzare per identificarli. In questo modo, l'autore presenta la propria narrazione come profondamente radicata nella realtà e piena di elementi realistici. Tuttavia, con l'ultima frase ("Siate comprensivi, non è che un romanzo") l'autore mette in dubbio questa impressione: specificando che l'opera qui presentata è un romanzo, anticipa possibili accuse che potrebbe ricevere e ammette quindi – con tono ironico – che una buona parte della narrazione è composta da finzione. L'effetto complessivo è quello di instaurare un dubbio nella mente del lettore, invitandolo così a sospendere il giudizio e immergersi in questa storia, che altro non è se non una mescolanza tra realtà e invenzione.

Infine, particolarmente rilevante è l'aspetto formale. L'intero incipit è, infatti, scritto in un misto di *kanji* e *katakana*, elemento che lo rende abbastanza bizzarro se confrontato al resto dell'opera, che presenta un uso ben più simile a quello tutt'ora utilizzato di *hiragana*, *katakana* e *kanji*. Storicamente, il *katakana* era utilizzato per annotare le pronunce e gli elementi grammaticali dei testi in *kanbun* ed era quindi associato agli studi letterari e filologici tradizionalmente riservati agli uomini. Di conseguenza, rispetto all'*hiragana* – nato nell'ambito della scrittura femminile di corte durante il periodo Heian – il *katakana* possedeva una connotazione più maschile, formale ed autorevole. Questa percezione si mantenne fino agli anni della pubblicazione di *Asakusa kurenaidan*, quando documenti governativi e altri testi ufficiali e legali erano scritti utilizzando esclusivamente kanji e katakana, in uno stile chiamato *katakana-bungotai*.[13] È plausibile, dunque, che Kawabata abbia adottato questo metodo di scrittura per conferire all'incipit un tono quasi istituzionale, amplificando l'effetto comico attraverso il contrasto tra contenuto ironico e veste tipografica "ufficiale". Allo stesso tempo, questa

---

[12] KAWABATA Yasunari, *La banda di Asakusa*, trad. di Costantino Pes, Torino, Einaudi, 2007, edizione epub.

[13] Andrea ORTOLANI, "The many languages of Japanese legal language", in Jacqueline Visconti (a cura di), *Handbook of Communication in the Legal Sphere*, de Gruyter, 2018, p. 460.

scelta separa nettamente la voce dell'autore reale da quella del narratore-protagonista, rafforzando la percezione che a parlare in queste righe sia Kawabata in prima persona.

Elemento fondamentale, infatti, per comprendere la complessità di *Asakusa kurenaidan* è la narrazione: assieme alla trama non lineare, tecnica prediletta della *Shinkankakuha* è proprio la frammentazione della narrazione. L'opera di Kawabata non adotta un unico punto di vista stabile, ma molteplici prospettive, il che contribuisce a produrre un effetto di continua oscillazione tra reale e immaginario. Come ha individuato Ōta Suzuko – la cui analisi viene riportata da Seiji Lippit nel suo *Topographies of Japanese Modernism* – la voce narrante si articola in tre registri distinti, che si alternano e mescolano durante tutto il corso della narrazione.

In primo luogo, abbiamo il "narratore-autore", il quale si rivolge direttamente al lettore – chiamandolo con l'appellativo *shokun* (lett. "voi tutti", ma che può anche essere reso in maniera più libera come "caro lettore") –, rompendo la quarta parete e assumendo spesso un tono metanarrativo. Ad esempio, anticipa eventi futuri, cita opere precedenti di Kawabata, introduce personaggi nuovi o racconta episodi legati alla genesi del romanzo. In secondo luogo, abbiamo il "narratore-personaggio", ossia la figura anonima che percorre le strade di Asakusa e partecipa alle vicende narrate all'interno del romanzo. Il punto di vista si fa più intimo e immerso nella storia, in quanto la narrazione si focalizza sulle impressioni e le interazioni dirette del protagonista con l'ambiente e gli altri personaggi. Infine, il narratore in terza persona, che riferisce avvenimenti sconosciuti sia al "narratore-autore" che al "narratore-personaggio", fornendo descrizioni e resoconti che evocano il linguaggio del reportage e del documentario.[14] Questo sistema a tre voci costituisce una delle caratteristiche più interessanti del romanzo, permettendo a Kawabata di articolare un discorso che oscilla costantemente fra i tre livelli presentati e gli stili narrativi ad essi associati.

Per quanto riguarda le prime due – quindi la voce del narratore-autore e quella del narratore-personaggio –, un esempio degno di attenzione può essere trovato nei primi capitoli del romanzo. Qui il protagonista incontra per la prima volta uno dei membri della banda Kurenai, Akikō che, data la notevole somiglianza con Yumiko – la ragazza del pianoforte che successivamente diventerà la prima guida del protagonista –, pensa che sia il suo gemello:

> 「家でピアノを弾いてた人は、君と雙子だらう。だから・・・・・・」
> 「ああ。あれが気に入つて、後をつけて来たんですか。」
> 「いや。———あの傍の貸家を借りようかと思つてね。」
> 「ふん。幽靈屋敷に泊ってみたいつて?」
> 「でもいいさ。」

[14] Cit. in Seiji M LIPPIT., *Topographies of Japanese Modernism*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 131.

「じれったいね。ばくちの賭場だよ。うろついたらなぐられますよ。」と、彼は連れに合画の鋭い口笛を残して、自轉車に飛び乗ってしまった。

私と紅團員との第一回の出會ひはこのやうな失敗に終つた。だがこんな風に順序を追つてゐては、諸君を退屈させるばかりだ。早く私と彼等とを離さう。[15]

– La persona che suonava il piano a casa dev'essere la tua gemella. Dunque…

– Aah! Le è piaciuta, così ci è venuto dietro?

– Macché. Pensavo di prendere in affitto la casa lì vicino.

– Mmm. Passerebbe la notte in una casa infestata?

– Perché no?

– Che seccatore! Quella è una bisca per il gioco d'azzardo! Se ci gironzola attorno, verrà picchiato! – Con un acuto fischio di richiamo al compagno, salta in sella alla bicicletta.

Il mio primo incontro con un membro della banda Kurenai si è concluso in un fallimento. Però, a raccontare le cose con ordine, vi annoierò [cari lettori].

Separiamoci dunque rapidamente da loro.[16]

Il passaggio qui presentato si distingue per il linguaggio utilizzato – motivo per cui si è scelto di riportare anche il testo originale giapponese – e per la particolare costruzione narrativa. Nella prima parte, difatti, vediamo il narratore-personaggio rivolgersi direttamente ad Akikō, in un dialogo rapido, quasi teatrale, scandito da battute brevi e colloquiali che conferiscono immediatezza e ritmo alla scena. Nella seconda parte, invece, interviene il narratore-autore, che interrompe il flusso della narrazione per rivolgersi apertamente ai lettori (come evidenziato sia nel testo giapponese che in quello italiano), dichiarando in modo esplicito che, per non annoiarli, interromperà la narrazione più o meno cronologica che stava seguendo fino a quel momento. Questa affermazione può essere interpretata come una vera e propria dichiarazione poetica: Kawabata, infatti, esplicita la propria intenzione a sottrarsi alla classica narrazione lineare per adottare – coerentemente con i principi dello *Shinkankakuha* – una narrazione frammentaria, basata sulla giustapposizione di scene autonome, collegate più da suggestioni e atmosfere che da una vera e propria concatenazione di eventi.

Per quanto riguarda la terza voce – quella eterodiegetica, "oggettiva" in terza persona – la sua comparsa è più rara, ma strategica. Un esempio emblematico è collocato nella parte centrale della prima macro-sezione – circa tra i capitoli 18 e 26 –, quella che coincide con la serializzazione sull'*Asahi shinbun*. Questa sezione può essere considerata l'unico vero intreccio della storia e si concentra sull'ossessione di Yumiko per Akagi, l'uomo molto più grande di lei responsabile di aver sedotto e abbandonato la sorella maggiore, la quale, in seguito al trauma, vaga al tempo della storia

[15] KYZ, vol. 4, p. 62. La sottolineatura è di chi scrive.

[16] KAWABATA, *La banda di…*, cap. 5. Il testo fra parentesi e la sottolineatura sono di chi scrive.

per il parco di Asakusa. Il culmine di questa linea narrativa è proprio il progetto di vendetta della ragazza, la quale attira Akagi su una barca – la *Kurenaimaru* – con uno stratagemma e, dopo un intenso confronto, lo bacia mentre ha in bocca dell'arsenico. Tutta la scena è, appunto, ricostruita da una prospettiva esterna, quasi cinematografica, completamente priva del filtro soggettivo dei due io narranti, amplificandone la drammaticità. Tuttavia, il capitolo 26 si conclude in modo brusco, senza offrire una vera conclusione. Subito dopo la sua fine, infatti, la narrazione ritorna alla prospettiva in prima persona e il protagonista procede a raccontare ai lettori – tra i vari aneddoti sulla storia e le leggende di Asakusa – gli avvenimenti accaduti in contemporanea all'incontro di Yumiko e Akagi. Questa frattura narrativa è resa esplicita dal narratore stesso nel capitolo 28:

> Ma torniamo a noi… accanto alla stazione di polizia di Kaminarimon:
> «Riunione a Hanakawado. Compagnia Teatrale Kurenai».
> Quando l'ho letto sul tabellone degli annunci, non sapevo che quel giorno Yumiko sarebbe salita sulla *Kurenaimaru*.[17]

Nonostante questo passaggio sia collocato qualche capitolo dopo il "bacio all'arsenico", è particolarmente interessante in quanto ci conferma la cesura narrativa e temporale con i capitoli precedenti. Il lettore, che sa già cos'è successo a Yumiko, è posto così in una posizione di superiorità nei confronti dell'autore-personaggio. In questo modo Kawabata, non solo crea ancora più *suspence*, ma legittima anche il cambio di prospettiva e dimostra come la struttura del romanzo permetta di esplorare allo stesso tempo eventi diversi, creando un mosaico di eventi paralleli.

La risoluzione della vicenda viene intenzionalmente posticipata di quasi dieci capitoli. Solo nel capitolo 37, infatti, il lettore scopre, insieme al protagonista e ad altri membri della banda Kurenai, l'esito dell'incontro. Osservando da un ponte, vedono Yumiko trasportata dalla *Kurenaimaru* con il cappotto bianco macchiato di sangue. A seguito di questa scena, il romanzo si interrompe per alcuni mesi, durante i quali esce un film (ad oggi perduto) basato sul romanzo. In quest'opera, Yumiko muore e, per questo motivo, una volta ripresa la pubblicazione Yumiko scompare anche dalla narrazione, rendendo così canonici gli eventi dell'opera cinematografica.

In conclusione, la narrazione di *Asakusa kurenaidan* si presenta come abbastanza complessa e spesso disorientante per il lettore. Non a caso, lo stesso Maeda Ai ricorda come, durante gli anni dell'università, non riuscì a terminare il romanzo a causa del fastidio provocato dai continui cambi di prospettiva.[18] Tuttavia, è proprio questa instabilità a costituire uno degli elementi più rappresentativi e significativi dell'opera: le diverse voci narranti non devono essere intese come una semplice

---

[17] KAWABATA, *La banda di…*, cap. 28.
[18] MAEDA Ai, James A. FUJI (a cura di), *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 154.

sovrapposizione di prospettive, ma come un processo che costringe il lettore a un costante stato di tensione interpretativa.[19] L'ambiguità del racconto e la moltiplicazione delle prospettive non producono solo un effetto di spaesamento, ma restituiscono con efficacia l'esperienza frastagliata e contraddittoria della modernità urbana. La pluralità delle voci e la continua inversione dei ruoli tra chi narra e chi viene narrato diventano così lo specchio stesso della poetica dello *Shinkankakuha*, fondata sulla frammentarietà, sulla percezione immediata e sulla rinuncia a una linearità univoca. In questo senso, il romanzo non offre una visione coerente o definitiva di Asakusa, ma la rappresenta come un mosaico in continua trasformazione, in cui realtà e finzione, osservatore e osservato, autore e personaggio si rispecchiano e si confondono.

La spazialità urbana in *Asakusa kurenaidan*

> Asakusa, cuore di Tōkyō…
> Asakusa, mercato di uomini…
> Sono parole di Soeda Azenbō.
> Asakusa è universale. Qui tutto viene alla luce così com'è, senza artifici. I desideri degli uomini palpitano nella loro nudità. È una grande corrente in cui si mescolano alla rinfusa tutte le classi e le razze. È una corrente di insondabile profondità che fluisce senza posa, giorno e notte. Asakusa vive: folle di gente la percorrono senza sosta. È un crogiolo che fonde di continuo le vecchie cose e dà loro nuova forma.[20]

È proprio tra queste parole che può essere trovata l'essenza di *Asakusa kurenaidan*, un'opera la cui finalità non risiede nello sviluppo di una trama lineare e coerente, ma nel tentativo modernista di catturare e restituire l'esperienza sensoriale di uno spazio urbano in continua trasformazione. Kawabata, con questo romanzo, non vuole raccontare semplicemente una storia ambientata ad Asakusa: vuole che sia il quartiere stesso a raccontarsi, che le sue strade, i suoi odori, i suoi suoni prendano voce attraverso un montaggio fatto di frammenti e impressioni. L'obiettivo è catturare l'atmosfera unica di Asakusa, dando al lettore una mappa del quartiere che conservi, nonostante tutto, il movimento e l'energia del caos urbano che la caratterizzavano in quegli anni.
In questo senso, la definizione che Miriam Silverberg dà dell'opera si rivela particolarmente efficace. Nel suo *Erotic Grotesque Nonsense* definisce il romanzo come un "documentary novel", in quanto l'autore non mira a realizzare un reportage giornalistico, ma una sorta di collage letterario in cui

[19] HIRAI Yūka, "Hantai suru 'watashi' kara kagami toshite no 'watashi' e: Kawabata Yasunari *Asakusa kurenaidan* no hōhō", *Language and information sciences*, 18, 2020, pp. 144.
[20] KAWABATA, *La banda…*, op. cit., cap. 10.

confluiscono tutte le informazioni che ha raccolto nei suoi anni di studio del quartiere.[21] A tal proposito lo stesso Kawabata afferma che:

> もし強ひてモデルをもとめるとすれば、佐藤八郎氏、添田啞蝉坊氏、石角春之助氏などの浅草の本、また不良少年研究家たちの本であらうか。それらの本のところどころを拾ひ、つなぎ合せた部分もあるが、 それらの本から浅草の雰囲気を与へられた恩恵は非常なものである。私は浅草になじむことも、浅草にはいることも出来なかった。浅草の散歩者、浅草の旅行者に過ぎなかった。さういふ好奇心が「浅草紅団」を書かせた。それがこの作品の長所でもあり、より多く短所である。
> しかし、私自身が見聞や写生につとめたことも、「浅草紅団」を当時の風俗小説にしてゐるわけだ。私はノオトの五十分の一、あるひは百分の一しか使つてゐないかもしれない。[22]
> Se dovessi sforzarmi a indicare dei modelli, sarebbero probabilmente i libri su Asakusa di Satō Hachirō, Soeda Azenbō e Ishikado Harunosuke, e i testi dei ricercatori che si occupano di giovani delinquenti. Ho raccolto alcune parti di quei libri e poi le ho messe assieme, ma il debito che ho nei loro confronti per avermi trasmesso l'atmosfera di Asakusa è davvero enorme. Io stesso non ero riuscito né a familiarizzare con Asakusa, né a entrarci per davvero: ero soltanto un passante, un viaggiatore che la attraversava. È stata proprio questa curiosità che mi ha fatto scrivere *Asakusa kurenaidan*. Questo è – al tempo stesso – uno dei pregi, ma anche e ancor più uno dei difetti di quest'opera.
> Tuttavia, anche il fatto che io mi sia impegnato a osservare e rappresentare con attenzione ciò che vedevo ha contribuito a rendere *Asakusa kurenaidan* un romanzo di costume dell'epoca. Alla fine, penso di non aver utilizzato nemmeno un cinquantesimo o un centesimo di tutti gli appunti che avevo preso.[23]

Questo passaggio è particolarmente interessante in quanto l'autore ci rivela che, nonostante i molti anni passati ad abitare nel quartiere, non è mai riuscito a "entrare" veramente nel suo tessuto sociale, rimanendo sempre un *outsider*, un *flâneur* che, spinto dalla curiosità, osserva senza mai appartenere. Questa distanza diventa però un elemento chiave dell'opera: proprio perché il narratore non è un *insider* – e, per questo motivo, non è coinvolto nelle dinamiche interne del quartiere – può osservarle con lucidità e stupore. Ciò è praticamente impossibile per chi abita stabilmente in quel luogo poiché, essendo abituati a vederlo quotidianamente, non riescono a notare i dettagli – sia del quartiere stesso che del comportamento delle persone – che rendono quello spazio particolare a un occhio esterno. La sua ingenuità degli usi di Asakusa diventa quindi anche uno strumento narrativo che permette di

---

[21] Miriam SILVERBERG, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 189.
[22] KAWABATA Yasunari, "*Asakusa kurenaidan* ni tsuite", in Kawabata Yasunari, *Issō ikka: gendai nihon no essei*, Mainichi shinbunsha, 1973, pp. 261-262.
[23] La traduzione è di chi scrive.

svelare al lettore le regole non scritte di quel luogo e le sue caratteristiche più peculiari. Riesce a cogliere la molteplicità e la fluidità del quartiere, riuscendo anche a spiegare chiaramente i suoi usi e le sue caratteristiche ai lettori.

Tuttavia, come ci dice l'autore stesso, questa posizione di osservatore esterno rappresenta anche uno dei grandi difetti dell'opera. Proprio perché non potrà mai essere veramente parte di quel mondo, la sua comprensione del quartiere rimane inevitabilmente intellettuale, filtrata e mediata da altre fonti, come i libri o le conversazioni ascoltate per strada. In questo senso, *Asakusa kurenaidan* è un'opera che, pur offrendo un'enorme quantità di informazioni e descrizioni, porta con sé una grande distanza tra chi osserva e chi abita il quartiere.

Un esempio di questo concetto può essere trovato nelle primissime pagine del romanzo. L'opera si apre, infatti, in *media res*, dove vediamo *watashi* camminare di notte con Yumiko all'interno del tempio Sensōji quando, d'improvviso, vede qualcosa che lo lascia sbigottito:

> In quel momento mi ritraggo con un brivido: quattro ragazze finemente vestite, i volti pallidi, stanno lì vicino, in piedi.
> – Non diventerai mai uno di Asakusa, eh? Sono manichini dello Hanayashiki! – vengo deriso da Yumiko.[24]

L'autore, incapace di riconoscere le quattro figure davanti a lui come semplici manichini dello Hanayashiki – celebre parco divertimenti situato nella zona nord di Asakusa, tutt'ora esistente –, mette subito in chiaro di essere, ad Asakusa, un estraneo tanto quanto chi legge. La battuta di Yumiko ("Non diventerai mai uno di Asakusa, eh? Sono manichini dello Hanayashiki!") conferma il ruolo di Yumiko come guida e mediatore culturale, un personaggio che introduce il narratore – e quindi il lettore – nelle regole implicite di un quartiere che rimarrebbe altrimenti indecifrabile.

Oltre a configurarsi come una mappa sensoriale, *Asakusa kurenaidan* si presenta anche come una mappa concreta e realistica del quartiere, tanto che l'opera è stata definita, da Seiji Lippit, un testo cartografico, in quanto ci fornisce delle indicazioni topografiche estremamente precise, tanto da poter effettivamente seguire un percorso tra le vie della città.[25] Ad esempio:

> Ecco, l'autobus di Asakusa percorre la strada asfaltata da Uguisudani nel quartiere di Ueno fino al ponte Kototoi. Partendo dalla fermata sul retro del tempio di Asakusa Kannon, ci si dirige verso nord, con il rione Umamichi sulla destra e quello Senzoku a sinistra. Si procede ancora per un po', adesso con la stazione di polizia di Kisakata a sinistra e la scuola elementare Fuji a destra. Giunti al tempio shintō Sengen, c'è un incrocio. Si continua lungo il muro in pietra del tempio, fino al mercato pubblico.

---

[24] KAWABATA, *La banda…*, op. cit, cap. 1.
[25] LIPPIT, *Topographies…*, op. cit., pp. 135-136.

> Dopodiché abbiamo il ponte Kamiarai, sugli argini dello Yoshiwara. Ma prima di giungere al ponte, si trova un certo vicolo [*roji*]… Macché, «un certo vicolo» sembra l'inizio trito e ritrito di un romanzo vecchio stile. In realtà, poiché la banda Kurenai non ha commesso alcun crimine che meriti la pena di morte, né sono come i portatori di risciò che stabiliscono il loro covo ad Asakusa, se ne potrebbe anche scrivere l'indirizzo a chiare lettere.[26]

Questa descrizione – che compare poco dopo il passaggio precedentemente citato – è di particolare interesse per comprendere il funzionamento della spazialità in *Asakusa kurenaidan*. Innanzitutto, colpisce la precisione con cui il narratore descrive il tragitto dell'autobus, in una sequenza dettagliata di luoghi reali – come il santuario di Asakusa, la scuola elementare, il tempio Sengen, il ponte Kamiarai – molti dei quali esistono tuttora o sono facilmente rintracciabili, anche grazie alle informazioni fornite da Kawabata. Il percorso ha come meta il "covo" della banda Kurenai, il quale si nasconde in un "certo vicolo", in altre parole, in uno dei tanti *roji* – i tipici vicoli dello *shitamachi* – di Asakusa. *Watashi*, qui, interrompe la narrazione – utilizzando un tono molto colloquiale – per sottolineare come l'espressione ricordi il tipico inizio di un romanzo in vecchio stile. Come spiega Unno Hiroshi nel suo studio *Modan toshi Tōkyō: Nihon no 1920 nendai* (Tōkyō città moderna: il Giappone negli anni Venti), l'espressione "un certo vicolo" associata a luoghi come il ponte Kototoi (costruito nel 1928) e alla velocità degli autobus, suona alquanto antiquata e mette in evidenza la consapevolezza metanarrativa della voce narrante: il narratore sa di star raccontando una realtà nuova, moderna, che non può essere restituita con le forme della tradizione letteraria, e dichiara così la necessità di utilizzare un linguaggio capace di aderire alla modernità urbana.[27]

A differenza di studi precedenti, si vuole qui evidenziare come i *roji*, inoltre, siano senz'altro un elemento che richiama la poetica di Nagai Kafū. Come si è visto nel primo capitolo di questo elaborato, difatti, i vicoli di Tōkyō rappresentavano un elemento centrale in *Bokutō kidan*, in quanto simboleggiavano uno dei luoghi per eccellenza dove Kafū andava a ricercare con nostalgia le tracce della vecchia Edo. Kafū non solo cercava costantemente il passato, ma imitava volontariamente e con orgoglio lo stile letterario delle opere – specialmente i *ninjōbon* – di quell'epoca, come dichiara, ad esempio, esplicitamente in questo passaggio:

> Ho pensato che fosse interessante introdurre gli avvenimenti di quella sera con una pioggia improvvisa perché sarebbe stato perfettamente in linea con la tradizione. In verità ho cominciato a scrivere questo libro perché era proprio questo che volevo descrivere.

---

[26] KAWABATA, *La banda…*, op. cit, cap. 1.
[27] UNNO Hiroshi, *Modan toshi Tōkyō: nihon no 1920 nen dai* (Tōkyō città moderna: il Giappone degli anni Venti), Tōkyō, Chūō kōronsha, 1983, pp. 41-42.

> […]
> Anche per questo, e cioè per il fatto che la donna nella cui casa avevo preso riparo dalla pioggia apparteneva a quell'esigua minoranza di seguaci dello stile antico, ho sentito che fosse adeguato tale obsoleto stile letterario e non ho avuto il coraggio di tradire la realtà.[28]

Kawabata, invece, ribalta completamente questa prospettiva. Se da un lato eredita la centralità dei *roji* come luoghi privilegiati di osservazione dello *shitamachi*, dall'altro li inserisce in un linguaggio e una narrazione pienamente moderni, in cui il realismo topografico e la colloquialità del registro servono a restituire la fluidità e la vitalità del quartiere.

Questa opposizione a Kafū permette di leggere in modo più critico interpretazioni come quella di Andrew Murakami-Smith, il quale afferma che: "most readers are capable of reading it [*Asakusa kurenaidan*] as a melodramatic narrative *and* as a sort of tourist guidebook *and* as nostalgic reminiscences of the pre-1923 Asakusa *and* as a syncopated, kaleidoscopic representation of Asakusa itself".[29] Questa interpretazione risulta tuttavia abbastanza riduttiva: chi scrive questo elaborato, infatti, ritiene che *Asakusa kurenaidan* non sia un mosaico di memorie nostalgiche, ma un'opera che utilizza il passato come chiave interpretativa del presente, riconoscendo come la memoria degli spazi dell'Asakusa precedente al terremoto sia indispensabile per comprendere la modernità del quartiere. Raccontare il passato, per Kawabata non significa dunque rifugiarsi in esso con profonda malinconia – come avviene in *Bokutō kidan* –, ma piuttosto riconoscere la "stratificazione temporale" che definisce l'identità urbana di Asakusa.

La città stratificata: il Grande Terremoto del Kantō e la ricostruzione urbana

Come afferma Westphal, parlando del principio della "stratificazione temporale", lo spazio non è un qualcosa di fisso, ma porta con sé strati di tempo accumulati che possono riemergere e riattivarsi ogni volta che lo viviamo e lo raccontiamo.[30] Per *Asakusa kurenaidan*, uno "strato di tempo" fondamentale è proprio quello del Grande terremoto del Kantō, il quale non è soltanto un evento storico che fa da sfondo alle vicende del racconto ma, in un certo senso, ne costituisce l'inizio, il momento che dà vita alla realtà caotica e moderna che il romanzo si propone di mappare. L'opera, infatti, si presenta fin da subito come una guida alla nuova Asakusa del periodo Shōwa:

---

[28] NAGAI Kafū, *Una strana storia al di là del Sumida*, trad. di Luisa Bienati, in NAGAI Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 1989, p. 175.
[29] Andrew MURAKAMI-SMITH, "Writing the City in and against the 'Osaka Tradition'", *Language and Culture Cooperative Research Project 2023*, 2024, p. 42.
[30] Bertrand WESTPHAL, *Geocriticism: Real and Fictional Space*, New York, Palgrave macmillan, 2011, p. 137.

> Ma non c'è motivo di rimpiangere la grande Edo. Io stesso aprirò davanti a voi la nuova «mappa Shōwa», ridisegnata con la ricostruzione della città dopo il terremoto Taishō.[31]

Questo passaggio riassume praticamente quanto detto finora nel paragrafo precedente: *watashi* si conferma come cicerone di questa nuova Asakusa, la quale, grazie al grande terremoto, ha avuto la possibilità di rinascere, cancellando anche le ultime tracce di un'epoca ormai tramontata e lasciando finalmente spazio alla modernità.

Il sisma, che si verificò il 1° settembre 1923 intorno a mezzogiorno, colpì l'area metropolitana di Tōkyō e Yokohama, provocando una catastrofe senza precedenti. Con una magnitudo stimata di 7.9, il terremoto distrusse in pochi minuti buona parte delle infrastrutture urbane e causò moltissime vittime. Tuttavia, il vero disastro si consumò nelle ore e nei giorni immediatamente successivi, quando centinaia di incendi, alimentati dal vento che cominciò a soffiare dopo il terremoto e dal legno delle abitazioni dello *shitamachi*, divorarono l'area per circa quarantotto ore, uccidendo decine di migliaia di persone e radendo al suolo interi quartieri, tra cui proprio Asakusa.[32] A livello urbanistico, la ricostruzione fu guidata da Gotō Shinpei – ministro degli interni ed ex sindaco di Tōkyō – il quale vide nel disastro un'ottima occasione per rimodellare la capitale: il suo progetto prevedeva di ridisegnare la città secondo i più avanzati criteri urbanistici, con la costruzione di grandi viali, piazze e spazi pubblici.[33] Come nota Jinnai Hidenobu nel suo studio *Tōkyō: A Spatial Anthropology*, uno degli interventi più significativi riguardò la gestione dei canali e dei fiumi, elementi centrali nell'urbanistica di Edo. Molti canali furono interrati per far posto a nuove strade, mentre le rive dei fiumi principali, specialmente il Sumida, vennero trasformate in spazi pubblici moderni. La creazione del Parco del Sumida come *promenade* pubblica, ad esempio, fu emblematica, in quanto – come per le altre opere pubbliche – venne basato sui modelli delle grandi capitali europee, segnando una rottura definitiva con l'estetica della vecchia capitale.[34] In *Asakusa kurenaidan* si fa più volte riferimento al parco del Sumida:

> Il fiume Potomac di Washington, il Tamigi di Londra, la Senna di Parigi, il Danubio di Budapest, l'Isar di Monaco… a paragone con altri parchi situati lungo i fiumi delle grandi città del mondo, il parco Sumida offre uno spettacolo impareggiabile per portata d'acqua del fiume, per ampiezza della vista e anche per i suoi filari di ciliegi. Questo è quanto detto dal ministero del Risanamento e

---

[31] KAWABATA, *La banda di…*, op. cit., cap. 1.
[32] Edward SEIDENSTICKER, *History of Tōkyō 1867-1989: From EDO to SHOWA: The Emergence of the World's Greatest City*, North Clarendon, Tuttle Publishing, 2019, pp. 23-27.
[33] Andrea REVELANT, *Il Giappone moderno: dall'Ottocento al 1945*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 239-240.
[34] JINNAI Hidenobu, *Tōkyō. A Spatial Anthropology*, tr. Kimiko Nishimura, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 117-118, 175.

dall'Associazione dei Giardini, che ne vanno fieri. Ha 188.246 metri quadrati di estensione, e il lato di Mukōjima è lungo 1183 m…[35]

Come possiamo quindi osservare da queste parole – che sembrano quasi tratte da un documento ufficiale o da un articolo sullo stato della ricostruzione – il Ministero intendeva trasformare Tōkyō in una città competitiva rispetto alle grandi metropoli euro-americane, rielaborando lo spazio urbano in chiave moderna e internazionale.[36] Kawabata, tuttavia, riporta queste parole con una sottile ironia: emerge infatti fra le righe la discrepanza tra l'immagine ideale e la realtà quotidiana. Nel corso del romanzo, infatti, viene più volte sottolineato come le acque del Sumida fossero inquinate dai rifiuti e come lo stesso parco fosse ancora in costruzione.[37] Il parco del Sumida diventa uno spazio in cui le diverse temporalità della città si stratificano: alla piacevole immagine, proiettata verso il futuro, di quello che sarà un giorno questo luogo, si sovrappone la realtà del presente, fatta di sporcizia e cantieri, portando il lettore a riflettere sull'ambivalenza della modernizzazione degli anni Venti.

Il terremoto ebbe un forte impatto anche sul mondo letterario. Tanizaki Jun'ichirō, ad esempio, salutò con molto entusiasmo la possibilità di rinnovamento, affermando con gioia: "Ecco! Adesso Tōkyō migliorerà per davvero!".[38] Era sicuro che in dieci anni Tōkyō sarebbe diventata una città moderna, con tutte le caratteristiche e i divertimenti di metropoli come Parigi e New York e dove tutti i giovani, uomini o donne che fossero, si sarebbero vestiti all'occidentale.[39]

Per quanto riguarda Kawabata, non abbiamo dichiarazioni dirette che rivelino il suo stato d'animo immediato nei giorni successivi al sisma, tuttavia, abbiamo molte informazioni sul modo in cui visse quell'esperienza. Come ricorda David Richie nella prefazione a *The Scarlet Gang of Asakusa*, Kawabata si trovava nella sua stanza a Sendagi, nel quartiere di Hongō, al momento del terremoto, ma il suo edificio non subì molti danni per cui ne uscì illeso. Una volta cessate le scosse cominciò a vagare a piedi per le rovine, prendendo anche qui appunti di ciò che vedeva, cosa che continuò a fare anche nei giorni successivi al sisma.[40]

---

[35] KAWABATA, *La banda di*…, op. cit., cap. 56.

[36] Arthur M. MITCHELL, *Disruptions of Daily Life: Japanese Literary Modernism in the World*, Ithaca, Cornell University Press, 2020, p. 179.

[37] "Il ponte Kototoi, ricostruito dal ministero del Risanamento, inaugurato a febbraio del 3º anno Shōwa [1928], è come un bianco, luminoso, liscio e ampio pontile di nave, in stile moderno. È come se tracciasse un percorso nuovo e salubre sul Sumida, stagnante a causa dei rifiuti urbani.". KAWABATA, *La banda di*…, op. cit., cap. 5; Lo stesso concetto viene espresso anche in *Boku no Asakusa chizu* (La mia mappa di Asakusa, 1940), KYZ, vol. 27, pp. 275.

[38] TANIZAKI Jun'ichirō, "Tōkyō wo omou" (Pensando a Tōkyō), in *Tanizaki Jun'ichirō Zenshū*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1972-81, vol. 21, p. 12.

[39] *Ivi*, pp. 13-14.

[40] RICHIE, "Foreword", op. cit., p. xx; TOEDA Hirokazu, "Yokomitsu Riichi to Kawabata Yasunari no Kantō daijisai: hisai shita sakka no taiken to sōsaku", *Waseda RILAS Journal*, 1, 2013, p. 172.

Durante una di queste esplorazioni Kawabata, accompagnato da Akutagawa Ryūnosuke e Kon Tōkō, si recò nel quartiere di Yoshiwara, dove si trovò di fronte a uno spettacolo infernale, così terrificante che Kawabata stesso lo descrisse in uno scritto del 1929:

> 吉原遊郭の池は見た者だけが信じる恐ろしい『地獄絵』であつた。幾十幾百の男女を泥釜で煮殺したと思へばいい。赤い布が泥水にまみれ，岸に乱れ着いてゐるのは，遊女達の死骸が多いからであつた。岸には香煙が立ち昇つてゐた。[41]
>
> Il laghetto del quartiere a luci rosse di Yoshiwara era un terrificante "dipinto infernale" a cui può credere soltanto chi l'ha visto. Si poteva pensare che decine e centinaia di persone fossero state bollite a morte in un calderone di fango. I teli rossi, macchiati dall'acqua fangosa e sparsi lungo la riva, erano lì perché molti dei cadaveri erano prostitute. Sulla riva salivano i fumi dell'incenso.[42]

Date queste informazioni, è interessante quindi vedere come viene descritto il terremoto, dal punto di vista di *watashi*, in *Asakusa kurenaidan*.

> L'emblema della vecchia Asakusa… Durante il terremoto del 12º anno Taishō [1923], la cima della torre a dodici piani crollò.
>
> All'epoca ero ancora studente, abitavo in una pensione di Hongō. Asakusa mi piaceva molto già da tempo, così, non erano trascorse neanche due ore dalle undici e cinquantotto, che andai lì con un amico a verificare la situazione.
>
> Tra la gente della collina di Ueno correvano strane voci:
>
> – Che spavento! Dicono che l'isola di Enoshima continui a emergere e affondare.
>
> – Ehi, pare che la dodici-piani si sia schiantata di colpo. C'erano saliti molti visitatori, così non ha retto il peso. Sono stati tutti sbalzati via! Sono andato adesso a vedere, ci sono cadaveri che galleggiano perfino sul lago Hyōtan![43]

Come si può vedere da questo passaggio, le esperienze del narratore e di Kawabata quasi si sovrappongono. Entrambi, infatti, erano giovani studenti che vivevano non lontano da Asakusa ed entrambi, non appena cessate le scosse, si precipitarono a vedere gli effetti del terremoto sul quartiere. Questo utilizzo di elementi biografici contribuisce senza dubbio a rendere più autentica la voce narrativa del romanzo, che anche qui dimostra di configurarsi come un ibrido tra la finzione e l'auto-testimonianza.[44] Questo legame è rafforzato ulteriormente dal riferimento ai corpi galleggianti: nonostante il luogo specifico vari – nei ricordi di Kawabata si parla del lago di Yoshiwara, mentre nel

---

[41] *Akutagawa Ryūnosuke to Yoshiwara* (Akutagawa Ryūnosuke e Yoshiwara), KYZ, vol. 29, p. 275.
[42] La traduzione è di chi scrive.
[43] KAWABATA, *La banda di…*, op.cit., cap. 20.
[44] Hirofumi WADA, "Asakusa's urban space and the incompleteness of the novel – *The Scarlet Gang of Asakusa*", tr. Brian White, *Japan Forum*, 30, 1, 2018, p. 123.

romanzo viene menzionato il laghetto Hyōtan, situato nel parco di Asakusa in prossimità dell'Hanayashiki – è evidente come questo dettaglio fosse diventato per l'autore un simbolo dei giorni immediatamente successivi al terremoto. Il fatto che Kawabata decida di rielaborare questa immagine all'interno del romanzo non solo ne sottolinea il peso nella sua memoria personale, ma lo trasforma anche in un motivo letterario, capace di connettere il trauma individuale con la memoria collettiva di un'intera città. Come afferma Seiji Lippit, infatti:

> *Scarlet Gang of Asakusa* is an ambivalent portrayal of post-earthquake Tokyo as a site of both enjoyment and trauma. On one level, the novel is a celebration of the "reconstruction festival" of the city, yet lurking behind this celebration, always just slightly beneath the surface, is the memory of catastrophe, the trauma of modernization represented here by the earthquake that appeared literally to destroy the ground of modern culture.[45]

Lippit interpreta qui come il terremoto nel romanzo sia simbolo della distruzione della prima fase della modernizzazione giapponese, quella più acerba e ancora legata alla cultura tradizionale. Emblema di questa prima fase era la torre a dodici piani (*Jūnikai no tō*), nome popolare del *Ryōunkaku* (padiglione tra le nuvole). Costruito nel 1890 in mattoni rossi, fu il primo grattacielo di Tōkyō e anche il primo edificio in Giappone dotato di un ascensore.[46] Alto quasi settanta metri, i primi otto piani ospitavano negozi che vendevano prodotti provenienti da tutto il mondo, mentre gli ultimi piani fungevano da osservatorio panoramico sulla città, offrendo ai visitatori una vista inedita sulla città e rafforzando il legame simbolico tra Asakusa e l'idea di modernità.[47] Il crollo parziale della struttura durante il terremoto del 1923 – seguita dalla demolizione definitiva pochi anni dopo, in quanto considerata pericolante – segnò la fine di quella fase di modernizzazione, aprendo la strada a una nuova visione urbanistica e culturale, più razionale e proiettata verso il futuro. Nonostante la sua assenza fisica, la Jūnikai continua a vivere nel romanzo come una sorta di fantasma urbano: viene evocata più volte all'interno del romanzo, a testimonianza di come il suo ricordo continuasse a permeare l'immaginario collettivo. La sua "assenza-presenza" diventa così simbolo della vulnerabilità della modernità.

La presenza-assenza della Jūnikai in *Asakusa kurenaidan* può essere efficacemente messa in parallelo con quella del Kaminarimon in *Bokutō kidan* e, più in generale, all'interno di *Asakusa kurenaidan*. Come ricorda Kawabata:

---

[45] LIPPIT, *Topographies*…, op. cit., p. 151.
[46] Noriko HIRAISHI, "A Fallen Landmark and the Literary Imagination: The Ryounkaku in Modern Japanese Literature", *Wenshan Review of Literature and Culture*, 6, 2, 2013, p. 95.
[47] *Ivi*, p. 96.

> La porta Kaminarimon, uno degli ingressi di Asakusa, avrebbe dovuto essere completata nel 17º anno Meiji [1884], ma finora non è ancora stata ricostruita. Bruciò a causa di O-Gin, ragazza della ditta di cartacce.[48]

Entrambi i luoghi, pur non esistendo fisicamente al momento della narrazione, sono un ottimo esempio del principio della "stratificazione temporale", in quanto continuano a essere presenti nell'immaginario del quartiere, diventando punti di riferimento imprescindibili nello spazio urbano e nella memoria collettiva di Asakusa. Lo si vede chiaramente in un altro passaggio, dove il narratore fornisce indicazioni precise per muoversi nel quartiere.

> La stazione di polizia è nel punto in cui il viale principale sbocca nella via Matsukiyo.
> Uscendo dal cancello sul retro dello Honganji di Asakusa, si trova a sinistra. È a ovest della fermata del rione Tawara-chō. Come tutti sanno, il Kaminarimon è l'ingresso principale sul lato orientale di Asakusa, mentre la via Matsukiyo è quello principale a ovest.[49]

Questa dinamica crea una vera e propria geografia della memoria, dove le stratificazioni temporali convivono e si sovrappongono. L'Asakusa descritta da Kawabata esiste in una dimensione liminale, costantemente in bilico tra ciò che è scomparso e ciò che è visibile. Gli edifici come la *Jūnikai* e il Kaminarimon non sono meno reali delle nuove costruzioni, al contrario, la loro assenza è capace di strutturare ancora la percezione e la mobilità all'interno dello spazio urbano.

Asakusa come centro della periferia

Nella sua analisi di *Asakusa kurenaidan*, Maeda Ai identifica Asakusa come un quartiere dotato di due centri contrastanti: il primo, spirituale, è rappresentato dall'area sacra del tempio Sensōji, mentre il secondo è il vicino quartiere del Rokku, cuore dell'intrattenimento di massa.[50]

È proprio grazie al Rokku se Asakusa, a differenza di altri quartieri residenziali della capitale, poteva essere considerato come il vero centro dell'intrattenimento della *shitamachi*. Come è emerso anche da *Hōrōki* di Hayashi Fumiko, Asakusa era il *sakariba* (lett. luogo affollato) per eccellenza, il posto ideale per trascorrere il tempo libero. Qui si poteva bere e mangiare a prezzi modici, ma soprattutto ci si poteva immergere in un'ampia offerta culturale. Oltre a luoghi come la *Jūnikai*, ad esempio, proprio ad Asakusa nel 1903 era stato aperto il *Denkikan* (sala dell'elettricità), il primo cinema permanente di Tōkyō, che divenne un luogo molto frequentato da persone provenienti da ogni parte della città ed ebbe il merito di portare numerosi clienti anche negli altri locali del quartiere. Oltre al

---

[48] KAWABATA, *La banda di…*, op. cit., cap. 40.
[49] *Ivi*, cap. 52.
[50] MAEDA, *Text and…*, op. cit., pp. 148-149.

cinema, il quartiere offriva tante altre forme di svago, sia moderne che tradizionali. I visitatori potevano assistere a spettacoli teatrali in stile occidentale, oppure a performance più tradizionali come il *rakugo*, ancora potevano andare nei locali ad ascoltare la musica jazz, o anche fermarsi per strada a sentire le storie dei cantastorie itineranti.[51]

In *Asakusa kurenaidan* compaiono molti dei luoghi iconici del quartiere, ma tra tutti quelli menzionati spicca senza ombra di dubbio per rilevanza il Casino Folies. Aperto nel luglio del 1929 al secondo piano del *Suijōkan* (l'Acquario) di Asakusa, il teatro era stato fondato da due fratelli che, dopo un soggiorno a Parigi, avevano deciso di importare in Giappone l'atmosfera delle celebri sale parigine come il Folies-Bergère o il Casino de Paris, luoghi dai quali prendeva esplicitamente il nome.[52] Nonostante un inizio difficile – il Casino Folies chiuse infatti dopo appena due mesi di attività – riaprì alla fine del 1929 e, anche grazie alla pubblicità che Kawabata gli fece attraverso *Asakusa kurenaidan*, divenne in breve tempo uno dei luoghi simbolo del quartiere.[53] Lo stesso Kawabata, riflettendo tempo dopo sulla sua opera, riconosce di aver contribuito a trasformare Asakusa in una meta ancora più frequentata:

> 「伊豆の踊子」を読んで多くの若い人が天城越えの旅をしたやうに、「浅草紅団」も多くの人々を浅草に誘った。
> 今、ここまで書いて来て、自分の作品のさういふ働きをはつきり意識すると、暗い私の気持はふと明るんだ。さういふ働きを意識して自分の作品を評価したことはこれまでなかったのだが、これも作品の価値ではないかと考へついたからである。さういふ明らかな働きは、さう多くの作品にあるわけではなく、さう多くの作家にあるわけではない。「浅草紅団」のさういふ働きも、当座だけではなく、持続性があった方だ。[54]
> Come molti giovani, dopo aver letto *La danzatrice di Izu*, viaggiarono attraverso il passo di Amagi, anche *Asakusa kurenaidan* ha attirato molte persone ad Asakusa.
> Ora che sono arrivato a scrivere fin qui, mi rendo conto chiaramente di quest'effetto che ha avuto la mia opera, e i miei sentimenti cupi si sono rischiarati all'improvviso. Non avevo mai valutato le mie opere con la consapevolezza di questo effetto, ma adesso penso che anche questo dia valore a un'opera. Non sono molte le opere, né gli scrittori, che esercitano una tale influenza in modo così chiaro. Anche l'effetto di *Asakusa kurenaidan* non è stato temporaneo, ma è durato nel tempo.[55]

---

[51] Elise K. TIPTON, "Faces of New Tokyo: Entertainment Districts and Everyday Life during the Interwar Years", *Japanese Studies*, 33, 2, 2013, p. 188.
[52] SEIDENSTICKER, *A History of…*, op. cit., p. 355.
[53] *Ivi*, p. 356.
[54] KAWABATA, *Asakusa kurenaidan…*, op. cit., p. 259.
[55] La traduzione è di chi scrive.

Come afferma Wada Hirofumi, per i lettori contemporanei luoghi come il Casino Folies possono sembrare poco significativi, ma per il pubblico dell'epoca, che leggeva *Asakusa kurenaidan* a puntate sui giornali, questi riferimenti concreti contribuivano a costruire una vera e propria mappa mentale di Asakusa, che li invitava implicitamente anche a frequentare il quartiere.[56] In quegli anni, infatti, il quartiere aveva cominciato ad attirare un pubblico sempre più vario, non solo dagli altri distretti della *shitamachi*, ma anche dalle zone della *yamanote* (la città alta), come Ginza, che nel frattempo era diventata il nuovo centro dell'élite sociale e culturale della capitale, frequentata dai *mobo* e dalle *moga* che andavano a passeggiare per il quartiere: un'attività che divenne così popolare da coniare specificatamente la parola *Ginbura* per descriverla.[57] Mentre Ginza si affermava come simbolo di una modernità elegante, occidentalizzata e borghese, Asakusa offriva un'esperienza urbana ben diversa: popolare e caotica, ma non per questo meno moderna. Anche i suoni che si potevano sentire nei due quartieri erano ben diversi. Facendo rifermento al principio geocritico della "polisensorialità" – il quale dà una grande importanza a tutti i sensi e non solo alla vista – possiamo vedere come questa differenza fosse avvertita anche nei paesaggi sonori dei due quartieri, un elemento a cui non è stata data grande rilevanza in altri studi su *Asakusa kurenaidan*. Mentre Nagai Kafū, ad esempio, si rifugiava a Tamanoi per fuggire dal frastuono delle radio e dei grammofoni, suoni che associava ad una modernità invadente, ad Asakusa la modernità sonora aveva un carattere diverso e più popolare:

> Davanti al tempietto di Inari otto sedie e due alti posacenere… lì ascolto i suoni della strada.
> Il fischietto del vigile urbano, la campanella dello strillone, il clangore delle catene delle gru, il motore dei battelli a vapore, i geta che pestano l'asfalto, l'eco delle automobili e dei tram, l'armonica di questa ragazza, la campana del tram, il suono della porta dell'ascensore, clacson di automobili, rumori di sottofondo in lontananza… Diventano un tutt'uno indistinto. Mi abbandono a quell'onda di suoni, come se fosse una ninna nanna.[58]

In questo passaggio tratto da *Asakusa kurenaidan*, Kawabata compone una sorta di sinfonia urbana in cui il suono dei *geta* sull'asfalto si mescola a quello dei clacson e degli ascensori. È un paesaggio sonoro che, seppur caotico, viene percepito come familiare e rassicurante, come se fosse una "ninna nanna" che accompagna la vita quotidiana.

Di Ginza si parla più volte in *Asakusa kurenaidan*, segno della centralità che il quartiere aveva assunto nell'immaginario urbano del periodo. Un esempio significativo è il passo in cui viene introdotto per la prima volta il Casino Folies nella storia: il narratore, infatti, menziona come all'inizio i primi spettatori fossero mendicanti e vagabondi e solo in seguito "a poco a poco, studenti e «gente di Ginza»

---

[56] WADA, "Asakusa's urban…", op. cit., p. 116.
[57] TIPTON, "Faces of New…", op. cit., p. 192-193.
[58] KAWABATA, *La banda di…*, cap. 32.

hanno invaso il posto".[59] Nonostante questo tono quasi dispregiativo verso le "persone di Ginza" che hanno "invaso" Asakusa, non si può fare a meno di percepire una sorta di fascino e desiderio verso il quartiere che pervade tutta l'opera. Lo si può, per esempio, vedere nei numerosi spettacoli del Casino Folies dedicati a Ginza, con titoli come "La canzone della Ginza d'oggi" (*Tōsei Ginza bushi*) o "Jazz dance *Ginza*" (*Jazu dansu "Ginza"*). Lo stesso contrasto è ben sintetizzato in questo passaggio del romanzo, nel quale due personaggi – Yumiko e uno dei membri della banda Kurenai – dialogano alla fine di uno spettacolo:

> – Quella «Canzone di Ginza», sai, mentre l'ascoltavo, che strano, mi sono spuntate le lacrime.
> – Anche tu soffri di Ginzaite, eh?
> – Sai, agli spettacoli del Tamakiza, che ci siano canzoni Yasugi, o canzoni Ohara, o scenette di manzai, tutti si comportano come se fossero nel salotto di una geisha: si alzano ad applaudire, accompagnano il canto... una vera e propria festa di operai e di muratori. E poi cosa succede? Quando attaccano a cantare in versione jazz «Ginza, Ginza, amata Ginza», tutti smettono di vociare e diventano docili come poveracci davanti a un nobile! Ma cosa ci sarà di speciale in questa Ginza? Cosa hanno a che fare con Ginza gli spettatori del Tamakiza? Ci scommetto che molti di loro non ci sono neanche mai stati. Così come molte delle signorine di Ginza non conoscono Asakusa… Alla fine mi sono terribilmente innervosita.[60]

Questo misto di ironia, frustrazione e, insieme, ammirazione che Yumiko esprime parlando di Ginza non sorprende affatto se si considera il ruolo che il quartiere aveva assunto negli anni Venti. In quel periodo, infatti, Ginza non era solo uno spazio commerciale, ma un vero e proprio simbolo della modernità urbana, immagine tangibile di un nuovo stile di vita, elegante e cosmopolita. Proprio per questo motivo, gli abitanti della *shitamachi*, pur essendo estranei a questo mondo, non potevano che subirne il fascino, creando contraddizioni come quella descritta in questo dialogo, dove persone che non sono mai state a Ginza piangono sentendo una canzone a essa dedicata. Allo stesso tempo Asakusa, pur rimanendo fedele alla sua identità popolare, cerca di dialogare con questa modernità e con le tendenze provenienti dall'estero, accogliendole e rielaborandole in chiave locale. I suoni del jazz, le insegne luminose e gli spettacoli del Casino Folies sono solo alcuni esempi di come Asakusa sia riuscita a trasformare stimoli esterni in un'esperienza profondamente radicata nella cultura della *shitamachi*. È proprio in questo processo di ibridazione culturale, capace di integrare tradizione e modernità, che il quartiere consolida il proprio ruolo di cuore pulsante della Tōkyō popolare.

---

[59] KAWABATA, *La banda di…*, op. cit., cap. 12.
[60] *Ivi*, cap. 16.

Conclusioni

In questo capitolo è stato analizzato *Asakusa kurenaidan* di Kawabata Yasunari, una delle opere più emblematiche per indagare le condizioni del quartiere di Asakusa negli anni a cavallo fra le due guerre. Dopo una breve introduzione dell'opera, si è esaminata la corrente letteraria della *Shinkankakuha*, in modo da inquadrare il testo sia sul piano storico-letterario sia dal punto di vista stilistico. Per introdurre il tema della frammentazione dell'opera – tanto a livello contenutistico quanto narrativo – si è voluto dedicare uno spazio all'incipit dell'opera, il quale riassume in modo significativo l'essenza del testo. Nonostante queste poche righe non siano mai state oggetto di particolare attenzione critica, si è ritenuto opportuno approfondirle poiché presentano due questioni centrali: da un lato la complessa identificazione fra autore, narratore e protagonista; dall'altro la sottile ambiguità fra finzione e testimonianza documentaristica che caratterizza l'intera opera. Da qui si è passati a esaminare la frammentazione della voce narrante in tre livelli - narratore-autore, narratore-protagonista e narratore in terza persona – ognuno dei quali svolge un ruolo fondamentale all'interno dell'opera, permettendo al lettore di accedere non solo a particolari o eventi della storia altrimenti inaccessibili, ma anche a informazioni sulla storia e gli usi di Asakusa.

Successivamente, l'analisi si è concentrata sulla spazialità urbana nel romanzo, mettendo in evidenza come *Asakusa kurenaidan* si configuri come una sorta di guida del quartiere, scritta da un estraneo per altri estranei. Questo approccio ne restituisce con grande vividezza la vitalità e le dinamiche interne. In questo contesto, si è voluto anche confutare le letture critiche che riducono l'opera a un mosaico nostalgico di memorie preterremoto, evidenziando come il passato venga piuttosto rielaborato come chiave interpretativa per comprendere il presente.

La terza parte del capitolo ha approfondito il tema della "stratificazione temporale", a partire dall'analisi del Grande terremoto del Kantō e della successiva ricostruzione urbana. Servendosi degli strumenti della geocritica, si è esaminato come il trauma del sisma e le esperienze personali di Kawabata – ad esempio, la visione dei cadaveri di Yoshiwara – abbiano influenzato la rappresentazione letteraria del quartiere. In questa prospettiva, sono stati analizzati due dei simboli di Asakusa, la Jūnikai e il Kaminarimon, per mostrare come la loro "presenza-assenza" nella narrazione rifletta la tensione costante tra perdita e ricostruzione.

Infine, l'ultima sezione ha messo in luce il ruolo di Asakusa come centro dell'intrattenimento della *shitamachi*, in netto contrasto con la modernità elegante e borghese di Ginza. Si è evidenziato come *Asakusa kurenaidan* non solo registri la vitalità popolare, ma contribuisca a consolidarla, favorendo la crescente popolarità del quartiere negli anni Trenta. La sua rappresentazione ibrida ha reso Asakusa un luogo di riferimento per tutta la città, capace di attirare visitatori da ogni angolo di Tōkyō e di fissarsi, anche attraverso la letteratura, nell'immaginario urbano dell'epoca.

CONCLUSIONI

TŌKYŌ COME TESTO

L'analisi condotta nei tre capitoli di questo elaborato ha permesso di esaminare, attraverso le opere di Nagai Kafū, Hayashi Fumiko e Kawabata Yasunari, la complessità della rappresentazione di Tōkyō negli anni Venti e Trenta. La scelta di concentrare l'attenzione su tre autori – e tre opere – così diverse fra di loro – per provenienza, stile e sensibilità – è stata data dalla volontà di mettere lo spazio al primo posto nell'analisi critica e osservare come la città venga narrata da prospettive differenti, le quali si intrecciano e dialogano fra loro, restituendo un'immagine polifonica e stratificata di Tōkyō.
L'obiettivo principale di questo lavoro, infatti, non era quello di proporre una lettura unica della capitale giapponese, ma quello di far emergere la pluralità di sguardi, le contraddizioni e le ambivalenze che caratterizzano la lettura urbana del periodo. L'adozione della prospettiva geocritica si è rivelata qui uno strumento particolarmente efficace per analizzare le modalità di rappresentazione dello spazio urbano, poiché ha permesso di considerare la città non come uno sfondo statico, bensì come un vero e proprio agente narrativo, capace di influenzare i personaggi, la trama e le scelte stilistiche degli autori.
Il primo capitolo ha preso in esame *Bokutō kidan* (Una strana storia al di là del Sumida, 1937) di Nagai Kafū. Ambientata nella periferia di Tamanoi, l'opera ci ha permesso di interrogarci sullo spazio come luogo della nostalgia, con una riflessione più ampia sulla modernizzazione e sulla perdita della tradizione. Un primo risultato dell'analisi è stata la messa in discussione dell'attribuzione del racconto al genere dello *shishōsetsu*. Sebbene *Bokutō kidan* presenti elementi autobiografici e tratti tipici di questa forma letterarie, l'opera appare piuttosto come una rielaborazione di questi elementi, che mescola forme diverse per dare voce a un'esperienza personale. In questo senso, Kafū utilizza la propria biografia per costruire una narrazione che sia in grado di interrogare la modernità e le sue contraddizioni. In seguito, è stato ricostruito il contesto storico e urbano del quartiere di Tamanoi, simbolo, per l'autore, della vecchia Edo. Luoghi come l'area del Kaminarimon e i *roji* sono un ottimo esempio di "stratificazione temporale", spazi che, per l'autore, resistono al tempo e alla modernizzazione. In questa prospettiva i *roji* assumono un valore simbolico, in quanto metafora di una socialità comunitaria che rischiava di scomparire a causa dell'urbanistica moderna. Un ulteriore elemento di novità emerso da questa ricerca riguarda l'analisi dei suoni presenti nell'opera. Il contrasto fra il rumore delle radio – simbolo della modernità e del centro – e il ronzio delle zanzare – suono naturale e fragile – riflette non solo la contrapposizione fra centro e periferia, ma anche fra presente e passato. A differenza della letteratura classica, dove le zanzare erano considerate fastidiose e irritanti, qui sono viste come creature vulnerabili – come le periferie stesse – destinate a soccombere

alla modernità. Infine, il confronto con *Tsuyu no atosaki* (Prima e dopo la stagione delle piogge, 1931) – altro racconto di Kafū –, ambientato a Ginza, ha reso ancora più evidente la distanza fra centro e periferia. Le due protagoniste femminili, pur svolgendo un mestiere simile, incarnano due mondi opposti: uno autentico e legato alla tradizione, l'altro artificiale e condizionato dal consumo e dall'apparenza. La preferenza di Kafū per la periferia emerge così con chiarezza, rafforzando l'immagine di un autore che rivolge costantemente lo sguardo a un passato ormai perduto.

Il secondo capitolo si è concentrato su *Hōrōki* (Diario di una vagabonda, 1930) di Hayashi Fumiko, che ci permette di osservare Tōkyō dalla prospettiva di una giovane donna precaria collocata ai margini della società. Anche in questo caso, si è voluta problematizzare la collocazione dell'opera all'interno del genere dello *shishōsetsu*. Sebbene la componente autobiografica del romanzo sia innegabile, *Hōrōki* sfugge comunque a una classificazione univoca: Hayashi combina suggestioni provenienti dalle avanguardie moderniste con riferimenti alla tradizione giapponese, dando vita a una narrazione ibrida. Anche qui gli elementi biografici non sono fini a sé stessi, ma diventano un mezzo per interrogarci sulle condizioni sociali ed esistenziali delle donne dell'epoca. L'analisi si è quindi concentrata sulla percezione urbana della protagonista, scegliendo di mettere particolarmente in evidenza il dualismo tra centro e periferia. A differenza del protagonista maschile di Kafū, la protagonista di *Hōrōki* vive la città attraverso il filtro del genere e, soprattutto, della classe sociale, entrambi elementi che condizionano profondamente il suo modo di muoversi, percepire e appropriarsi degli spazi. L'attenzione all'olfatto, ad esempio, ha rappresentato un punto particolarmente innovativo di questa analisi. Gli odori, raramente considerati dalla critica, si rivelano invece fondamentali per comprendere l'esperienza della protagonista, in quanto funzionano come indicatori emotivi, capaci di rivelare sentimenti e impressioni che sarebbero, altrimenti rimasti nascosti. Un altro elemento centrale è stato quello del lavoro femminile. Attraverso la narrazione delle molteplici esperienze della protagonista, Hayashi restituisce un quadro realistico delle condizioni delle donne nella società giapponese del tempo. La figura delle *jokyū* è particolarmente emblematica: costantemente sessualizzata, marginalizzata e ridotta a oggetto del desiderio maschile, la cameriera diventa simbolo della precarietà e della mancanza di alternative per molte giovani donne. Tuttavia, al contempo, questo lavoro è anche l'unico che possa garantire una parziale autonomia economica, configurandosi come un paradosso che lega attrazione e repulsione. In questo contesto rientra la rilettura della figura di Maria di Magdala, in cui la protagonista si identifica dopo essere stata accostata a una prostituta. L'analisi ha mostrato come Hayashi rovesci il significato tradizionale di questa figura, non come simbolo di redenzione, ma come incarnazione di disperazione e desiderio di annullamento. Infine, l'analisi del quartiere di Asakusa ha evidenziato la natura ambivalente di questo

spazio: da un lato luogo di svago e convivialità, capace di offrire una breve fuga dalla vita quotidiana, dall'altro, spazio di sfruttamento e marginalità.

Il terzo capitolo ha analizzato *Asakusa kurenaidan* (La banda scarlatta di Asakusa, 1930), di Kawabata Yasunari, che rappresenta uno dei documenti più vividi e complessi sulla vita urbana di Asakusa nel periodo fra le due guerre. L'inquadramento della corrente della *Shinkankakuha* ha permesso di comprendere meglio lo stile frammentario e sperimentale dell'opera. La frammentazione è emersa come elemento fondamentale non solo a livello narrativo, ma anche contenutistico: Asakusa è restituita attraverso una molteplicità di voci, episodi e prospettive che si intrecciano costantemente per tutto il corso del romanzo. Particolare attenzione è stata data all'incipit dell'opera, che, sebbene in passato sia stato trascurato dalla critica, riassume in modo significativo l'essenza del testo e le due questioni che ci pone: la complessa relazione fra autore, narratore e protagonista, e la sottile ambiguità fra finzione e testimonianza documentaria. Da qui si è passati a indagare i diversi livelli della voce narrante, ognuno dei quali svolge un ruolo fondamentale all'interno dell'opera, permettendo al lettore di accedere non solo a particolari o eventi della storia altrimenti inaccessibili, ma anche a informazioni sulla storia e gli usi di Asakusa. L'analisi ha poi messo in luce la funzione di guida urbana che l'opera assume: scritta da un estraneo per altri estranei, *Asakusa kurenaidan* restituisce così al lettore non solo l'immagine del quartiere, ma anche le sue dinamiche interne, le sue storie marginali e i suoi usi quotidiani. In questo senso, Kawabata contribuisce a consolidare l'immagine di Asakusa come centro dell'intrattenimento popolare, in netto contrasto con la modernità elegante e borghese di Ginza. In seguito, è stato approfondito il tema della "stratificazione temporale", partendo dall'analisi del Grande terremoto del Kantō del 1923. Si è così mostrato come il trauma del sisma e la ricostruzione del quartiere. I simboli urbani di Asakusa – la Jūnikai e il Kaminarimon – diventano segni di una presenza-assenza, in quanto continuano a vivere nella memoria collettiva e nella narrazione letteraria, riflettendo la tensione costante fra perdita e ricostruzione. Infine, l'analisi si è concentrata sui suoni e i rumori dell'opera, i quali ne costituiscono un elemento fondamentale, poiché restituiscono al lettore la vitalità del quartiere, facendone percepire il caos e l'energia. In questo modo, *Asakusa kurenaidan* si configura come un testo che non solo descrive, ma fa vivere al lettore l'esperienza sensoriale della città.

Mettere a confronto queste tre opere ci permette, quindi, di ottenere un'immagine estremamente articolata della città di Tōkyō nei due decenni compresi fra gli anni Venti e Trenta, basata su tre prospettive differenti ma complementari. Tale approccio si inserisce nella prospettiva della geocritica e specialmente nell'adozione del principio della "multifocalizzazione". Come teorizzato da Westphal, infatti, l'analisi di un singolo autore o di un'unica opera rischierebbe di restituire una rappresentazione parziale dello spazio urbano, ridotta alla soggettività di una sola voce. Al contrario, la scelta di mettere

a confronto più testi permette di costruire una rete di prospettive che si intrecciano, evitando generalizzazioni e superando la tentazione di leggere la città secondo stereotipi consolidati.[1] Proprio in quest'ottica si è deciso di concentrare l'attenzione su tre autori e tre opere in cui la città viene narrata in modo estremamente diverso. Sebbene provengano da percorsi letterari differenti, Kafū, Hayashi e Kawabata scelgono di soffermarsi sugli stessi spazi urbani, in particolare le periferie, fornendone letture complementari. La prospettiva di Nagai Kafū è quella di un autore autoctono ed endogeno, intimamente legato alla città in cui è nato e cresciuto, che ha visto cambiare negli anni e che adesso guarda con nostalgia. Di contro Kawabata e Hayashi guardano alla città da una posizione che potremmo definire allogena: entrambi provengono da contesti diversi e costruiscono la loro esperienza di Tōkyō dall'esterno, filtrandola attraverso gli sguardi del modernismo e delle questioni di genere.

Un esempio emblematico di questa prospettiva multifocale emerge nella rappresentazione del quartiere di Asakusa, presente, seppur con ruoli differenti, in tutte e tre le opere. In *Bokutō kidan*, Asakusa ha la funzione di una soglia simbolica, attraverso la quale si può accedere all'autenticità della periferia. Questo è evidente non solo per il cambio di mezzi che il protagonista deve compiere in questa zona per arrivare a Tamanoi, ma anche nell'incipit del racconto in cui il narratore costeggia il parco di Asakusa per recarsi in una vecchia libreria, il cui proprietario viene descritto avere "lo stile genuino dello Shitamachi del periodo Edo".[2] Asakusa, quindi, nella narrazione di Kafū, è un luogo liminale a metà fra il centro modernizzato e la vecchia Edo di cui Kafū ricerca le tracce: emblema di ciò è proprio il parco di Asakusa, un luogo centrale del quartiere all'interno del quale hanno trovato spazio innumerevoli cartelloni cinematografici.

In *Hōrōki*, invece, Asakusa rappresenta un luogo contraddittorio, sia positivo che negativo allo stesso tempo. Per la protagonista, infatti, rappresenta un rifugio temporaneo dalla fatica quotidiana, un quartiere dove è possibile mangiare e bere a poco prezzo, perdersi nei film trasmessi al cinema e mescolarsi a una folla variegata fatta di esclusi, lavoratori precari e figure marginali della città, proprio come lei. Tuttavia, Asakusa è anche un luogo fatto di pericolo e sfruttamento, dove i rapporti si manifestano quasi con crudeltà e dove le donne, in particolare, sono costantemente esposte al rischio di sfruttamento. L'episodio dell'amica della protagonista, che subisce ciò in questo quartiere, mostra proprio il lato oscuro di Asakusa. In questa prospettiva, quindi, il quartiere non è soltanto un luogo di evasione, ma è anche un teatro di violenza sociale e di marginalità, che rispecchia la precarietà dell'esistenza femminile.

---

[1] Bertrand WESTPHAL, *Geocriticism: Real and Fictional Space*, New York, Palgrave macmillan, 2011, p. 126.
[2] NAGAI Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 155-156.

Infine, in *Asakusa kurenaidan*, il quartiere – vivo e caotico – è il vero protagonista della narrazione. I suoni, i rumori, i colori, gli odori, le luci: tutto concorre a rendere Asakusa il centro dell'intrattenimento urbano, un luogo in cui la modernità si esprime non tanto nella compostezza borghese di Ginza, ma nell'energia fluida e disordinata delle masse popolari. Per il narratore, i suoni continui del quartiere diventano persino una sorta di ninna-nanna, un ritmo vitale che restituisce il senso di un luogo vivo, dinamico e in costante movimento.

In conclusione, ciascuna di queste prospettive illumina un aspetto diverso del quartiere e, più in generale, della città, mostrando come essa sia al tempo stesso luogo di tensione costante fra passato e presente, marginalità e vitalità, memoria individuale e collettiva. Tōkyō emerge, dunque, come un organismo vivo, mutevole e ambivalente, la cui complessità può essere colta solo attraverso la stratificazione di voci e prospettive diverse. Attraverso i loro sguardi e le loro opere, Nagai Kafū, Hayashi Fumiko e Kawabata Yasunari ci consegnano un ritratto della capitale, essenziale non solo per comprenderne l'identità urbana negli anni Venti e Trenta, ma anche per cogliere i contrasti che in quel periodo si riflettevano nel rapporto fra centro e periferia.

Questo elaborato ha così voluto mostrare come l'adozione della prospettiva geocritica permetta di leggere la città non come un semplice sfondo passivo, ma come un elemento attivo e stratificato, capace di incidere sulle dinamiche sociali, culturali e identitarie che vi si sviluppano. La letteratura diventa quindi uno strumento privilegiato per cogliere la natura dello spazio urbano, restituendo una rappresentazione che, nella sua complessità, si avvicina maggiormente alla realtà viva e contraddittoria della città moderna.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

HAYASHI Fumiko, UNO Chiyo, KŌDA Aya, *Hayashi Fumiko, Uno Chiyo, Kōda Aya shū* (Opere di Hayashi Fumiko, Uni Chiyo e Koda Aya), "Gendai nihon bungaku taikei", Tōkyō, Chikuma Shobō, 1969.

HAYASHI Fumiko, *Hōrōki* (Diario di una vagabonda), Tōkyō, Shinchōsha, 1979.

KAWABATA Yasunari, "Asakusa kurenaidan", *Yūkan Tōkyō Asahi shinbun*, 12 dicembre 1929.

KAWABATA Yasunari, "Asakusa kurenaidan", *Yūkan Tōkyō Asahi shinbun*, 16 febbraio 1930.

KAWABATA Yasunari, "*Asakusa kurenaidan* ni tsuite" (A proposito di *Asakusa kurenaidan*), in Kawabata Yasunari, *Issō ikka: gendai nihon no essei*, Tōkyō, Mainichi shinbunsha, 1973, pp. 255-263.

KAWABATA Yasunari, *Kawabata Yasunari zenshū* (Opere complete di Kawabata Yasunari)*, Tōkyō*, Shinchōsha, 1982.

KAWABATA Yasunari, *The Scarlet Gang of Asakusa*, trad. di Alisa Freedman Berkeley, University of California Press, 2005.

KAWABATA Yasunari, *La banda di Asakusa*, trad. di Costantino Pes, Torino, Einaudi, 2007, edizione epub.

NAGAI Kafū, "Bokutō kidan", *Yūkan Tōkyō Asahi shinbun*, 16 aprile 1937.

NAGAI Kafū, "Bokutō kidan", *Yūkan Tōkyō Asahi shinbun*, 15 giugno 1937.

NAGAI Kafū, *Nagai Kafū Zenshū* (Opere complete di Nagai Kafū), Tōkyō, Iwanami shoten, 1963-1965.

NAGAI Kafū, *Al giardino delle peonie e altri racconti*, trad. di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 1989.

SHINMURA Izuru *hen*, *Kōjien* 5ed, Tōkyō, Iwanami Shōten, 1998, p. 2444.

TANIZAKI Jun'ichirō, *Jun'ichirō zenshū* (Opere complete di Tanizaki Jun'ichirō), Tōkyō, Chūō kōronsha, 1982.

東京府 編、「鉄道粁程旅客及貨物各線駅別」、『東京府統計書』（昭和 6 年）、東京府、1933 年 2 月 25 日。
Prefettura di Tōkyō (a cura di), *Libro statistico della Prefettura di Tokyo: 1931 (Shōwa 6)*, Tōkyō, 1933.

Fonti secondarie

AOYAMA, Tomoko, *Reading Food in Modern Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008.

AUGÉ, Marc, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009 (ed. or. *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992), edizione epub.

BARTHES, Roland, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984 (ed. or. *L'Empire des Signes*, 1970).

BUTOR, Michel, *Repertoire V: et dernier*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1982.

CARTER, Steven D, "What's so Strange about a Strange Tale? Kafū's Narrative Persona in Bokutō kidan", *Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 22, 2, 1988, pp. 151-168.

COUTTS, Angela, "Self-constructed exoticism: gender and Nation in Hōrōki by Hayashi Fumiko", *Culture, Theory and Critique*, 45, 2, 2004, pp. 113-131.

ERICSON, Joan E., *Be a woman: Hayashi Fumiko and modern Japanese women's literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.

FESSLER, Susanna, *Wandering heart: The work and method of Hayashi Fumiko*, Albany, State University of New York Press, 1998.

FOLLACO, Gala Maria, "Bambole di Cristallo: Nagai Kafū a Ginza, 1931-1934", in Borriello Giovanni (a cura di), *Spigolature orientali. Scritti in onore di Adolfo Tamburello per l'ottantesimo compleanno*, Napoli, Orientalia Parthenopea, 2015, pp. 173-184.

FOLLACO, Gala Maria, *A Sense of the City: Modes of Urban Representation in the Works of Nagai Kafū (1879-1959)*, Brill, Leida, 2017.

FOWLER, Edward, *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988.

FREDERICK, Sarah, *Turning Pages: Reading and Writing Women's Magazines in Interwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006.

FREEDMAN, Alisa, "Kawabata Yasunari's *The Scarlet Gang of Asakusa* and Stories of Prewar Tōkyō", in Hutchinson Rachel, Morton Leith Douglas (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*, Routledge, 2016, pp. 42-54.

GARDNER, William O., *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.

HARTLEY, Barbara, "Kawabata Yasunari's *The Scarlet Gang of Asakusa* as the Territory of the Dispossessed Girl", *U.S.-Japan Women's Journal*, 62, 2022, pp. 59-84.

HEITZMAN, Kendall, "The Rise of Women Writers, the Heisei I-Novel, and the Contemporary Bundan", in Rachel Hutchinson, Leith Morton (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*, Routledge, 2016, pp. 285-298.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela, *Selbstentblößungrituale: Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung "Shishōsetsu" in der modernen japanischen Literatur*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1981.

HIRAI Yūka, "Hantai suru 'watashi' kara kagami toshite no 'watashi' e: Kawabata Yasunari 'Asakusa kurenaidan' no hōhō" (Dall' "io" rovesciato all' "io" riflesso: il metodo di Kawabata Yasunari in *Asakusa kurenaidan*), *Language and information sciences*, 18, 2020, pp. 141-157.

HIRAISHI, Noriko, "A Fallen Landmark and the Literary Imagination: The Ryounkaku in Modern Japanese Literature", *Wenshan Review of Literature and Culture*, 6, 2, 2013, pp. 93-104.

HOMMA Kenshiro, "Kosugi Tengai, Nagai Kafū and Hamlin Garland: naturalism and its budding", *Doshisha studies in English*, 14, 1976, pp. 199-221.

HUTCHINSON, Rachael, "Occidentalism and critique of Meiji: The West in the returnee stories of Nagai Kafū", *Japan Forum*, 13, 2, 2001, pp. 195-213.

HUTCHINSON, Rachael, "Nagai Kafū's Feminist Perspective", in Hutchinson Rachel, Morton Leith Douglas (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*, Routledge, 2016, pp. 95-108.

IMAI, Heide, *Tōkyō Roji: The Diversity and Versatility of Alleys in a City in Transition*, Abingdon, Taylor & Francis, 2017.

INOUE, Mariko, “The gaze of the café waitress: from selling eroticism to constructing autonomy”, *US-Japan Women's Journal: English Supplement*, 15, 1998, pp. 78-106.

JINNAI Hidenobu, *Tōkyō. A Spatial Anthropology*, tr. Kimiko Nishimura, Berkeley, University of California Press, 1995, (ed. or. *Tōkyō no kūkan jinruigaaku*, 1985).

KAWAMOTO Saburō, *Kafū to Tōkyō:* Danchōtei nichijō *shichū* (Kafū e Tōkyō: annotazioni personali su “Diari dalla casa della dispepsia”), Tōkyō, Toshi shuppan, 1996.

KEENE, Donald, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era; Fiction*, New York, Holt: Rinehart and Winston, 1984.

KOGA-BROWES, Scott, “Radio Towers: Interwar Japan’s Public Radio System”, *Media History*, 29, 4, 2023, pp. 513-536.

LASEK, Kinga, "Tokyo – the city of wanderers in the early 1920s as seen through the eyes of Diary of a Vagabond’s protagonist", *Practicing Japan. 35 Years of Japanese Studies in Poznań and Kraków*, 2023, pp. 237-253.

LEERSSEN, Joep, “Centre/Periphery”, in Manfred Beller e Joep Leerssen (a cura di), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 278-280.

LEFEBVRE, Henri, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi Editore, 1976 (ed. or. *La production de l’espace*, 1974).

LIPPIT, Seiji M., *Topographies of Japanese Modernism*, New York, Columbia University Press, 2002.

LYNCH, Kevin, *L’immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2016, (ed. or. *The Image of the City*, 1960).

MAEDA Ai, *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, a cura di James A. Fuji, Durham, Duke University Press, 2004.

MATSUDA Ryōichi, “Bokutō kidan ron: rajio to ka no oto”, *Sugiyama kokubungaku*, 12, 1987, pp. 29-48.

MITCHELL, Arthur M., *Disruptions of Daily Life: Japanese Literary Modernism in the World*, Ithaca, Cornell University Press, 2020.

MURAKAMI-SMITH, Andrew, "Writing the City in and against the 'Osaka Tradition'", *Language and Culture Cooperative Research Project 2023*, 2024, pp. 37-55.

NAGY, Margit, "Middle Class Working Women During the Interwar Years", in Gail Lee Berstein (a cura di), *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 199-216.

NAMIGATA, Tsuyoshi, "A philosophy of "wildness" (yasei): Fumiko Hayashi's Ukigumo and the postwar version of Hōrōki", *Bulletin of the Graduate School of Integrated Sciences for Global Society*, Kyushu University, 27, 2, 2021, pp. 22-38.

ORTOLANI, Andrea, "The many languages of Japanese legal language", in Jacqueline Visconti (a cura di), *Handbook of Communication in the Legal Sphere*, de Gruyter, 2018, pp. 450-477.

REVELANT, Andrea, *Il Giappone moderno: dall'Ottocento al 1945*, Torino, Einaudi, 2018.

SATO, Barbara, *The New Japanese Women: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Durham, Duke University Press, 2003.

SCHULZ, Evelyn, "Walking the City: Spatial and Temporal Configurations of the Urban Spectator in Writings on Tōkyō", in Cristoph Brumann, Evelyn Schulz (a cura di), *Urban Spaces in Japan*, London, Routledge, 2012, pp. 184-202.

SCROLAVEZZA, Paola, "Alle origini della letteratura femminile moderna: Hayashi Fumiko", in *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone, (Aistugia, Arcavacata di Rende, 18-20 settembre 2003)*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2004, pp. 355-363.

SCROLAVEZZA, Paola, "*Shinkankakuha*", in Luisa Bienati (a cura di), *Letteratura Giapponese: II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 168-172.

SCROLAVEZZA, Paola, "Il testo nomade: Hōrōki di Hayashi Fumiko", in *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone, (Aistugia, Venezia, 20-22 settembre 2007)*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2008, pp. 331-343.

SCROLAVEZZA, Paola, "Hayashi Fumiko: l'identità nomade", in Fumiko Hayashi, *Lampi* (*Inazuma*), Venezia, Marsilio, 2011, pp. 11-39.

SEIDENSTICKER, Edward, *Kafū the Scribbler: The Life and Writings of Nagai Kafū, 1879-1959*, Stanford University Press, Redwood City, 1965.

SEIDENSTICKER, Edward, *History of Tōkyō 1867-1989: From EDO to SHOWA: The Emergence of the World's Greatest City*, North Clarendon, Tuttle Publishing, 2019.

SEIGLE, Cecilia Segawa, *Yoshiwara: The glittering world of the Japanese courtesan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1993.

SHIRANE, Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*, New York, Columbia University Press, 2013.

SILVERBERG, Miriam, "The Cafe Waitress Serving Modern Japan", in Stephen Vlastos (a cura di), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 208-225.

SILVERBERG, Miriam, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Berkeley, University of California Press, 2006.

SNYDER, Stephen, *Fictions of desire: Narrative form in the novels of Nagai Kafū*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2000.

SUZUKI, Tomi, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

TERADA So, *Toshi bungaku to shojotachi: Ozaki Midori, Kaneko Misuzu, Hayashi Funiko o aruku*, Kyoto, Hakuchisha, 2004.

TIPTON, Elise K., "Pink Collar Work: The Café Waitress in Early Twentieth Century Japan", in *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 7, Marzo 2002, http://intersections.anu.edu.au/issue7/tipton.html#t7, 17-06-2025.

TIPTON, Elise K., "Faces of New Tokyo: Entertainment Districts and Everyday Life during the Interwar Years", *Japanese Studies*, 33, 2, 2013, pp. 185-200.

TOEDA Hirokazu, "Yokomitsu Riichi to Kawabata Yasunari no Kantō daijisai: hisai shita sakka no taiken to sōsaku" (Yokomitsu Riichi e Kawabata Yasunari durante il grande terremoto del Kantō: l'esperienza e le opere dei due scrittori colpiti dal disastro), *Waseda RILAS Journal*, 1, 2013, pp. 171-175.

TYLER, William J., *Modanizumu: modernist fiction from Japan, 1913-1938*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.

UNNO Hiroshi, *Modan toshi Tōkyō: nihon no 1920 nen dai* (Tōkyō città moderna: il Giappone degli anni Venti), Tōkyō, Chūō kōronsha, 1983.

WADA, Hirofumi, "Asakusa's urban space and the incompleteness of the novel – *The Scarlet Gang of Asakusa*", tr. Brian White, *Japan Forum*, 30, 1, 2018, pp. 105-131, (ed. or. "Tōkyō-Asakusa no toshi kūkan: *Asakusa kurenaidan* no mikansei", 2016).

WALEY, Paul, "The Sumida: changing perceptions of a river", *Géocarrefour*, 65, 4, 1990, pp. 261-275.

WALEY, Paul, *Tōkyō: city of stories*, Boulder, Weatherhill, 1991.

WESTPHAL, Bertrand, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, New York, Palgrave macmillan, 2011, (ed. or. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, 2007).

YOSHIMI Shun'ya, *Koe no shihonshugi: denwa, rajio, chikuonki no shakaishi* (Il capitalismo del suono: storia sociale del telefono, della radio e del grammofono), Tōkyō, Kodansha, 2012, edizione epub.