

Note sulla storia della ricezione dell'estetica di Croce in Giappone

di Kosuke Kunishi*

ABSTRACT

The history of receptions of Croce's Aesthetics in Japan involved first some of the most famous novelists of the Taishō era and then philosophers and historians specializing in Italian philosophy. In this article, through the analysis of the cases of writers such as Abe Jirō, Akutagawa Ryūnosuke, Kawabata Yasunari, Aoki Iwao and Hani Gorō, I will attempt to outline a particular history of modern Japan's encounter with the West.

[_Contributo ricevuto il 15/03/2022. Sottoposto a peer review, accettato il 30/03/2022.](#)

I _ Introduzione

Negli ultimi anni, grazie soprattutto al costante lavoro degli studiosi di letteratura giapponese moderna, molto si è venuto a scoprire a riguardo del grande impatto che l'estetica di Benedetto Croce ebbe sul mondo letterario nipponico nel primo quarto del secolo scorso¹. Ci sorprende, a prima vista, il fatto che la ricezione dell'opera crociana, avviata probabilmente da Natsume Sōseki² (1867-1916), coinvolse non pochi protagonisti della letteratura giapponese moderna, tra i quali spiccano i nomi di Abe Jirō (1883-1958), Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) e Kawabata Yasunari (1899-1972). Tuttavia, osservando

da presso ci accorgiamo quanto questi autori differissero tra loro nelle modalità di ricezione dell'opera e del pensiero crociani. Inoltre, le loro interpretazioni si discostavano spesso e in maniera rilevante dalla versione originale. Al tempo stesso, la lettura erronea, l'incomprensione da parte di chi riceve, offriva anche momenti di creatività.

A tali interpretazioni distorte ma creative vennero ad opporsi, alquanto tardivamente, letture più rigorose. Questa tendenza diventa palese quando si considera che nell'arco di soli dieci anni (1921-1930) venivano pubblicate tre diverse versioni della traduzione giapponese dell'*Estetica*. Nel frattempo, la filosofia dello stesso Croce attraversava un momento di importante sviluppo, specialmente con il

* Università degli Studi Stranieri di Kyoto.

compimento del suo sistema della Filosofia dello spirito. Ciò comportava inevitabilmente un cambiamento nell'immagine di Croce in Giappone: Croce si mostrava non più come filosofo dell'estetica, ma piuttosto come filosofo della storia, o finanche come filosofo liberale antifascista. I protagonisti di questa fase, Aoki Iwao (1900-1973) e Hani Gorō (1901-1983), scrissero studi sul sistema filosofico di Croce, ma avevano due approcci decisamente diversi fra loro. Il primo, da studioso di filosofia italiana e greco-romana, tentava di ricostruire il sistema crociano in modo più equilibrato. Il secondo, storico di stampo marxista, faceva sostanzialmente il panegirico del filosofo italiano, innalzandolo a modello di filosofia liberale antifascista. I lettori giapponesi dell'epoca accolsero con entusiasmo il lavoro di Hani, mentre l'opera di Aoki ebbe poca risonanza. Questa divergenza, in un certo senso, faceva presagire il seguito della storia della ricezione di Croce in Giappone: nella seconda metà del Novecento, mentre si dava sempre più attenzione al pensiero politico di Croce, la sua estetica cadeva quasi nell'oblio.

Per decifrare questa storia complessa e intricata, nel presente saggio, oltre ad una spiegazione introduttiva del panorama nel quale si inserisce la ricezione della cultura occidentale in Giappone, affronterò in particolare modo i casi dei seguenti scrittori: Abe Jirō, Akutagawa Ryūnosuke, Kawabata Yasunari, Aoki Iwao e Hani Gorō. Attraverso l'analisi dei modi

in cui essi affrontarono l'estetica di Croce, tenterò di delineare una storia particolare dell'incontro del Giappone moderno con l'Occidente, offrendo così un *case study* molto suggestivo della diffusione internazionale dell'opera crociana.

2 _ Panorama generale della ricezione della cultura occidentale

Fino alla metà dell'Ottocento il Giappone non aveva rapporti diplomatici con i paesi occidentali, fatta eccezione per i Paesi Bassi. Negli anni Cinquanta dell'Ottocento questo stato di (quasi) isolamento venne violentemente dissolto dalle potenze imperialiste occidentali, che usarono le loro minacciose navi da guerra per costringere il Giappone ad aprire i suoi porti. Di conseguenza il Giappone stabilì con i paesi imperialisti occidentali nuovi rapporti diplomatici, basati su dei trattati ineguali che avrebbero avvantaggiato questi ultimi. Se il Giappone riuscì a mantenere la sua indipendenza, fu perché accettò tali trattati svantaggiosi, venendo posto, di fatto, in una posizione d'inferiorità nei confronti dell'Occidente. Iniziò allora un processo di occidentalizzazione che si potrebbe forse chiamare 'auto-colonizzazione'. In questo contesto la potenza militare e la ricchezza culturale non rappresentavano due cose diverse, ma formavano un'unica immagine per i giapponesi: nazioni potenti come Inghilterra, Francia e Ger-

mania diventarono anche modelli culturali da seguire. Sulla fine dell'Ottocento molti tra gli intellettuali più rappresentativi della contemporanea cultura giapponese si recavano a studiare nei paesi europei. I due esempi da ricordare sono: Natsume Sōseki, il più grande romanziere del Giappone moderno, che andò a studiare in Inghilterra e Mori Ōgai (1862-1922), un altro celeberrimo scrittore, che passò sei anni in Germania.

Quanto alla posizione che occupava l'Italia in questo panorama di ricezione della cultura occidentale, la prima cosa da mettere in evidenza è che pochissimi intellettuali giapponesi erano in grado di leggere l'italiano. L'opera di Dante, ad esempio, attirava l'attenzione di molti per il suo grande peso nella cultura occidentale, ma si leggeva non in italiano, bensì in altre lingue europee. In quel periodo, dunque, se è corretto dire che la cultura italiana era conosciuta in Giappone, è da evidenziare che si trattava, tuttavia, di una conoscenza indiretta. Ed è in questa tendenza generale che si deve inquadrare la storia della prima ricezione di Croce in Giappone.

Il primo lettore giapponese di Croce fu probabilmente proprio Sōseki³ che lo lesse nella versione inglese. Le tracce concrete di questo interesse sono individuabili innanzitutto nel suo diario. Sōseki vi scriveva che, nella mattina del sabato 24 settembre 1910, aveva «letto *Bigaku* di Croce» e, il giorno seguente, che si era stancato «leggendo *Kurōche*»⁴.

Si sa che il libro crociano a cui Sōseki si riferisce è *Aesthetic, as Science of Expression and General Linguistics* (1909), la versione inglese di *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), tradotta da Douglas Ainslie (1865-1948) e contenente anche la traduzione del saggio su *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (1908). La copia è custodita ancora nella Biblioteca dell'Università di Tohoku. Attraverso la consultazione da me eseguita si è constatato che ci sono ben più di cento sottolineature e che dunque Sōseki ci lavorava sopra con impegno. Purtroppo, non sono riuscito a sapere se e come tale lettura abbia influenzato l'opera letteraria di Sōseki. Tuttavia, il fatto stesso che egli lo lesse attentamente ha un significato notevole per la nostra ricerca: alcuni dei suoi discepoli quali Abe e Akutagawa avrebbero svolto un ruolo decisivo nella prima diffusione dell'estetica crociana nel mondo letterario nipponico.

3 _ Epoca dello 'hyōgen' e Abe Jirō

Prima di passare all'analisi dei casi di Akutagawa e di Kawabata, sarà utile indagare più a fondo un aspetto importante della ricezione della cultura occidentale in Giappone. Va chiarito che il processo d'introduzione di una cultura così differente come quella occidentale richiedeva alla società giapponese un cambiamento drastico, compresa una sorta di 'reinven-

zione' della propria lingua. I termini giapponesi equivalenti a 'scienza', 'filosofia', o 'arte', per esempio, non esistevano prima e furono tutti inventati nella seconda metà del diciannovesimo secolo. Una volta inventati, però, i nuovi termini dovevano diffondersi fra la gente perché iniziassero a far parte del lessico comune: solo alcune parole riuscivano a mettere radici nella lingua, mentre altre, godendo di minor fortuna, cadevano in disuso.

Grazie al prezioso contributo dello yamatologo Tagusari Kazuma, siamo venuti a sapere che il termine *hyōgen*, corrispondente alla parola inglese *expression* (espressione), «iniziava a diffondersi verso l'anno 38 del periodo Meiji [1905], e, passato solo qualche anno d'allora, nel periodo Taishō [1912-1926], non aveva ancora perso il suo valore di novità»⁵. L'estetica di Croce, come vedremo nei capitoli successivi, verrà studiata soprattutto come filosofia dell'«espressione».

Una delle prime menzioni del nome di Croce in testi pubblicati a stampa apparve nel 1913, in un articolo di Abe Jirō, studioso di filosofia e, come abbiamo già visto, membro del circolo di discepoli che si riuniva intorno a Sōseki. Abe è noto soprattutto in quanto autore de *Il diario di Santarō*, opera considerata libro-culto dai giovani della sua epoca. L'articolo in questione, intitolato *Ciarlataneria (Detarame)*, a seguito della sua apparizione nel 1913 sulla rivista «Teikoku Bungaku», venne raccolto nella prima edizione del primo libro de *Il diario di Santarō* (1914)⁶.

Ciarlataneria riproduceva, quasi interamente e con solo qualche modifica, il testo letto in una conferenza tenuta l'8 novembre 1912. Nel primo capitolo di questa conferenza, Abe presentava il contenuto dell'*Estetica* di Croce che aveva «letto recentemente»⁷. In seguito a una spiegazione sintetica dello schema crociano delle quattro forme della vita spirituale, Abe riassumeva, sempre nel primo capitolo, il pensiero estetico di Croce nelle formule di equazione «l'arte è espressione» e «l'espressione è arte»⁸.

In base a questa teoria, nel terzo capitolo⁹ Abe esprimeva il proprio pensiero mettendo in rilievo il concetto di «vita istintiva»¹⁰. Per Abe, «vivere istintivamente» significava «affrontare ogni attimo della propria esperienza con l'energia della propria personalità tutta e unificata»¹¹. Abe riteneva che la «vita istintiva», teoricamente auspicabile, fosse praticamente irrealizzabile nel presente, a causa dell'eccessivo avanzamento della civilizzazione a lui contemporanea. E individuava nel pensiero contemporaneo una corrente che, nostalgicamente, tende a valorizzare la «vita istintiva». Pur mostrando la sua «comprensione e simpatia» nei confronti di questa, confessava di essere consapevole che lui stesso rimaneva sempre nella sfera dell'«*artistic expression*»¹², incapace di cambiare qualcosa nella vita pratica.

A quanto pare, l'estetica di Croce fornì uno strumento epistemologico ad Abe. In virtù della netta distinzione, proposta da Croce, fra le attività teoretiche e quel-

le pratiche, egli poteva trovare una soluzione provvisoria al dilemma esistenziale della modernità: affrontarlo, appunto, con l'«*artistic expression*». In seguito alla pubblicazione di *Ciarlataneria*, secondo Tagusari, la presenza dell'estetica di Croce nelle opere di Abe sarebbe andata diminuendo e sarebbe stata sostituita dalla teoria intorno al concetto di *Einfühlung*, avanzata dal filosofo tedesco Theodor Lipps (1851-1914). Nel 1917 Abe pubblicò il volume *Bigaku (Estetica)* per la «Tetsugaku sōsho» (Collana di Filosofia), ma in questo saggio il nome di Croce è menzionato soltanto nell'Appendice¹³.

In questa sede, non mi pare necessario chiedersi quanto rimanesse dell'Estetica di Croce nelle successive opere di Abe. Il fatto da mettere in rilievo è che essa, soprattutto tramite la formula riassuntiva 'l'arte è espressione', si diffuse in modo eccezionale nel mondo letterario giapponese in pochi anni. Quando si prende in considerazione il fatto che a diffonderla furono gli stessi membri del circolo di Sōseki, è lecito ipotizzare che il ruolo giocato da Abe fu di primaria importanza.

4 _ Il caso di Akutagawa Ryūnosuke

In seguito alla pubblicazione delle suddette opere di Abe, sulla fine degli anni Dieci, studiosi di Estetica quali Ōnishi Yoshinori (1888-1959) e Ishida Sanji (1890-1919) inserirono il nome di Croce nei loro libri d'Estetica pur in modo

piuttosto sintetico. E fu in quegli anni che Akutagawa Ryūnosuke, uno dei più importanti romanzieri dell'epoca, iniziò a sostenere la teoria estetica basata sull'equazione 'arte = espressione'. Nell'articolo brevissimo del 1917, *Per assumere una forma chiara*¹⁴, Akutagawa affermava:

c'è qualcosa di indefinito nella mia mente e questo qualcosa vuole assumere una forma chiara. [...] Tuttavia, se mi chiedessi che cosa sia, avrei difficoltà nel rispondere. [...] La sua caratteristica sarà individuabile nel fatto che non può mai divenire sé stesso prima di assumere una forma chiara. [...] Perciò, facendo un po' di digressione, ritengo vero che l'arte sia espressione¹⁵.

Dal modo con cui usava la formula, sembra che Akutagawa presupponesse la diffusione di questa tesi fra i suoi lettori e volesse soltanto esprimerne il suo consenso. Un caso simile si trova in un articolo del 1918 dal titolo *Escludendo una tendenza malvagia*¹⁶. Akutagawa, per esprimere la propria visione artistica, affermava a più riprese: «come la gente suole dire, veramente l'arte è espressione»¹⁷, «ripeto. Veramente l'arte è espressione»¹⁸. In questo articolo, tuttavia, il discorso si andava sviluppando ulteriormente con il precisarsi del termine *hyōgen*. Akutagawa dava una spiegazione facendo l'esempio della distinzione fra le espressioni «rosso» e «rosso come il *kaki*» per poi notare che la differenza artistica consiste non in una «aggiunta

tecnica», bensì nel «modo di sentire»¹⁹. Per Akutagawa, dunque, l'«espressione» non è altro che l'«unità della tecnica e del contenuto»²⁰. Qui è riconoscibile una certa reminiscenza della teoria crociana intorno all'intuizione artistica, anche se non si sa se Akutagawa avesse letto Croce prima della stesura di questi saggi.

Per quel che si può ricavare dal suo diario, egli certamente lesse l'*Estetica* di Croce nel settembre del 1919²¹. Inoltre, nell'articolo che scrisse il mese dopo e pubblicò nel novembre dello stesso anno²², i riferimenti all'estetica di Croce sono evidenti, benché il suo nome non appaia mai. Le proposizioni come «l'attività artistica, per quanto geniale sia l'autore, è un atto cosciente» o «il contenuto consiste nella forma, o *vice versa*»²³ corrispondono, sia al livello di forma che a quello di contenuto, a dei passi dell'*Estetica* di Croce. Pure la formula ricorrente che abbiamo incontrato più volte si presentava nuovamente, ma questa volta in un modo più enfatico: «l'arte inizia con l'espressione e finisce con l'espressione»²⁴.

Come ho già detto, non si sa con certezza quando esattamente Akutagawa lesse Croce per la prima volta. È possibile, tuttavia, individuare il suo avvicinamento progressivo verso i testi di Croce. Degno di nota è il fatto che, a differenza degli altri scrittori contemporanei, egli non si è limitato ad appropriarsi della tesi crociana dell'arte come espressione, ma ha voluto confrontarsi direttamente con i testi di Croce. Ricor-

diamo, per altro, che i suoi celebri racconti come *Il filo del ragno* (1918) e *La scena dell'inferno* (1918) sono produzione di questo periodo.

Si sa come la sua attenzione per Croce sia durata addirittura fino al suo suicidio, nel 1927. Tuttavia, la sua posizione in questa ultima fase non è priva di ambiguità. Innanzitutto, molti studiosi hanno individuato nell'ultima produzione di Akutagawa una ritrattazione di quanto aveva sostenuto negli anni 1917-1919²⁵. Ma non solo. In *Letterario, troppo letterario*²⁶, celebre serie di saggi pubblicata nel 1927, pur menzionando Croce a varie riprese, Akutagawa lo trattava in maniera, se non addirittura ironica, almeno ambigua²⁷. I più recenti studi²⁸, invece, tendono a sottolineare la coerenza di Akutagawa, individuando una sorta di approfondimento della sua lettura di Croce, la quale l'avrebbe portato a identificare l'arte con l'intuizione²⁹.

In questa sede, non è possibile esaminare in modo completo l'influenza che l'estetica e l'opera di Croce esercitarono sull'ultimo Akutagawa. Importante per noi è che, mentre egli dava segno di una conoscenza puntuale dei testi di Croce, molti altri letterati contemporanei tendevano ad interpretare l'estetica di Croce in maniera distorta, spesso collegandola alla corrente artistica, allora in voga, dell'«espressionismo». In questa tendenza si collocava anche Kawabata Yasunari, il più grande romanziere della generazione successiva.

5 _ L'espressionismo giapponese e il caso di Kawabata Yasunari

Nei primi anni Venti l'Estetica di Croce era presente in numerosissimi testi di letteratura e critica pubblicati in Giappone. Tuttavia, il pensiero crociano era quasi sempre considerato fuori dal suo contesto originario e il nome di Croce circolava spesso collegato alla sola formula 'l'arte è espressione'. Il caso più emblematico da questo punto di vista è quello di Kikuchi Kan, romanziere molto popolare all'epoca e importante anche per essere stato grande promotore delle attività letterarie del Giappone prebellico. Kikuchi, in un articolo pubblicato nel 1922³⁰, scriveva: «per il momento, sostengo la tesi di Croce-Spingarn: l'arte è espressione»³¹, ma, come Tagusari ha recentemente scoperto, Kikuchi aveva letto solo Spingarn e non aveva conoscenza diretta dei testi crociani³².

Nel frattempo, la prima versione giapponese della parte teorica dell'*Estetica* di Croce veniva pubblicata nel 1921. Ciò significa che ormai l'attenzione per l'Estetica crociana andava oltre la ristretta cerchia degli intellettuali e arrivava fino al grande pubblico che non sapeva leggere nessuna delle lingue europee. Non pochi iniziarono a menzionare il nome di Croce collegandolo al concetto di 'espressionismo'. Qui, il termine espressionismo, secondo quanto è stato affermato recentemente da Nihei Masato, un altro esperto della letteratura giapponese

moderna, non indicava soltanto l'omonima corrente artistica nata in Germania e diffusasi in tutto il mondo, ma designava piuttosto, in modo comprensivo, «la tendenza avanguardista che valorizzava la soggettività dell'autore» e, nello stesso tempo, si presentava come «fenomeno collegabile all'antimodernismo e all'orientalismo»³³.

Una volta dissociata dai testi originali, l'estetica crociana iniziò ad essere interpretata in modi straordinariamente variegati: c'era chi l'associava alla psicanalisi (Kuriyagawa Hakuson); c'era chi la paragonava al principio della pittura cinese della risonanza dello spirito (Taki Seiichi)³⁴. E Kawabata Yasunari, combinando variamente queste interpretazioni, riuscì a costruire un metodo di creazione spiccatamente originale, grazie al quale più tardi sarebbe diventato il primo scrittore giapponese a vincere il premio Nobel per la letteratura³⁵.

Nella prima metà degli anni Venti, Kawabata, che aveva iniziato la sua carriera come critico letterario, insisteva, scrivendo diversi articoli, sulla necessità di inventare una 'nuova letteratura' (*shinbungaku*). Kawabata, grande conoscitore della letteratura tradizionale giapponese, si confrontava attivamente con la letteratura e la filosofia occidentali alla ricerca di una nuova forma letteraria. Da notare è che, secondo Nihei, Croce era fra i pochissimi autori occidentali a cui Kawabata si riferiva ripetutamente nei suoi saggi critici di quel

periodo³⁶. Nel *Nuovo trattato di scrittura* (1923)³⁷, ad esempio, si legge: «Croce, appassionato³⁸ studioso italiano di estetica, disse che “l’immagine è espressione; l’espressione è arte”»³⁹. Qui, dell’estetica di Croce, sembra importare solo l’identificazione dell’arte con l’espressione (e con l’immagine)⁴⁰. Kawabata usa il principio crociano per l’analisi delle nuove tendenze letterarie, per poi esprimere «comprensione e simpatia⁴¹ per il simbolismo [in generale] e per l’espressionismo e il dadaismo oggi in voga»⁴².

Sempre nel 1923, scrivendo l’articolo *L’eredità e il demone*⁴³, Kawabata associava la teoria crociana addirittura al *ma* (demon-incantesimo), concetto che individuava nella tradizione della danza giapponese e che adottava nel discorrere della scrittura letteraria: «il vero intento dell’estetica di Croce non deve essere l’elogio del poeta che non canta. Il poeta che non canta non conosce questo momento di *ma*»⁴⁴. In questo periodo, Kawabata, alla ricerca di una nuova forma letteraria, indagava sia la tradizione orientale che le nuove tendenze occidentali: quasi sorprendentemente, si servì di Croce come una sorta di ponte fra due culture completamente diverse. Due anni dopo, nel 1925, ancora in cerca di questa nuova forma letteraria, Kawabata scrisse un altro articolo su *La nuova tendenza dei giovani scrittori emergenti*⁴⁵ in cui citava nuovamente Croce:

io faccio mio, chiamandolo provvisoriamente ‘modo di pensare alla dadaista’, quel metodo

d’espressione che i giovani scrittori emergenti adottano per liberarsi da quello antico. La tesi del recente grande studioso di estetica Benedetto Croce può essere riassunta: “l’immagine è espressione; l’espressione è arte”. L’espressione è immagine. Non si tratta dello scrivere con la penna, o del dipingere con il pennello. L’intenzione di rappresentare le immagini così come sono rende viva e fresca l’espressione dei giovani scrittori emergenti⁴⁶.

Basandosi su tale teoria, Kawabata iniziò a pubblicare racconti e romanzi. Ricordiamo che la maggior parte dei racconti che sarebbero stati raccolti sotto il titolo di *Racconti in un palmo di mano* (i primi trentacinque racconti sono del 1927) e il celeberrimo romanzo *La danzatrice di Izu* (1926) sono produzione di questo periodo. Secondo Nihei, tuttavia, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, la tendenza avanguardistica iniziava ad essere meno presente nella produzione letteraria e critica di Kawabata: il nome di Croce era destinato a sparire dalla scena⁴⁷.

6 _ Tre versioni della traduzione dell’Estetica

Come accennato sopra, la prima traduzione giapponese dell’*Estetica* uscì nel 1921. Il traduttore Unuma Tadashi⁴⁸ sembra aver fatto riferimento alla sola versione inglese (1909) tradotta da Douglas Ainslie. La versione di Unuma, pro-

prio come quella di Ainslie, comprendeva, oltre alla parte teorica dell'*Estetica*, anche il saggio *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (1908). La parte storica, invece, veniva esclusa dal volume. Questa edizione, sotto il titolo di *Bino tetsugaku (Filosofia del bello)*, ebbe un successo notevole come testimoniato dal fatto che l'anno seguente già ne veniva pubblicata una terza edizione. Tuttavia, aveva dei problemi non trascurabili dal punto di vista della qualità della traduzione. Tale situazione sollecitò due tentativi di 'ri-traduzione'.

Baba Mutsuo (1889-19??)⁴⁹, giovane traduttore di varie opere di letteratura occidentale, non era affatto convinto della versione di Unuma e nutriva la forte preoccupazione che questa potesse portare ad una diffusione distorta del pensiero crociano (ciò si comprende bene, prendendo in considerazione quanto abbiamo constatato nel capitolo precedente). Per questo motivo, Baba si rivolse direttamente a Croce per chiedere il permesso di tradurre a sua volta l'*Estetica* e altri tre saggi successivi⁵⁰. E fu così che Baba rese disponibile in giapponese la parte teorica dell'*Estetica* basandosi sulla versione originale e italiana dell'*Estetica* del 1911. Per gli altri saggi, tuttavia, doveva accontentarsi di operare sulla versione inglese, essendo impossibilitato a consultare il testo originale. La versione di Baba vide la luce nel 1927⁵¹, ma, ironicamente, incontrò un minore successo rispetto a quella di Unuma.

Sorprendentemente, un'altra versione uscì solo tre anni dopo (1930). I due traduttori, Hasegawa Seiya (1876-1940) ed Ōtsuki Kenji (1891-1977), decidevano di basarsi sulla versione inglese del 1922 e su quella tedesca del 1903, confrontandosi talvolta anche con il testo originale. I meriti da attribuire a questo terzo tentativo sono quello di aver tradotto anche la parte storica e quello di aver organizzato, per realizzare tale impresa, un'*équipe* costituita da specialisti di vari campi (letteratura greco-romana, letteratura francese, etc.). Ristampata nel 1998, questa versione è l'unica ad essere reperibile ancor oggi. Infine, va ricordato che veniva pubblicata nel 1922, in una raccolta di scritti di vari autori, la versione giapponese del saggio su *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*. Il traduttore Miura Hayao (1899-1991 circa)⁵² era studente presso il dipartimento d'italianistica della Scuola degli Studi Stranieri di Tōkyō e perciò è lecito supporre che abbia tradotto direttamente dal testo italiano.

7 _ Due studi crociani

Negli anni Trenta, contemporaneamente alla chiara diminuzione dei riferimenti all'estetica di Croce e alla graduale crescita dell'attenzione verso il suo storicismo, uscirono due libri specialistici sul filosofo italiano. Il primo, intitolato *La corrente principale della filosofia italiana*

(1938)⁵³, prendeva in esame tre filosofi italiani (Vico, Croce e Gentile) per delineare una storia della filosofia moderna italiana. A Croce erano dedicate molto più pagine che agli altri due pensatori, tanto che nel 1947 sarebbe uscito un altro libro che, col titolo *Filosofia di Croce*⁵⁴, riproduce la parte dedicata a Croce de *La corrente principale della filosofia italiana*.

L'autore de *La corrente principale della filosofia italiana*, e quindi della *Filosofia di Croce*, era Aoki Iwao, studioso di filosofia italiana e greco-romana. Nel 1932, Aoki aveva già tradotto il testo originale italiano de *La filosofia di Giambattista Vico* ed era un profondo conoscitore sia della lingua italiana che della storia della filosofia italiana. Nella parte dedicata a Croce, Aoki presentava il percorso dello sviluppo della *Filosofia dello spirito* di Croce, affrontando, cioè, in ordine cronologico, i quattro libri che la compongono: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, *Logica come scienza del concetto puro*, *Filosofia della pratica* e *Teoria e storia della storiografia*. Lo fece basandosi, riguardo almeno alle opere principali, sulle edizioni originali italiane.

Per Aoki, l'estetica non sembrava avere un peso particolarmente importante all'interno del complesso del pensiero crociano: fra gli undici capitoli che compongono questa sezione, solo due sono dedicati alla presentazione della teoria dell'estetica⁵⁵.

La peculiarità della sua analisi consisteva, innanzitutto, nella contestualizzazione della teoria estetica nel sistema complessivo della *Filosofia dello spirito*. Doveva essere un risultato inevitabile per chi aveva studiato tutto il percorso del pensiero crociano fino alla *Teoria e storia della storiografia*. Inoltre, Aoki non trascurava neanche come Croce avesse ulteriormente elaborato la propria teoria estetica. Nel suo lavoro il saggio su *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* veniva considerato come un'opera a sé stante, a differenza di come aveva fatto chi, basandosi sulla versione di Ainslie (1909), lo aveva letto come una parte integrante dell'*Estetica*. Secondo la stessa prospettiva prendeva in esame altre opere crociane, quali *Breviario di estetica* (1913) e *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1918).

Riassumendo il suo studio sull'estetica di Croce, si può dire che l'intento principale di Aoki era quello di ricostruire il pensiero crociano così come era stato formulato dallo stesso filosofo italiano. È possibile quindi tirare una linea continua fra i tentativi di ritraduzione sopra descritti e questo saggio di Aoki. Va ricordato, inoltre, che questa opera, come tutte le altre dell'epoca, non poteva essere completamente scevra di coloriture ideologiche. A dimostrarlo è la menzione, nella prefazione, del Patto Tripartito fra Germania, Italia e Giappone. In questo caso, però, l'intento politico sembra non aver esercitato un'influenza deter-

minante sul contenuto dell'opera, visto che Aoki non volle dare tanto spazio allo studio della filosofia di Gentile quanto ne diede a quella di Croce.

Hani Gorō, l'autore dell'altro libro su Croce, era uno storico di formazione. Studioso della filosofia della storia, passò due anni a Heidelberg (1922-1924), per portare avanti la sua ricerca sotto la guida di Heinrich Rickert. Durante questo periodo, Hani, insoddisfatto della filosofia neokantiana, andò in cerca di una nuova via da prendere o, detto con le sue parole, di una «rinascita della filosofia tedesca»⁵⁶. A indicargli questa via fu appunto «la filosofia della storia di Croce secondo cui ogni storia è storia contemporanea»⁵⁷. Attraverso questa chiave interpretativa lesse *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*. Successivamente intraprese il suo primo lavoro accademico, la traduzione della *Teoria e storia della storiografia*. Il volume venne pubblicato dopo il suo ritorno in Giappone, nel 1927.

Ristabilitosi in patria, Hani si occupò, con la nuova metodologia acquisita, della storia del Giappone ed elaborò, avvicinandosi sempre più allo storicismo marxista, una nuova idea della storia nazionale. Tuttavia, nel giro di qualche anno, venne arrestato dalla Polizia Speciale Superiore (*Tokubetsu Kōtō Keisatsu*)⁵⁸. In seguito, uscito dal carcere, divenne un deciso antimilitarista e, non potendo più scrivere liberamente sulla storia del Giappone a causa della censura, decise

di dedicarsi allo studio della storia italiana. Fu così che pubblicò uno studio su Machiavelli nel 1936 e uno su Michelangelo nel 1939 e, nello stesso anno, il libro su Croce⁵⁹.

Croce si compone di tre capitoli. Le prime righe del primo capitolo proclamano in un tono quasi solenne: «sentite voi tutti! // [Anche] voi non ce la fate più a chiedere pane e ricevere pietre»⁶⁰. Con questo *incipit* molto eloquente, ma anche colloquiale, Hani descriveva il divario esistente fra ciò che il popolo desiderava ottenere («pane») e quello che gli intellettuali gli solevano dare («pietre»). E da questa aspra ironia nei confronti dell'ambiente accademico giapponese dell'epoca passava alla presentazione della figura di Croce, «filosofo cittadino»⁶¹. Inoltre, cosa non meno importante, Croce veniva descritto come un punto di riferimento per chi lottava contro il regime fascista.

Questo è il senso del primo capitolo. Nel secondo capitolo, invece, Hani discute dello *Sviluppo della filosofia di Croce*. Dopo aver brevemente accennato ad alcune sue opere principali, tra cui anche *l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, selezionava e analizzava in modo dettagliato altre tre opere: *Filosofia della pratica*, *La storia d'Italia dal 1871 al 1915* e *La storia d'Europa nel secolo XIX*. È chiaro che la scelta dei libri era del tutto arbitraria, e che, attraverso tale arbitrarietà, Croce veniva presentato solo come filosofo e storico liberale, mentre altri aspetti, compreso quello

dell'estetica, venivano volutamente messi in secondo piano.

Nel terzo capitolo, riferendosi alle più recenti opere crociane, Hani spiegava la *Posizione della sua filosofia nel mondo odierno*. Quello che emerge da queste pagine è un Croce idealizzato come filosofo liberale per eccellenza (e questo liberalismo, sempre secondo Hani, non contrasterebbe con il marxismo). Non insomma è lecito leggere *Croce* solo ed esclusivamente come una monografia scientifica, in quanto si tratta soprattutto di un libro di protesta.

Questo volume di Hani su Croce ebbe un certo successo: nel 1942, tre anni dopo la prima edizione, già si procedeva alla sesta stampa dell'opera⁶². Contrario è il caso del saggio di Aoki, *La corrente principale della filosofia italiana*, che non ebbe alcuna ristampa fino al secondo dopo guerra, quando fu riedita la sezione dedicata a Croce (1947).

8 _ L'estetica di Croce nel Giappone d'oggi

Negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale l'estetica di Croce sembrava essere scomparsa dal dibattito intellettuale in Giappone. Fu solo alla fine degli anni Sessanta che iniziò a riapparire. In seguito al centesimo anniversario della nascita di Croce (1966), furono infatti pubblicati saggi specialistici su «Studi Italic», rivista gestita dall'Associazione degli Studi Italiani in Giappone. Così, grazie a studiosi specializzati di lingua e cultura italiana, l'estetica crociana fu ripresentata al pubblico giapponese in un modo più filologicamente fondato. Tuttavia, bisogna ammettere che il pensiero estetico di Croce ha perso quella influenza che una volta esercitava, nel bene e nel male, sui grandi romanzieri giapponesi. Ormai la sua ricezione erronea, ma creativa, non fa parte del presente. Essa, insieme all'opera stessa di Croce, è entrata nella storia.

_ Note

1 _ Quanto alla situazione generale della diffusione del pensiero crociano in Giappone, vedi lo studio fondamentale di T. KURASHINA, *La diffusione delle opere di Benedetto Croce in Giappone*, in T. LEO (a cura di), *La diffusione internazionale dell'opera di Benedetto Croce*, Rubettino, Catanzaro 2020, pp. 293-311. È utile anche I. TANIGUCHI, *Penetrazione in Giappone dell'estetica di Benedetto Croce*, «Rivista di studi crociani», XIII (1976) 2, pp. 117-126.

2 _ Per la trascrizione e l'ordine dei nomi degli scrittori giapponesi, ho adottato i criteri e gli esempi di L. BIENATI (a cura di), *Letteratura giapponese*, vol. 2, Einaudi, Torino 2005. Qui ricordo che la pratica giapponese richiede l'ordine cognome-prenome.

3 _ Quando si cita il nome di una persona, i giapponesi tendono ad usare il prenome per gli scrittori prima dell'Ottocento e il cognome per quelli del Giappone più moderno. Questa usanza complicata deriva dal fatto che fino all'età moderna era solito firmare con il nome

d'arte al posto del prenome.

4 _ T. HIRAOKA (a cura di), *Soseki nikki*, Iwanami shoten, Tōkyō 1990, pp. 171 e 173.

5 _ K. TAGUSARI, *Tanizaki Jun'ichirō to Akutagawa Ryūnosuke. Hyōgen no jidai*, Kanrin Shobō, Tōkyō 2016, p. 20.

6 _ *Ciarlataneria* venne escluso, insieme ad alcuni altri saggi, dalla versione definitiva de *Il diario di Santarō*, edita nel 1918 e contenente anche il secondo libro di questa opera. I saggi esclusi, però, vennero poi raccolti nel *Supplemento al diario di Santarō*, (ABE, *Santarō no nikki. Hoi* [1950], Kadokawa Shoten, Tōkyō 1970) da cui cito.

7 _ Ivi, p. 154.

8 _ Ivi, p. 155.

9 _ Il secondo è un capitolo molto breve in cui Abe spiega il motivo per cui sarebbe «sbagliato tenere un discorso davanti al pubblico» (ivi, p.159). Sembra che abbia una funzione meramente retorica.

10 _ Ivi, p. 160.

11 _ *Ibidem*.

12 _ Ivi, p. 165.

13 _ J. ABE, *Bigaku*, Keisō Shobō, Tōkyō 1968, p. 271.

14 _ R. AKUTAGAWA, *Hakkiritoshita katachi wo toru tame ni*, «Shinchō», novembre 1917, ora in R. AKUTAGAWA, *Akutagawa Ryunosuke zenshū*, vol. 2, Kadokawa shoten, Tōkyō 1968, pp. 301-302, da cui cito.

15 _ *Ibidem*.

16 _ R. AKUTAGAWA, *Aru akukeikou wo haisu*, «Chūgai», novembre 1918, ora in R. AKUTAGAWA, *Akutagawa Ryunosuke zenshū*, vol. 3, Kadokawa shoten, Tōkyō 1968, pp. 304-312, da cui cito.

17 _ Ivi, p. 304.

18 _ *Ibidem*.

19 _ *Ibidem*.

20 _ *Ibidem*.

21 _ Cfr. R. AKUTAGAWA, *Gankikutsu nichiroku*, in *Akutagawa Ryunosuke zenshū*, vol. 3, cit., p. 339.

22 _ R. AKUTAGAWA, *Geijutsu sonota*, «Shinchō», novembre 1919, ora in R. AKUTAGAWA, *Akutagawa Ryunosuke zenshū*, vol. 4, Kadokawa shoten, Tōkyō 1968, pp. 261-267, da cui cito.

23 _ Ivi, p. 263.

24 _ Ivi, p. 264.

25 _ Cfr. S. OCHIAI, "Ishiki geijutsu katsudo setsu" *saikō*, «Bungei Kenkyū», CIV (2020), pp. 75-95, vedi soprattutto pp. 75-76.

26 _ R. AKUTAGAWA, *Bungeitekina, amarini bungeitekina*, «Kaizō», aprile-giugno e agosto 1927.

27 _ Interessante, pertanto, è che nel saggio del 1919, dove i rimandi ai testi crociani sono evidenti, non è menzionato il suo nome.

28 _ S. OCHIAI, "Ishiki geijutsu katsudo setsu" *saikō*, cit. e A. TACHIBANA, *Akutagawa Ryunosuke no gējutsukan*, «Machikaneyama Ronsō. Bigaku hen», XLVII (2013), pp. 57-75.

29 _ «Diversi scienziati non fanno altro che trovare la loro scienza nell'arte. Si trova qui il pregio dell'arte, ossia dell'intuizione» (R. AKUTAGAWA, *Akutagawa Ryunosuke zenshū*, vol. 9, Kadokawa shoten, Tōkyō 1968, p. 266).

30 _ K. KIKUCHI, *Bungeisakuhin no naiyōteki kachi*, «Shinchō», luglio 1922, poi in S. CHIBA e Y. TSUBOUCHI (a cura di), *Nihon kindai bungaku hyoron sen. Meiji taisho hen*, Iwanami shoten, Tōkyō 2003, pp. 315-324, da cui cito.

- 31 _ Ivi, p. 317.
- 32 _ Cfr. K. TAGUSARI, *L'estetica di Croce e Kan Kikuchi*, in K. KUNISHI e H. KATAYAMA (a cura di), *Il sapere oltre i confini. Studi per il centocinquantesimo anniversario della nascita di Benedetto Croce*, Eimei Kikaku Henshu, Kyoto 2018, pp. 29-30.
- 33 _ Cfr. M. NIHEI, *L'estetica di Croce e l'espressionismo giapponese. Il caso Kawabata*, in K. KUNISHI e H. KATAYAMA (a cura di), *Il sapere oltre i confini*, cit., p. 40.
- 34 _ Cfr. Ivi, pp. 46-49.
- 35 _ Cfr. Ivi, p. 54.
- 36 _ Cfr. M. NIHEI, *Kawabata Yasunari no hōhō*, Tohoku University Press, Sendai 2011, pp. 10-11.
- 37 _ Y. KAWABATA, *Shin bunshō ron*, «Bungei kurabu», II (gennaio 1925) 1, ora in Y. KAWABATA, *Kawabata Yasunari Zenshū*, vol. 32, Shinchōsha, Tōkyō 1982, pp. 20-28, da cui cito.
- 38 _ Non si capisce bene cosa precisamente intendesse Kawabata con l'aggettivo «appassionato» (*jōnetsutekina*).
- 39 _ Ivi, p. 23.
- 40 _ Qui Kawabata usa la parola *shinshō* che ho tradotto con 'immagine'. Tuttavia, non escludo la possibilità che Kawabata l'avesse usata come termine equivalente a 'intuizione'. La ricezione di un pensiero viene sempre accompagnata dal problema della traduzione del lessico.
- 41 _ È da notare che questa strana combinazione, dal significato oscuro, dei termini 'comprensione' (*rikai*) e 'simpatia' (*dōjō*) era già impiegata da Abe Jirō, come abbiamo visto sopra.
- 42 _ Ivi, p. 24.
- 43 _ Y. KAWABATA, *Isan to ma*, «Jiji shinpō», 26-29 dicembre 1923, ora in Y. KAWABATA, *Kawabata Yasunari Zenshū*, vol. 30, Shinchōsha, Tōkyō 1982, pp. 75-82, da cui cito.
- 44 _ Ivi, pp. 79-80.
- 45 _ Y. KAWABATA, *Shinshinsakka to shinkeikō kaisetsu*, «Bungei jidai», II (gennaio 1925) 1, ora in Y. KAWABATA, *Kawabata Yasunari Zenshū*, vol. 30, cit, pp. 172-183, da cui cito.
- 46 _ Ivi, p. 181.
- 47 _ M. NIHEI, *L'estetica di Croce e l'espressionismo giapponese. Il caso Kawabata*, cit., p.54.
- 48 _ Di questo traduttore non sappiamo né la data di nascita né quella di morte.
- 49 _ Quanto a questo traduttore giapponese e al suo scambio di lettere con Croce, vedi T. Kurashina, *Un traduttore giapponese dell'Estetica con un'appendice di lettere inedite tra Benedetto Croce e Yoshinobu Baba*, «Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici», XX (2003), pp. 129-148.
- 50 _ I tre saggi proposti da Baba sono *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (1908), *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1918) e *La critica letteraria come filosofia* (1918).
- 51 _ M. BABA, *Bigaku genron*, Ōmurashoten, Tōkyō 1927. Quest'edizione non contiene, per un motivo non spiegato, *La critica come filosofia*.
- 52 _ Miura Hayao fu uno dei primi specialisti di letteratura italiana. È noto soprattutto per i suoi studi danteschi e la sua traduzione della *Divina commedia*.
- 53 _ I. AOKI, *Itaria tetsugaku no shuryū*, Daiichi Shobō, Tōkyō 1938.
- 54 _ I. AOKI, *Kurōche no tetsugaku*, Wadashōri Shoten, Tōkyō 1947.
- 55 _ I. AOKI, *Itaria tetsugaku no shuryū*, cit, pp. 93-118.
- 56 _ G. HANI, *Watashi no daigaku*, Nihon tosho sentā, Tōkyō 2001, p. 150.

57 _ *Ibidem.*

58 _ Si tratta di una polizia segreta creata nel 1911 per supervisionare le attività 'contro lo Stato' di anarchici, socialisti e comunisti. Spesso abbreviato in *Tokkō* o *Tokkō Keisatsu*.

59 _ G. HANI, *Kurōche*, Kawade Shobō, Tōkyō 1939.

60 _ Ivi, p. 3.

61 _ Ivi, p. 11.

62 _ Sulla diffusione straordinaria dell'opera in questione, vedi K. KUNISHI, *Il liberalismo di Benedetto Croce nel Giappone prebellico*, «Libro Aperto», XC (2017), pp. 115-120.