

Dante ed il Giappone (K. URA)

1. Incontro con la letteratura occidentale

Il Giappone fu sotto il Governo dei TOCÙGAWA, capi dei *samurai* («guerrieri del periodo feudale»), dal 1603 al 1867. Per più di 200 anni (esattamente fra il 1639 ed il 1854), i porti del nostro paese erano chiusi alle navi straniere e lo *sciogunato* TOCÙGAWA permetteva di avere rapporti, fra le nazioni europee, solo con gli olandesi perché venivano senza scopo di missione, mentre i cinesi, i coreani ed i popoli di Okinawà (*Ryūkyū*) e di Hoccaidō (*Eso*) potevano entrare in alcuni pochi porti giapponesi. Nell'ultimo periodo dei TOCÙGAWA, sotto la pressione delle nazioni occidentali (in particolare, degli americani che avevano bisogno di qualche stazione di rifornimento), il Giappone non poté mantenere la chiusura del paese e si aprì all'esterno. In questa maniera, il rapporto della nostra nazione con la letteratura occidentale comincia dopo lo *sciogunato* TOCÙGAWA, quando l'imperatore MEIGI, ricuperato il comando, inizia a governare direttamente. Agli intellettuali del periodo MEIGI, come mezzo di approfondimento della conoscenza letteraria, ha servito, non tanto l'olandese, ma l'inglese: per esempio, gli scrittori famosi, come Kanzō UCIMURA (1861-1930, predicatore e biblista), Sō-sechi NATSUMÈ (1867-1916, professore universitario, anglista e romanziere), Hacuciō MASÀMUNE (1879-1962, romanziere e critico letterario), hanno letto la *Commedia* in versione inglese, mentre Ōgai MORÌ (1862-1922, medico e romanziere), che ha fissato il titolo giapponese del capolavoro dantesco: «Sin-chiocù» (= «musica di Dio», «canto divino»), si avvicinava al poeta fiorentino tramite una versione tedesca (probabilmente perché MORÌ, medico militare, aveva una familiarità con la lingua tedesca, indispensabile alla sua professione). Il contributo di MORÌ non è poco nel senso che il «Sin-chiocù» si usa ancora oggi per indicare la *Commedia* di Dante, non solo in Giappone ma anche in Cina e Corea.

2. Traduttori giapponesi della *Commedia*

Molti letterati ed intellettuali hanno provato a tradurre Dante in giapponese: Bin ŪEDÀ (1874-1916, anglista e traduttore del *Caiciō-on* [1905], antologia delle poesie contemporanee dell'Europa occidentale), Hēzaburō YAMÀKAWA (1876-1947, professore universitario che tradusse la *Commedia* per la prima volta direttamente dall'originale italiano nel 1914-22), Sōfū TAKETOMÒ (1891-1954, anglista e discepolo di ŪEDÀ; la pubblicazione del suo «Sin-chiocù» nel 1948-50), Māsachi NAKAYAMÀ (1886-1944, teologo, sacerdote e traduttore degli opera omnia danteschi; il suo «Sin-chiocù» pubblicato nel 1924), Ciōcō ĪKUTA (1882-1936, filosofo e critico letterario che ha pubblicato il proprio «Sin-chiocù» nel 1929), Hayaō MIURÀ (1899-1991?, traduttore e padre dello scrittore Siūmon [1926-2017]; la pubblicazione del suo «Sin-chiocù» nel 1970), Bunsaiō GIŪGACU (1900-1992, professore universitario e studioso di William Blake [1757-1827], che ha pubblicato il suo «Sin-chiocù» nel 1974-76), Soici NŌGAMI (1910-2001, figlio della scrittrice Yāeko [1885-1985], fondatore della Società Dantesca Giapponese [ora Associazione di Studi Italiani in Giappone]; la pubblicazione del suo «Sin-chiocù» nel 1962), Kunì-suke NISIZAWA (1928-2021, medico e professore universitario, il cui «Sin-chiocù» è stato pubblicato nel 1977), Suchēhiro HIRÀKAWA (1931-, professore universitario, studioso di letterature comparate, che ha pubblicato il proprio «Sin-chiocù» nel 1966), Motōaki HARÀ (1967-, docente universitario; la pubblicazione del suo «Sin-chiocù» nel 2014). I traduttori qui elencati hanno reso in giapponese completamente la *Commedia*, tranne ŪEDÀ, di cui parlerò più tardi.

Converrebbe aggiungere quelli che hanno tradotto, parzialmente e completamente, solo l'*Inferno*: Fuyū-hiko KITÀGAWA (1900-1990, poeta e critico cinematografico che ha eliminato dalla propria versione l'importante personaggio Virgilio; il suo *Inferno* nel 1953), Àtsuco SUGÀ (1929-1998, docente universitaria e traduttrice della letteratura italiana contemporanea, la cui versione dell'*Inferno*, riveduta e corretta dal suo discepolo Miciō FUGITANI [1958-], è stata pubblicata nel 2018), Hidé-aki KAWÀ-SIMA (1933-2018, professore universitario e traduttore della letteratura italiana contemporanea che ha pubblicato i canti dell'*Inferno* su una rivista: giugno 2005 - giugno 2008; e sulla stessa rivista pubblicava il *Purgatorio* dal giugno 2011). Per completare la lista, dovrei citare

ancora i seguenti 2 nomi che non mi danno più dettagliate informazioni bio-bibliografiche: Yosci-yuki ÀRAKI (che ha pubblicato il suo *Inferno* nel 2003; ed il cui nome d'arte è Kuni-yosci CHITÀ) e Masà-hiro ŌTSUCA (1933-, poeta e traduttore, il cui pseudonimo è Hicarù HARÀ, che ha pubblicato nel 1986 e nel 2000 la propria versione dell'*Inferno*).

Le versioni giapponesi della *Commedia* dantesca sono spesso corredate di illustrazioni: per esempio, la versione di GIÙGACU, siccome egli era specialista di Blake, fa una combinazione fra l'arte verbale fiorentina(-giapponese) e quella figurativa londinese. In Giappone però le illustrazioni più frequentemente utilizzate saranno quelle di Paul Gustave Doré (1832-1883), per cui Ya-icirō HIRÀSAWA (1923-2002, medico) e Elia TANIGUCI (1948-, poeta ed architetto) si sono accontentati di frammentare il discorso dantesco per diffondere piuttosto i disegni di Doré. La versione di HIRÀKAWA che inizialmente non conteneva alcuna illustrazione, nel 2010 ha incorporato in sé le 135 figure dell'illustratore francese, per cui converrebbe fare riferimento anche a Tènrai SIGHENO (1874-1992, anglista specializzato in John Milton), che ha inserito alcune poche illustrazioni doreane nel suo *Dante Sin-chiocù Mono-gàtari* (1903), compendio di carattere divulgativo del poema dantesco, in cui sono frammisti alcuni brani tradotti.

In un periodo più lungo di 150 anni (ma meno di 160), dal regno dell'imperatore MEIGI fino a oggi, Dante ha goduto di molti traduttori ed il fatto risulterà più chiaro se la *Commedia* viene paragonata con il *Canzoniere* di Petrarca, tradotto completamente solo nel 1992 da Chì-yosci ICHEDÀ (1928-) e non conosco altra traduzione intera. ICHEDÀ, in occasione del 7° centenario della nascita del cantore di Laura nel 2004, ha pubblicato anche la sua versione dei *Trionfi*, che però non ho molta intenzione di utilizzare come strumento di insegnamento perché alcune pagine che ho sfogliato del *Canzoniere* tradotto mi hanno sinceramente deluso. D'altra parte, il «Sin-chiocù» di YAMÀKAWA, tradotto in stile letterario alquanto antico, pur essendo piuttosto difficile ha grande merito di essere preciso e fedele all'originale, sicché la sua traduzione, fatta tascabile, continua ad essere pubblicata; e la famosa casa editrice IWÀNAMI non sembra inclinata ad abbandonare la monumentalità di YAMÀKAWA nel senso che egli ha tradotto per la prima volta direttamente dall'italiano, anche se la sua traduzione in vecchie edizioni è oggi anche consultabile *gratis* online. YAMÀKAWA però sarebbe "utile" per capire il testo dantesco: per dirla senza eufemismo, incomprensibile senza il riscontro con l'originale. Accanto a questo traduttore di notevole importanza, HIRÀKAWA e GIÙGACU, tutti e due diventati tascabili, sono più diffusi ai lettori giapponesi di oggi. HIRÀKAWA ha scelto uno stile colloquiale molto facile, probabilmente per evidenziare la differenza da YAMÀKAWA, mentre pure GIÙGACU uno colloquiale ma più difficile di quello di HIRÀKAWA per alcune espressioni dotte frammiste (di background del buddismo e della letteratura classica cinese). HIRÀKAWA ha tradotto direttamente dall'originale, mentre GIÙGACU da una versione inglese. Ora sarebbe momento opportuno di concentrare il discorso su questi 3 traduttori più diffusi.

3. «Sin-chiocù» in prosa e la *Vita Nuova* in prosimetro

Prima di tutto devo confessare che li ho acquistati tutti e tre, ma non ho letto in modo attento alcuno di essi: al massimo ho dato un'occhiata piuttosto breve a qualche canto, perché a me che sapevo leggere il testo dantesco coi commenti bastava sentire l'atmosfera di ciascun traduttore. Come materiale di insegnamento adopero HIRÀKAWA perché i giovani studenti lo capiscono assai facilmente, ma non sono molto contento della sua traduzione, la quale, anche se contiene qualche brano di stile letterario (per esempio: il discorso di Arnaut Daniel in lingua d'oc medievale), è piuttosto monotono e non riflette in modo adeguato il "plurilinguismo" dantesco. Poi, per la preghiera alla Vergine di san Bernardo in Par. 33, HIRÀKAWA cita la versione di ÜEDÀ, che avrebbe completamente tradotto in stile antico l'intera *Commedia* se fosse vissuto più a lungo¹. Dovrei quindi ammettere volentieri che la traduzione di HIRÀKAWA presenta qualche piccola variazione stilistica, ma devo dire che in complesso

1. TAKETOMÒ, un discepolo di ÜEDÀ, ha portato a compimento il desiderio del maestro, ma la Fortuna non gli ha sorriso.

la sua monotonia non corrisponde in modo sufficiente allo stile che il poeta fiorentino ha provato a variare con le «rime aspre e chioce» (Inf. 32, 1) e con le altre adatte fonosimbolicamente al tema².

I 3 principali traduttori della *Commedia* hanno tutti adottato la prosa, anche se la disposizione, «lay-out», del testo sulla pagina prende più o meno in considerazione la misura della terzina, indicando vagamente che il testo originale è in versi. La loro scelta della prosa sarebbe stata, in un certo senso, inevitabile perché la *Commedia* è un'opera molto lunga: per ridurre la fatica della lettura la prosa era più consigliabile. Poi l'uso costante della terza rima nel poema dantesco rendeva paradossalmente possibile il loro trascurare lo schema metrico: se la *Commedia* avesse combinato diverse forme metriche come il Poliziano fece nella *Favola di Orfeo*, la decisione dei miei traduttori sarebbe probabilmente stata diversa. A mio modo di vedere, quindi, ai traduttori giapponesi la *Commedia* è oggetto più facile e più accessibile della *Vita Nuova* che è scritta parte in prosa e parte in versi.

Per riflettere fedelmente nella traduzione l'ibridismo tecnico del prosimetro giovanile di Dante, ho letto ripetutamente con molta attenzione le versioni pubblicate di ÜEDÀ. Il suo stile antico, dal punto di vista della metrica, è molto ordinario nel senso che le frasi pentasillabe e quelle eptasillabe sono alternativamente combinate, ripetendo spesso l'eptasillabo alla fine del discorso: in altri termini, ÜEDÀ non esce nemmeno un passo fuori della «metrica classica» giapponese. Siccome il giapponese non permette di imitare le rime italiane a causa della struttura linguistica, non mi rimaneva altro che adottare il metro di ÜEDÀ. Dico, per esperienza, che il nostro metro classico (5+7 sillabe, 7+5, 5+7+5, 7+5+7, 24 [= 5+7+5+7 / 7+5+7+5], 29 [= 5+7+5+7+5], 31 [= 7+5+7+5+7], 36 [= 5+7+5+7+5+7 / 7+5+7+5+7+5], ecc.) era spesso troppo largo oppure troppo stretto per rendere giapponese una terzina / quartina ecc. di Dante, sicché ho dovuto ripetere qualche sinonimo oppure condensare il discorso per accomodare la traduzione alla misura metrica.

Per il lessico, ÜEDÀ è aulico, antico e distante dal linguaggio quotidiano di oggi; e mi ha insegnato come riflettere la tradizione della letteratura cortese in cui il nostro poeta si è formato. Benché oggi la forma singolare deferente, «voi», stia scomparendo dall'italiano, i trovatori l'adoperavano normalmente quando il loro discorso era rivolto alle loro dame adorate, probabilmente perché il pronome «voi» esprimeva bene il distacco di grado sociale fra il poeta e la madama. A questo deferente «voi», lessicograficamente, corrisponderebbe il pronome «anata» del giapponese odierno, ma esso non connota la distanza che il poeta aspira a ridurre. Il nostro «anata» cioè è troppo neutro per indicare la gentildonna a cui il poeta, sottomesso con atteggiamento rispettoso, tenta di avvicinarsi, anche se essa, posta in alto di rango, età e cultura, è molto distante. Evitando l'«anata», ho adottato nella mia traduzione «on-mi», termine piuttosto raro che non si userà mai nella conversazione quotidiana. Il pronome «on-mi» è sì difficile da tradurre in italiano che i dizionari oggi più diffusi di giapponese-italiano non hanno questa voce³. L'«on-mi» alla lettera significa «corpo», ma è forma cortese: perciò corrisponderebbe a «vostra persona» (piuttosto che alla letterale traduzione «vostro corpo»⁴). Per tradurre in giapponese la *Vita Nuova*, ho avuto modo di consultare le versioni in stile antico letterario di YAMAKAWA (Tokyo, 1929) e di TAKETOMÒ (Tokyo, 1961), che mi hanno suggerito qua e là qualche termine raro, ma non mi hanno aiutato molto per l'ibridismo formale del Dante giovane. Per la prosa ho adottato il normale stile prosastico di oggi per intensificare il contrasto con i versi. La mia traduzione della *Vita Nuova*, che era in appendice alla mia tesi di dottorato, non è ancora pubblicata e ne ha poca probabilità a causa di «on-mi».

4. HIRAKAWA comparatista: la *Commedia* ed il YŌCHIOCU (Nō)

2. Per la monotonia di HIRAKAWA, cfr. qui la n. 5.

3. Tetsuō SAKAMOTÒ (a cura di), *Wa-i gitèn* (= *Dizionario giapponese-italiano*), Tokyo, HACU-SŪI-SCIA, 1988; Ici-rò, NISCICAWA (a cura di), *Wa-i ciū gitèn* (= *Dizionario medio giapponese-italiano*), Tokyo, SHŌGAKUKAN, 1994. Al primo dizionario l'ex-direttore dell'Istituto italiano di cultura (Tokyo), Paolo Calvetti (ora professore dell'Università di Venezia), ha collaborato.

4. In lingua d'oc medievale (ossia lingua dei trovatori), il vocabolo «cors» (= «corpo») si adoperava come pronome e perciò «mos cors», «vostre cors», ecc. significavano «io», «voi», ecc.

GIÙGACU, come studioso di Blake, mi ha influenzato molto: ho letto non solo le sue traduzioni blakiane ma anche i suoi studi in inglese, perché volevo specializzarmi in questo poeta del romanticismo inglese. Un poco prima dei miei studi all'Università di Tokyo, a metà degli anni 70 il suo «Sin-chiocù» è stato pubblicato. Quindi, quando mi sono spostato da Blake a Dante, può darsi che GIÙGACU abbia avuto qualche influenza, ma non credo che si tratti di un forte stimolo, perché non ho mai letto attentamente il suo «Sin-chiocù». Siccome avevo già le illustrazioni utilizzate di Blake, non sentivo alcun bisogno urgente di comperare subito il «Sin-chiocù» di GIÙGACU. Solo quando l'edizione tascabile è uscita nel 2003, ho acquistato la sua traduzione e nel 2006, quando dovevo parlare dell'*Inferno* 10 all'Istituto italiano di cultura (Tokyo), ho adoperato GIÙGACU, con cui non ho altro rapporto.

Di molti traduttori nominati nel capitolo 2, ho avuto alcuni fra i miei docenti universitari: SUGÀ, HIRÀKAWA e KAWÀ-SIMA. Quest'ultimo, grande traduttore di Ungaretti, Pavese ed altri scrittori contemporanei, fu molto pigro come professore universitario: alle lezioni arrivava sempre in ritardo senza preparazione, sicché siamo stati noi ad insegnare traducendo i testi italiani da lui scelti; e ciononostante siamo stati noi a pagare le tasse. La enorme quantità della traduzione di KAWÀ-SIMA perciò non mi sembra garantita dalla serietà e dalla precisione necessaria. Per fortuna egli smise subito di insegnare alla mia Università. SUGÀ, traduttrice non solo di autori contemporanei italiani (Saba, Tabucchi, N. Ginsburg, ecc.) ma anche di alcuni scrittori famosi giapponesi (TANIZAKI, KAWABATÀ, ed i romanzieri contenuti nei suoi *Narratori giapponesi moderni*, Milano, Bompiani, 1965), parlò e scrisse in modo molto elegante l'italiano (anche perché suo marito era italiano) ma non ho potuto seguire il suo corso anche se ho conversato spesso con lei fuori dell'Università: all'Istituto italiano di cultura. Quando devo parlare al mio corso di Iacopone da Todi, utilizzo spesso alcune sue versioni, che mi sembrano però troppo scorrevoli e non sufficientemente corrispondenti al linguaggio iacoponico alquanto rozzo, sgrammatico e brusco. HIRÀKAWA, quando frequentavo il suo corso, traduceva ogni anno in classe Manzoni e, finiti *I promessi sposi*, ha cominciato ad interpretare alcune opere teatrali di Goldoni con gli studenti più giovani di me. All'inizio del suo corso, ho dovuto cominciare a leggere «a metà strada»: da qualche capitolo molto lontano dall'inizio della storia manzoniana. Questo modo di «produzione accademica» oggi non è molto approvato, ma HIRÀKAWA non se ne preoccupava affatto. I giovani studenti che dopo di me hanno seguito il suo corso hanno dovuto leggere Manzoni «a metà strada» come avevo fatto io, perché la sua traduzione⁵ è stata pubblicata solo nel 1989. Ovviamente, anche questa volta, siamo stati noi a pagare le tasse. Siccome HIRÀKAWA era versato, come comparatista, in molte lingue europee (fra cui anche il tedesco), compariva davanti a noi sempre ben preparato dopo aver consultato le versioni principali in paesi occidentali. Durante la lezione, leggeva ad alta voce la sua traduzione e la modificava leggermente per renderla più fluente.

Alcuni pochi anni prima della mia iscrizione all'Università, nel 1975 HIRÀKAWA ha pubblicato *La poesia di YŌCHIOCU e la poesia dell'Occidente* (Tokyo, Edizioni Giornale À-sahi), in cui fa paragone fra la *Commedia* e il nostro teatro NŌ (pp. 7-70). Prima di tutto mi converrebbe dare una breve spiegazione ad alcuni tecnicismi. Il teatro giapponese NŌ ha il copione musicato che si chiama YŌCHIOCU e perciò, a dire più semplicemente, il titolo del volume di HIRÀKAWA esprime la sua intenzione di paragonare il NŌ e la letteratura occidentale. Normalmente il NŌ ha pochi personaggi: SITÈ (protagonista), WAKÌ (comprimario) e TSURÈ (tritagonista, che aiuta o il SITÈ o lo WAKÌ). Il protagonista porta un MEN (maschera) [fig.]. HIRÀKAWA rivolge la propria attenzione alle «pièces» il cui protagonista è un'anima che, legata da qualche rimpianto a questo mondo, non può andare all'aldilà; e tenta di adattare la struttura del NŌ, assegnando Dante al comprimario e Virgilio al tritagonista. La corrispondenza potrebbe sembrare ben trovata, ma non mi convince molto poiché sono abituato, tramite le illustrazioni di Doré e di Blake, a visualizzare concretamente le scene del

5. Come ogni lettore di Manzoni sa, all'*incipit* del suo romanzo storico, sono locati non pochi documenti archivistici di stile piuttosto pesante. La decisione di HIRÀKAWA è stata di eliminarli tutti dalla sua traduzione; e si vede che egli non amava molto la varietà stilistica che impediva lo stile facile ed uniforme: tendenza, questa, che si riscontra anche nel suo «Sin-chiocù».

viaggio oltremondano di Dante⁶, mentre il NŌ si rappresenta nei teatri piuttosto astratti e privi di elementi pittorici [fig.]. Se HIRAKAWA fosse rimasto senza illustrazioni, il suo argomento sarebbe stato più persuasivo: ma, fatto tascabile, ha incorporato in sé Doré, sicché il suo paragone perde ancora capacità di convincere.

Poi devo dire che HIRAKAWA non fa adeguata attenzione al fatto che il NŌ è teatro, mentre la *Commedia* è difficilmente classificabile sotto tale genere. Ciò che il nostro comparatista mette sul tappeto sono, del NŌ, le «pièces» in due atti: l'interlocuzione fra l'anima protagonista e il comprimario viene interrotta dall'«entracte»⁷ accessorio all'azione scenica che viene rappresentata nei 2 atti precedente e successore. Nel canto 10 dell'*Inferno*, certamente, la conversazione fra Farinata e Dante viene spezzata dall'intervento di Cavalcante. Mentre Dante parla con Cavalcante, Farinata continua silenziosamente il proprio ragionamento e, quando Cavalcante scompare, riprende subito il discorso interrotto, come Auerbach ha in modo convincente analizzato⁸. Possiamo quindi dire pacificamente che nell'*Inferno* 10 non c'è «entracte». Durante l'«entracte» del NŌ il protagonista scompare, passando per il corridoio, al di là del sipario. Siccome il protagonista è un'anima, HIRAKAWA (p. 46) pensa che il corridoio simboleggi il passaggio fra questo mondo e l'oltretomba: osservazione, questa, che non serve affatto ad evidenziare la somiglianza fra il NŌ e la *Commedia*. Per la mia lettura ripetuta del testo originale del poema dantesco (anche se non ho letto completamente alcuna delle molte traduzioni), giuro che il nostro poeta fiorentino non dice mai come egli è entrato nell'altro mondo e come ne è tornato. Comunque, tutto che è narrato nel poema dantesco succede nell'aldilà e non in questo mondo.

Il maggior difetto di HIRAKAWA sarebbe la mancanza di oggettività. KAN-AMÌ (1333-1384) e suo figlio ZE-AMÌ (1363-1443) portarono il NŌ al compimento e lo perfezionarono: tutti e due nacquero dopo la morte di Dante. Ovviamente nell'arco della vita di Dante esisteva qualche forma prematura del NŌ, ma sarebbe poco probabile che il poeta fiorentino la conoscesse. KAN-AMÌ e ZE-AMÌ, d'altra parte, non avrebbero mai letto il poema sacro del nostro poeta. Se i 3 artisti avessero avuto reciproca conoscenza delle loro opere, sarebbe obbligo accademico mettere a riscontro i 2 testi giapponese ed italiano. Giacché essi non hanno avuto alcun contatto, se ciononostante le loro opere si assomigliano non poco, i ricercatori dovrebbero, ad un livello più profondo, riflettere sul carattere universale dell'umanità. Ma questo tipo di profonda riflessione non si trova affatto nel suo paragone di Dante con il NŌ.

HIRAKAWA, come comparatista, era molto sensibile alla «moda» del mondo letterario dell'Occidente, dove il NŌ, diffuso per la traduzione di Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) in collaborazione con Tocabocù HIRATÀ (1873-1943), ha cominciato ad influenzare ai tempi della Prima Guerra Mondiale gli scrittori anglofoni: per esempio, Ezra Pound (1885-1972), Thomas Stearns Eliot (1888-1965), William Butler Yeats (1865-1939) che, ispirato alla «pièce» *Niscichi-ghi* di ZE-AMÌ, pubblicò *At the Hawk's Well* nel 1917. Ma è stato Arthur David Waley (1899-1966) a spingere il nostro studioso: mentre Pound ed altri non sapevano leggere il giapponese, Waley lo conosceva talmente bene da essere noto agli anglisti giapponesi come traduttore della *Storia di Gengi* (= *Gengi Monogatari*) (1925-1933). HIRAKAWA ha trovato nell'introduzione al suo *Nō Plays of Japan* (1921) come adattare al NŌ *The Duchess of Malfi* (= *La Duchessa di Amalfi*) di John Webster (c. 1580 - c. 1632): Waley pensa la Duchessa come protagonista ed un prete come comprimario, a cui la Duchessa racconta la sua tragica fine ma viene liberata da questo mondo per la preghiera del prete. Personalmente sono convinto che il comparatista, ispirato all'adattamento proposto da Waley, abbia cominciato a pensare di paragonare il poema dantesco con il NŌ. Siccome Yuchiò MISCIMÀ (1925-1970) aveva già tentato di rilanciare il NŌ con la sua *Raccolta di opere moderne del NŌ* (1956), HIRAKAWA avrebbe fatto di gran lunga meglio ad inventare alcune «pièces» basate su Dante, invece di

6. Le illustrazioni sarebbero più desiderabili dove Dante, per spiegare meglio le scene oltremondane, parla le attività ed i paesaggi visti in questo mondo (cfr. Inf. 9, 112-117; 12, 4-15; 21, 7-18; 22, 1-12; Inf. 31, 136-141; Purg. 12, 100-108, ecc.).

7. L'«entracte» si dice in giapponese «AI-CHIŌGHEN».

8. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen und Basel, A. Francke, 2001 (die erste Auflage, 1946), S. 167-194.

fare superficiali paragoni difettosi di cui sopra. Il mio giudizio su questo studioso non è cambiato da quando ero ancora studente universitario e perciò non mi sono fatto comparatista. Leggere i testi che Dante conosceva oppure avrebbe conosciuto con qualche probabilità è, come metodo, spesso poco divertente e molto monotono, ma molto più sicuro e produttivo⁹. Qui finisce la mia relazione e vi ringrazio di tutto cuore.

9. Dovrò però ammettere, come avrò modo di dire a Kyoto nel 24 ottobre 2021, che l'intertestualità non esaurisce tutta la problematica del poema dantesco.